

00163

5

LA CONCEPCIÓN ESTRUCTURALISTA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Tesis que, para obtener el grado de maestro en arquitectura, presenta

Eduardo B. Rosado Zacarías



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS DE POSGRADO. MAESTRÍA EN DISEÑO ARQUITECTÓNICO. MÉXICO, D.F. 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

E. Rosado: La concepción estructuralista de la arquitectura contemporánea.

Director de Tesis: **Dr. Álvaro Sánchez González**

Sinodales:

Dr. Alberto González Pozo
Arq. Juan Antonio Giral Y Mazón
Dra. María Elena Hernández Álvarez
Mtro. en Arq. Miguel Hierro Gómez

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer al Dr. Álvaro Sánchez por el interés y el apoyo mostrados, desde un principio, hacia este proyecto; también al Dr. Alberto González Pozo, al Arq. Juan Antonio Giral, a la Dra. Ma. Elena Hernández y al Maestro Miguel Hierro, de la Facultad de Arquitectura, así como al profr. José Antonio Muciño de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México, por los comentarios y las observaciones que sirvieron para mejorar el presente documento. Asimismo agradezco a Juan Aguirre y a Luis Romero por las facilidades que me dieron, dentro del centro de cómputo del CIEP de nuestra facultad, para procesar las imágenes que aparecen en el presente trabajo.

E. Rosado: La concepción estructuralista de la arquitectura contemporánea.

**a la memoria de mi padre,
Juan Antonio Rosado Rodríguez (1922-1993)**

a Eduardito y Johannita con cariño

OBJETIVOS GENERALES

1. Conocer el periodo histórico de la teoría de la arquitectura en la que el estructuralismo ejerció una influencia importante sobre nuestra disciplina (1955 A 1995). Analizar el pensamiento y la obra de algunos de los principales arquitectos implicados (A. Van Eyck, H. Hertzberger, A. Rossi, O.M. Ungers, Ch. Alexander, P. Eisenman, etc.) y sus antecedentes básicos (F. De Saussure, R. Jakobson, L. Hjelmslev, Lévi-Strauss, N. Chomsky, R. Barthes, U. Eco, M. Foucault, J. Derrida, etc.).
2. Conocer algunos de los efectos que esta corriente causó en los métodos de investigación y composición arquitectónicos, desde la sistematización de la información genética hasta la concepción de "modelos epistemológicos" (no cuantitativos ni cualitativos). (B. Russell, R. Carnap) Señalar algunos puntos de coincidencia entre el estructuralismo, la Teoría de los Sistemas y la Cibernética. (L.von Bertalanfy, N. Wiener)
3. Analizar la reciprocidad, la influencia o la colaboración entre algunos arquitectos e intelectuales durante esta etapa: Correspondencia Eisenman – Derrida, Levi-Strauss y la arquitectura "salvaje", estructuralismo antropológico / estructuralismo arquitectónico (Van Eyck: un espacio para el lugar), Foucault y la arquitectura del castigo (prisiones), Barthes y el grado cero de la arquitectura (la arquitectura ausente de D. Perrault), etc.
3. Hacer una evaluación general sobre el estado actual de la arquitectura contemporánea partiendo de la crisis del funcionalismo, que había sido autosuficiente en lo teórico y en lo práctico. Incorporar algunos criterios de las ciencias humanas, como la etnología, la lingüística, el psicoanálisis, etc., al cuerpo teórico de la arquitectura. Aplicar el método estructural y el procedimiento de la deconstrucción para estudiar la estructura institucional de la arquitectura. Estos objetivos se desarrollan con relación a los capítulos siguientes:

ÍNDICE

PRÓLOGO	10
INTRODUCCIÓN	14
PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES	25
1. LA ESTRUCTURA DEL PENSAMIENTO.	25
2. EL VEHÍCULO DEL PENSAMIENTO.	34
3. ORIGEN Y DESARROLLO DEL ESTRUCTURALISMO.	41
3.1. El estructuralismo lingüístico.	41
3.2. Claude Lévi-Strauss.	50
3.3. Michel Foucault.	68
3.4. El estructuralismo en la crítica artística.	73
4. CONCEPTO DE ESTRUCTURA.	78
5. POSESTRUCTURALISMO.	84
5.1. Jacques Derrida.	85
5.1.1. <i>La hegemonía de logos.</i>	85
5.1.2. <i>El significante del significante.</i>	91
5.1.3. <i>La deconstrucción.</i>	95
SEGUNDA PARTE: EL ESTRUCTURALISMO EN LA ARQUITECTURA	103
6. LA ARQUITECTURA COMO TEXTO.	103
6.1. La analogía lingüística.	106
6.1.1. <i>Las resonancias de Eco.</i>	109
6.1.2. <i>La Arquitectura, ¿comunica o significa?</i>	118
6.2. Las estructuras de la creación.	136
6.3. Patrones arquitectónicos.	143

6.4.	El principio tipológico.	162
6.5.	El estilo.	195
6.6.	El análisis estructural en la historia de la arquitectura.	200
7.	LA AUSENCIA DE UN CENTRO Y EL RETORNO A LOS ORÍGENES.	207
7.1.	La crisis del funcionalismo.	209
7.2.	Aldo Van Eyck: un espacio para el lugar.	218
7.3.	Rossi y la reencarnación de la arquitectura.	238
7.4.	Las transformaciones de Ungers.	254
7.5.	Correspondencia Eisenman-Derrida.	264
8.	ARQUITECTURAS PERIFÉRICAS.	283
8.1.	Lévi-Strauss y la arquitectura "salvaje" (anónima y /o no académica)	283
8.1.2.	<i>Arquitectura indígena.</i>	285
8.1.3.	<i>Arquitectura vernácula.</i>	293
8.1.4.	<i>Arquitectura nómada y efímera.</i>	297
9.	ARQUITECTURA Y PODER.	304
9.1.	Barthes y el grado cero de la arquitectura: la arquitectura ausente de D.Perrault	304
9.2.	La ciudad carcelaria: Foucault y la arquitectura del castigo (¿prisiones?).	312
9.3.	Un Sistema de fuerzas en desequilibrio: estructuras del poder en arquitectura.	340
9.3.1.	<i>La calificación educativa. Licencia institucional.</i>	341
9.3.2.	<i>Asociaciones de Profesionistas.</i>	345
9.3.3.	<i>Los Códigos o reglamentos para construir.</i>	346
9.3.4.	<i>Procesos productivos: cuerpos y máquinas para la construcción.</i>	348
9.3.5.	<i>Estructuras ideológicas.</i>	352
9.3.6.	<i>Códigos de clase.</i>	358
9.3.7.	<i>El desequilibrio calculado.</i>	360
TERCERA PARTE: CONCLUSIONES		364

E. Rosado: La concepción estructuralista de la arquitectura contemporánea.

<u>OBSERVACIONES DE LOS SINODALES</u>	378
<u>GLOSARIO DE CONCEPTOS BÁSICOS.</u>	382
<u>BIBLIOGRAFÍA ANALÍTICA</u>	414

E. Rosado: La concepción estructuralista de la arquitectura contemporánea.

PRÓLOGO

El espíritu pragmático que prevalece en el campo de la arquitectura ha propiciado que las investigaciones teóricas que no se enfocan directamente a los asuntos de la práctica profesional y que no muestran, con claridad, una aplicación inmediata a la solución de sus problemas, sean consideradas "ociosas". Todavía se piensa que la teoría, si de algo sirve, debe servir a la práctica. Tradicionalmente, los arquitectos han recurrido a ella en busca de un respaldo, una orientación o una justificación para hacer lo que hacen. A esta teoría se le ha visto de dos maneras típicas: 1) como un conjunto de principios y cánones inmovibles y eternos que guían al arquitecto en el ejercicio de su profesión, los cuales han sido, fundamentalmente, los mismos a lo largo de la historia; es decir, se concibe una teoría universal y estacionaria a la que poco se le puede agregar; o 2) como un producto elaborado tras un largo y continuo proceso de reflexión en el que la disciplina ha ido acumulando y desplegando conocimientos, y que en la actualidad alcanza un estadio más completo y perfecto que en otras épocas, gracias al progresivo entendimiento sobre sus propios problemas y a la contribución de otras ciencias que la han auxiliado; esta teoría sólo requeriría actualizarse o completarse continuamente para poder explicar la dinámica del presente.

Pero cuando la teoría se cuestiona a sí misma, es decir, cuando la teoría se pregunta sobre la teoría, y descubre el fondo ideológico que la sostiene, puede

distinguir las bases artificiales, y no tan sólidas, que la han cimentado. Este conocimiento es el que permite trascender los límites convencionales que la propia disciplina ha establecido y que la teoría misma ha legitimado; sólo entonces se abren nuevas perspectivas y posibilidades para la renovación del pensamiento arquitectónico que, sin duda, facilita también la expansión de la práctica disciplinar. Ciertamente, los arquitectos han contribuido poco a la renovación de la teoría. Se cree que la reflexión no es propia de los artistas, porque éstos son "hacedores" y no "pensadores". A los arquitectos parecen bastarles algunos conocimientos técnicos y su talento e inspiración naturales. Sin embargo, cuando alguien ajeno al medio se atreve a opinar sobre nuestro ramo lo descalificamos inmediatamente, acusándolo de no saber nada sobre la materia. Pareciera que tenemos un vacío que no puede llenarse ni desde adentro ni desde afuera.

En el medio académico mexicano son escasas las investigaciones que profundizan en los problemas teóricos de la arquitectura; descartando las de carácter técnico, las más comunes son esas abundantes y exhaustivas descripciones de obras que se detienen, por lo general, en sus aspectos fisonómicos; se cree que no puede hablarse de arquitectura sin hablar de "edificios". Y si bien es cierto que la obra es, necesariamente, el lugar donde concurre toda crítica y toda teoría, no podremos aspirar a una comprensión mayor de los fenómenos arquitectónicos si sólo nos contentamos con acumular información estadística sobre una colección de objetos sin reflexionar sobre su génesis y su estructura. Para comprender la complejidad de la arquitectura no se puede prescindir de los conceptos que la generan, del imaginario del arquitecto,

de los proyectos truncados, de las utopías, los manifiestos, las discusiones, argumentaciones y justificaciones que se enuncian, de la recepción que la gente tiene de ella, de las teorías, las reflexiones, los mitos, los métodos, los procesos de diseño, sus modos de organización, las prácticas edilicias, sus procesos de producción, el entorno cultural donde se produce, la enseñanza de la disciplina, etc. Si las publicaciones que acostumbramos "ver" en los tediosos libros y revistas de arquitectura no le han dado el peso justo a la arquitectura en la literatura, a la arquitectura imaginaria, a la arquitectura razonada ni a las ideologías arquitectónicas es porque resulta más fácil medir cosas que medir ideas. Debería reconocerse, de una vez, que el discurso arquitectónico también es un objeto que merece analizarse con el mismo cuidado y detalle.

La(s) teoría(s) de la arquitectura se construye(n), no pre-existe(n) a la práctica, y a ella(s) pueden contribuir no sólo los iniciados en la materia sino todos los involucrados en la transformación del hábitat humano. Cuando La Teoría se presenta, falazmente, como algo sólido y unificado es porque algo o alguien ha sido excluido de su territorio. La teoría no sólo está "al servicio" del arquitecto practicante ni de los críticos de oficio, sino de todos aquellos que se interesan por la construcción y la representación de su mundo cultural. Algunos nos adentramos en ella no tanto para encontrar soluciones sino tan sólo para hacernos preguntas.

noviembre de 2001

INTRODUCCIÓN

La primera aclaración pertinente, tratándose de una investigación sobre arquitectura, es que el presente trabajo, relativo al estructuralismo, nada tiene que ver con las estructuras físicas que soportan y dan estabilidad a los edificios ni con alguna poética tecnicista que busque su expresión en las obras arquitectónicas.

Esta "inoportuna" advertencia que, probablemente, canceló a nuestro documento la oportunidad de ser leído más allá del primer párrafo, era necesaria para dejar en claro, a quienes se habían interesado por el título, que las estructuras a las que nos referimos no pertenecen al campo tecnológico sino al

humanístico. Aquí el término "**estructura**" tiene que ver con un **concepto de origen lingüístico**, que luego fue importado por las ciencias humanas.

El *estructuralismo* se divulgó a principios del siglo XX, dentro de las aulas de la Universidad de Ginebra, a través del *Curso de lingüística general* impartido por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure; pero tendrá su apogeo hasta mediados del mismo siglo cuando su influencia se extendió hacia otras disciplinas. Las ciencias humanas, que comenzaron a desarrollarse durante el *Siglo de las Luces*, encontraron en la lingüística un método que podía darles mayor "credibilidad" y "respetabilidad" dentro

del mundo científico. El entusiasmo que causó el éxito del estructuralismo en la antropología pronto contagió a otras ciencias afines, como la sociología, la psicología y la filosofía. En breve, el método de los lingüistas se convirtió en una corriente científica, luego en doctrina filosófica y, finalmente, en una moda intelectual, a mediados de los años sesenta. Para entonces, casi cualquier asunto o problema podía abordarse desde un punto de vista "estructural". El estructuralismo había irrumpido en regiones tan inesperadas como las ciencias "exactas" y experimentales, la economía, la religión, la medicina y el arte.

Los estructuralistas intentan tratar científicamente la actividad humana encontrando elementos básicos (conceptos, acciones, clases de

palabras) y las reglas o leyes mediante las cuales se combinan.¹ Al relacionarse, estos elementos adquieren, dentro de las **estructuras** o sistemas, propiedades que no poseían individualmente. No serán tan importantes ni los elementos ni los sistemas mismos, sino las **relaciones** que mantienen su estabilidad. Las estructuras se revelan, generalmente, a través de **modelos** teóricos que, conociendo las leyes del sistema (mecanismo) o descifrando su código interno, pueden reconstruir, a partir de ciertos fragmentos, procesos de variada complejidad. El método del estructuralismo pretende, en general, descubrir las estructuras "subterráneas" que son **constantes y universales**. Esto significa que no se

¹ Dreyfus, Hubert/ Rabinow, Paul. Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica, México, UNAM, 1988, p. 15

detiene en los aspectos particulares ni en los hechos transitorios, sino que avanza hacia las **formas estables y los principios generadores de los objetos**. La estabilidad no debe entenderse como sinónimo de lo estático; aún tratándose de sistemas "cerrados", las estructuras se encuentran sometidas a incesantes transformaciones y dispuestas para conformar estructuras mayores. En el terreno del arte, la aproximación estructuralista comprende cualquier objeto o fenómeno desde un punto de vista relacional. Toda manifestación artística -sea la literatura, la música, la pintura o la **arquitectura-** será **concebida como un sistema de transformaciones**.

Nuestro **objeto de estudio** es múltiple; no será una corriente arquitectónica específica ni la obra de un arquitecto en particular, sino la

relación multidireccional que entre el estructuralismo y la arquitectura se ha establecido, es decir: la influencia, las secuelas, las correspondencias y las aplicaciones del estructuralismo sobre diversas materias del campo arquitectónico, y sobre la propia arquitectura como institución.

El tema se torna complejo por las fronteras borrosas del territorio arquitectónico, el cual ha estado sometido a una redefinición constante, pudiendo involucrarse con asuntos del arte, la ciencia, las ingenierías, el diseño o el urbanismo. A esto se agrega el no menos vasto e indeterminado dominio del lenguaje humano, que pareciera abarcarlo todo. Por eso es necesario revisar esta relación en diferentes planos o niveles. Nuestro trabajo pretende

ofrecer una visión panorámica de dicha relación.

Esta empresa tiene una seria limitación, que ya puede anticiparse desde ahora: no será posible abarcar todos estos campos con igual profundidad dentro de los límites de tiempo y de extensión que exige la presentación de una tesis de esta naturaleza. Algunas materias se tratarán con mayor detalle mientras otras quedarán descritas sólo de manera general (como las partes que se refieren al estilo y a la historia de la arquitectura); otras muchas sólo serán sugeridas o mencionadas, pero no desarrolladas (como las estructuras de la percepción). No se trata, pues, de una indagación exhaustiva sino de un estudio introductorio, que puede estimular nuevas y más completas investigaciones sobre estos temas.

Nuestra hipótesis fundamental se sugiere en el título mismo del trabajo: *que la arquitectura contemporánea se ha fundamentado, principalmente, en una concepción estructuralista,*² que no concierne únicamente a los modelos arquitectónicos basados en teorías lingüísticas, sino que implica una perspectiva filosófica de mayor amplitud que intenta explicar, además de los mecanismos del lenguaje arquitectónico, a la propia institución "Arquitectura".

² El título de la tesis puede parecer exagerado por el uso de la preposición "de", ya que no toda la arquitectura contemporánea se basa en el estructuralismo ni en las teorías lingüísticas o antropológicas. Un título más prudente sería: "*La concepción estructuralista en la arquitectura contemporánea*". Sin embargo se prefirió conservar el primero para hacer énfasis en la importancia que esta corriente ha tenido para el desarrollo de la arquitectura reciente. Aclaro que nuestra intención no es tanto la de sugerir una "etapa estructuralista" en la historia de la arquitectura como la de poner en primer plano una corriente que tuvo una influencia decisiva sobre las teorías arquitectónicas contemporáneas que sustituyeron al funcionalismo.

Pensamos, y trataremos de mostrar, que:

- 1) El estructuralismo, pese a no ser mencionado con frecuencia ni de manera explícita en la mayoría de los textos corrientes de arquitectura contemporánea, ha tenido un papel decisivo en el **desmontaje de las teorías arquitectónicas modernas**.
- 2) En particular, ha contribuido a **la superación del funcionalismo** y ha introducido una visión más compleja de los fenómenos arquitectónicos, que habían sido comprendidos esencialmente por sus aspectos funcionales y estéticos, y no por su capacidad de constituir sistemas de significación vinculados a la cultura y a la sociedad.
- 3) Lo anterior ha propiciado un intenso contacto entre la arquitectura y la filosofía, pero también con la semiótica, las ciencias humanas y las teorías políticas. Este acercamiento ha creado en los arquitectos **una nueva visión de los fenómenos sociales y de las necesidades humanas**.
- 4) También facilitó **el empleo de modelos matemáticos** (como en la lingüística y en la antropología) para explicar, clasificar y sistematizar algunos problemas y programas arquitectónicos.
- 5) En la pedagogía, estos modelos han servido como herramientas en el análisis de la composición, y el proyectista los ha utilizado para facilitar su proceso de diseño; las tipologías arquitectónicas, en

especial los **tipos formales**, entendidos como estructuras que organizan el espacio arquitectónico, han sido propuestos como **punto de partida de todo proyecto**.

6) También se ha aplicado un enfoque estructuralista a las investigaciones históricas de la arquitectura, **una perspectiva sincrónica que cuestiona y complementa la visión evolucionista y relativista**.

7) Asimismo, **el estructuralismo ha influido de manera directa en algunas tendencias contemporáneas de la arquitectura**, que han incorporado ideas relacionadas con el lenguaje o la etnología, e incluso han adoptado sus mismas denominaciones, como el *estructuralismo* de Aldo Van Eyck y Herman Hertzberger

(años sesenta y setenta) y la *deconstrucción* en Peter Eisenman y Bernard Tschumi, entre otros (ochentas y noventas).

8) Las teorías lingüísticas contemporáneas, ampliadas por las ciencias de la semiótica, han permitido la construcción de una "semiología o **semiótica de la arquitectura**" que obedece a reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas.

9) Asimismo, el estructuralismo y el post-estructuralismo pueden contribuir a una mayor **comprensión de los aspectos políticos, ideológicos, morales, académicos y disciplinarios de la arquitectura** (las estructuras de poder de la institución).

Si bien existen numerosos estudios sobre estos temas, me parece que hasta el momento no se han logrado reunir de manera orgánica ni se ha expuesto, con suficiente claridad, que **todo esto forma parte de una misma visión filosófica.**

En algunos casos la influencia de este pensamiento proviene directamente de la lingüística (estructuralismo lingüístico); luego también por la vía de las ciencias humanas, que ya habían sido afectadas por ella (estructuralismo antropológico). Estas influencias fueron deseadas. Los arquitectos y los teóricos de la arquitectura propiciaron este acercamiento para hacer frente a la crisis de la disciplina, aunque también es cierto que algunos pensadores estructuralistas se interesaron por la arquitectura (así

fuera sólo para comprobar las hipótesis que ya habían elaborado dentro de sus propios campos o para extender y generalizar sus teorías y conceptos). También tenemos casos, como el de los tipos arquitectónicos, que son viejos conceptos de la teoría de la arquitectura, que lograron actualizarse y reabsorberse dentro de esta línea de pensamiento.

La crítica al estructuralismo ya se hizo tiempo atrás. No desconocemos sus limitaciones. Entendemos que todo sistema de pensamiento enfatiza ciertos aspectos de la realidad y deja a un lado otros tantos. Lejos de excluir las objeciones que se le han hecho, en este trabajo procuraremos incluirlas y contrastarlas. Será de especial interés el tema del post-estructuralismo, que se vincula con la deconstrucción, ya que recientemente tuvo un fuerte impacto en el medio

arquitectónico. Cabe anticipar que no pretendemos hacer una apología de los estructuralistas; no se apoya ni se rechaza su sistema de manera absoluta, sino que se observa la validez de sus propuestas en determinados aspectos de nuestra disciplina. Su pensamiento se ofrece sólo como una vía más para el entendimiento de la arquitectura.

El texto se divide en tres partes: la primera contiene los antecedentes básicos que nos permitirán conocer, de manera muy general, las teorías de algunos pensadores de esta corriente; la segunda pretende vincular al estructuralismo con la teoría, la crítica, la metodología y la historia de la arquitectura, y por último, la tercera parte (conclusiones) tratará de resumir y relacionar algunas de las ideas más importantes del documento.

La segunda parte, *El estructuralismo en la arquitectura*, es la porción medular de la tesis e inicia con el debate sobre la posibilidad de considerar al arte como un lenguaje (*La arquitectura como texto*). Se discuten los modelos lingüísticos aplicados a la arquitectura, que permitieron fundar una semiótica arquitectónica. También se analizan *las estructuras de la creación* o los métodos que utilizan los arquitectos para generar sus diseños; se hace una genealogía de las tipologías arquitectónicas y se estudian sus aplicaciones actuales (*el principio tipológico*); luego se abre una discusión sobre el estilo y la historia de la arquitectura bajo la dimensión sincrónica.

Posteriormente, *en La ausencia de un centro y el retorno a los orígenes*

se estudian algunas obras arquitectónicas que han establecido correspondencia con las teorías estructuralistas. Este capítulo inicia con una descripción del panorama "post-funcionalista", se examinan las causas del deterioro del movimiento moderno y del cuerpo teórico que le dio sustento. Luego veremos cómo la nueva generación de arquitectos encontró en el estructuralismo una alternativa para superar las limitaciones del funcionalismo (Van Eyck, Rossi, Eisenman, Tschumi, etc.) Aquí señalaremos algunas de las semejanzas y de las diferencias entre estas dos corrientes, así como los cambios que comenzaron a darse en el pensamiento y en la práctica de la arquitectura. Notaremos las ideas que fueron aplicadas de manera "literal" o que trataron de transplantarse directamente de un campo a otro. Teniendo presentes los

antecedentes de la primera parte podremos confrontar los conceptos originales y su interpretación, adaptación y transposición al terreno arquitectónico.

En *Arquitecturas periféricas* se señalan los límites artificiales que la arquitectura académica ha construido para conformarse como institución y la consecuente marginación de otras arquitecturas que no interesan a dicho centro, y cuya importancia no puede negarse ("arquitectura" indígena, vernácula, nómada, efímera, etc.) Se observará la persistencia de ciertas tipologías arquitectónicas que adoptan los pueblos indígenas en muy diversos medios y geografías, y se hará mención de la arquitectura anónima dentro de la sociedad moderna.

En *Arquitectura y poder* se establece un paralelismo libre entre algunas ideas políticas, emergidas de nuestra lectura de Barthes y de Foucault, y los mecanismos institucionales de la arquitectura. Esta analogía nos permitirá señalar algunos códigos arquitectónicos derivados de los principios ideológicos y disciplinarios que aparecieron con la economía capitalista.

La tercera parte, como ya dijimos, será un resumen de las ideas vertidas en el texto, al que se agregarán otros comentarios. No intentaremos, sin embargo, hacer una conclusión "concluyente" ni cerrar un círculo; sólo terminaremos con nuevas preguntas.

Al final del trabajo se incluye un glosario de conceptos con algunos

términos básicos para facilitar la comprensión del documento (a sabiendas que su acepción no es permanente).

Si hemos explorado estos territorios es por la convicción de que la arquitectura es un fenómeno cultural complejo que requiere, para su cabal comprensión, de una labor interdisciplinaria. Sólo borrando los límites tradicionales de la arquitectura se podrán renovar y reconstruir sus bases teóricas.

PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES

En esta primera parte trataremos de proporcionar las bases filosóficas y metodológicas mínimas para el entendimiento del estructuralismo en sus diferentes facetas.

1. LA ESTRUCTURA DEL PENSAMIENTO.

Cómo pensamos y qué podemos pensar es algo que la filosofía moderna ha tratado de explicar desde un tiempo relativamente reciente. La *Teoría del Conocimiento* quiere saber el origen, la esencia, la posibilidad, las formas y los criterios de verdad del saber humano; y aunque los sofistas de la Grecia antigua ya habían planteado al conocimiento como un problema en sí mismo, sólo hasta mediados del siglo XVII se abrirá el camino que lleve a la autonomía a esta rama de la filosofía. Ya para entonces, el pensamiento moderno había derrumbado al mundo aristotélico y producido grietas y divisiones en aquél cosmos unificado que se extendió hasta el final de la Edad Media. Las guerras de religión,

los descubrimientos geográficos y astronómicos, el encuentro con culturas desconocidas y el espíritu renacentista desencadenaron profundas transformaciones en la sociedad europea. La filosofía tuvo que reexaminarse completamente a sí misma; su aspiración de explicar un mundo mucho más complejo y diverso la obligaba a revisar sus métodos y procedimientos. René Descartes (1596-1650) sembrará la desconfianza en el campo de la antigua ciencia y surgirán pensadores que entrarán en viejas y nuevas disputas, como es el caso de los *empiristas* y los *racionalistas*, que se conformaron en dos bandos antagónicos que no lograban reconciliarse. Los primeros consideraban, en términos generales, que de la experiencia, de la vivencia del mundo, se deriva el conocimiento humano, mientras que los últimos

creían que la razón es el origen y fundamento del mismo. En realidad se trata de una antigua polémica que en el transcurso del tiempo ha adquirido nuevos y diferentes matices, pero que no ha sido resuelta plenamente y que el estructuralismo ha venido a reanimar.

Si tuviéramos que clasificar al estructuralismo como doctrina y señalar a sus ancestros, veríamos que se ajusta mejor al bando del racionalismo. Se trataría de un racionalismo que, fincado en el *idealismo*, transita fácilmente hacia el *apriorismo*. Es decir, se relaciona con las filosofías neokantianas. Tanto los empiristas como los racionalistas parten de un idealismo epistemológico. El idealismo no centra su búsqueda en las cosas sino en el pensamiento que tenemos de ellas. Al empirismo de Locke y Hume

podemos considerarlo un idealismo psicológico que juzga a la experiencia como algo cuya existencia es independiente del objeto e identifica esta experiencia con el pensamiento. Todo se origina en los sentidos y lo único que hace nuestra mente es crear asociaciones con los datos que nos proporciona la experiencia. El racionalismo, que tiene un origen remoto en Platón, también se desprende del objeto que quiere conocer, pero encuentra el conocimiento verdadero en el pensamiento dado por la razón, que es necesariamente diferente a la experiencia y a nuestra percepción de las cosas. Este racionalismo, que requiere de la lógica y de la validez universal, adquiere un nuevo cariz en la filosofía de Descartes, quien introduce la teoría de las ideas innatas. De acuerdo con el filósofo francés, el hombre tiene ya un

determinado número de conceptos fundamentales que son patrimonio de su razón y que no proceden de la experiencia: el hombre nace ya con conceptos. Locke negará rotundamente la posibilidad de las ideas innatas, pero Leibnitz, siguiendo la línea de Descartes, explica que estas ideas no son acabadas, sino que existen como germen, de manera potencial. Considera que es propio de la naturaleza humana, de su espíritu, la facultad de generar algunos conceptos con independencia de la experiencia. Años más tarde la mente ilustrada de Emanuel Kant (1724-1804) intentará conciliar al empirismo inglés con el racionalismo, creando ya propiamente lo que entendemos por teoría del conocimiento.

En la Crítica de la razón pura, Kant se propone establecer las bases y los

límites del conocimiento. Es un imperativo para este filósofo conocer cómo conocemos, y no se trata de un problema más sino del problema central de toda su filosofía. Para Kant la experiencia entregada por la sensibilidad es la fuente básica del conocimiento; todo conocimiento inicia con la experiencia, pero existen condiciones en el sujeto mismo que determinan su noción del mundo: no es posible conocer la realidad "en sí", sino únicamente "en mí". El ser en sí no tiene sentido ya que siempre se trata de un ser "para" el conocimiento, el ser en el conocimiento. En el mundo, las cosas se nos presentan, se nos aparecen, es decir, son "fenómenos" para nuestro conocimiento. Este conocimiento presenta elementos "apriori", que son independientes de la experiencia, pero no como conceptos terminados ni germinales, sino como factores de

naturaleza formal. La mente no viene "pre-cargada" de ideas. No son contenidos sino *formas* del conocimiento. Son recipientes vacíos que serán llenados posteriormente con los contenidos concretos de nuestras vivencias. La "filosofía trascendental" se encargará de investigar los modos de conocimiento posibles en el hombre, tratando de elucidar todo aquello que pueda ser considerado objeto. De esta manera desaparecen los últimos residuos del realismo que se hallaban todavía en los pensadores precedentes y se traza una línea que se extenderá hasta finales del siglo XIX con la escuela neokantiana.

Dentro del "Círculo de Viena", grupo de pensadores (filósofos, matemáticos, lógicos, historiadores) reunidos entorno a Ludwig

Wittgenstein³ se construyeron las bases de una corriente que luego se denominó "empirismo lógico" o "positivismo lógico"⁴. Dentro de ella cabe destacar a Rudolf Carnap (1891-1970) por su intención de reconstruir racionalmente los conceptos utilizados en todos los campos del conocimiento de manera sistemática. Propone un sistema lógico-epistemológico de los objetos (o conceptos) que llama "sistema de constitución", que parte de una teoría que sostiene la posibilidad de derivar todos los conceptos a partir de unos cuantos conceptos básicos. También intentará mediar, como Kant, entre

las corrientes antagónicas antes descritas: señala que, aunque el punto de partida subjetivo de todo conocimiento es el contenido de las vivencias, es posible, mediante su sistema de constitución, llegar a integrar un mundo objetivo intersubjetivo, comprensible mediante conceptos. Considera que es vana la disputa sobre si los objetos (o conceptos) son "creados" o "conocidos", él piensa que simplemente están "constituidos". En su teoría muestra que, en principio, es posible caracterizar todos los objetos por sus meras propiedades estructurales (es decir, por ciertas propiedades lógico-formales de las relaciones o de las estructuras relacionales), lo que permite transformar todas las proposiciones científicas en proposiciones acerca de estructuras puras. La ciencia

³ Es el autor de *Tractatus logico-philosophicus* (1922) e *Investigaciones filosóficas* (1963). Fue discípulo de B. Russell en Cambridge.

⁴ El empirismo lógico, positivismo lógico o neo-positivismo se sitúa por su contenido en el marco de una tendencia más general, conocida comúnmente como filosofía analítica, la cual creía que la verdadera vocación de la filosofía era analizar el lenguaje, y con ello precisar el sentido de los conceptos, tesis y polémicas existentes. Cfr. Kolakowski, Leszek. *La filosofía positivista*. México, ed. REI, 1993, p. 208

genuina es siempre ciencia de estructuras.⁵

Pero no solamente la filosofía quiso develar este asunto. Las ciencias especiales también buscarán lo propio. En la psicología, por ejemplo, se harán importantes avances en la comprensión de la mente humana. Jean Piaget (1896-1980) determinó las operaciones mentales características y también, en sus estudios sobre la infancia, las etapas de desarrollo del pensamiento. Para Piaget, la evolución cognitiva del niño no es casual, sino que sigue unos pasos bien definidos. Cada etapa es cualitativamente diferente que la anterior. Habla de una primera, a la que denomina *sensorio-motriz*, donde

el niño conoce principalmente a través de la percepción y de su acción en el mundo que lo rodea. En la segunda, que abarca la vida preescolar entre los dos a seis años de edad aproximadamente, se obtiene el pensamiento intuitivo o simbólico, por lo que el niño ya es capaz de utilizar el lenguaje. La tercera se refiere a la capacidad de manipular imágenes y símbolos, que se da más o menos a partir de los siete años. Y en la última, que inicia en la adolescencia temprana, ya es capaz de ejecutar operaciones formales, es decir, resolver ecuaciones, manipulaciones lógicas, formular proposiciones, etc. Para Piaget estas etapas son constantes y universales. La mente del niño es una maquinaria bien sincronizada que entra en funcionamiento en el momento preciso.

⁵ Carnap, Rudolf. La construcción lógica del mundo. México, UNAM, 1988, véase el apartado " Todas las proposiciones de las ciencias son proposiciones acerca de estructuras", pp. 28-30

Noam Chomsky (n.1928), estudiando el núcleo del lenguaje humano, busca también, de cierta manera, los principios universales que rigen al conocimiento. Chomsky concibe el lenguaje como un fenómeno biológico, como una unidad codificada genéticamente. Su conclusión sobre la naturaleza formal del sistema gramatical nos remite, nuevamente, —y de manera sorpresiva— a Kant: el conocimiento de ciertas facetas del lenguaje y, por extensión, de otras facultades intelectuales, debe ser un *atributo innato de la mente*. Ese conocimiento requiere, por supuesto, un ambiente que le permita realizarse (el niño debe ser expuesto al lenguaje); pero no necesita una actividad de construcción por parte del niño, ni tampoco otros aportes sociales o culturales: el plan está todo

dado. Se opone, sin embargo, a Piaget cuando niega que existan etapas separadas en el desarrollo mental del niño; según Chomsky ya todo viene en el "paquete" y sólo tomará tiempo que se desarrolle de manera natural y continua. En realidad tanto Piaget como Chomsky restan importancia a la diferencia entre los individuos y a las influencias culturales, sociales o ambientales; es decir, se oponen en general al *conductismo* (Watson, Skinner, etc.), que rechaza las nociones de "mente" o "inconsciente", las cuales categoriza simplemente como "conducta". La tecnología de los conductistas reduce la totalidad de la conducta de un individuo a dos variables mesurables: la presencia o la ausencia de una respuesta programada.

El interés por encontrar las "universales" del hombre ha impulsado la construcción de una gran cantidad de teorías y modelos. En Claude Lévi-Strauss aparecieron como "estructuras lógicas", en Chomsky -como señalábamos- en "estructuras innatas" y en Jung como "inconsciente colectivo". Todas estas aproximaciones sugieren, en mayor o menor medida, un cierto determinismo que afecta, en mayor o menor medida, los alcances de la libertad humana.

E. Rosado: La concepción estructuralista de la arquitectura contemporánea.

2. EL VEHÍCULO DEL PENSAMIENTO.

Mientras algunos indagaban el pensamiento "dentro" de la mente, otros lo hacían, por un camino más "natural", en el medio donde éste se manifiesta, es decir, en el lenguaje. Sólo a través de los signos es posible conocer lo que un hombre piensa, siente o desea. El lenguaje es el vehículo del pensamiento. Desde los signos más elementales, como los gestos, hasta los más complejos, como los lingüísticos, permiten que la mente individual abandone su aislamiento y entre en contacto con otros individuos. Esta comunicación crea, de hecho, una *identidad* y una *otredad*. Los signos que se organizan en un lenguaje común hacen posible la integración social, el intercambio de ideas y experiencias y, al generar la propia autoconsciencia individual,

también el desarrollo de la libertad de las personas. Los signos son los mediadores de las actividades y de las relaciones del hombre.

El funcionamiento de la mente humana es inseparable del lenguaje. Para Jacques Lacan (1901-1981) el inconsciente está estructurado como si fuera un lenguaje, o más aún: *el lenguaje es el que crea al inconsciente*. Este núcleo fundamental del ser humano permite captar un número casi infinito de operaciones lingüísticas intersubjetivas. Chomsky dice que *"un hablante maduro puede producir una oración nueva de su lengua en la ocasión apropiada, y los otros hablantes pueden entenderla de inmediato, aunque sea igualmente nueva para ellos. La mayor parte de nuestra experiencia lingüística, tanto de hablantes como de oyentes, es*

*con oraciones nuevas; una vez que hemos dominado una lengua, el tipo de oraciones que manejamos con fluidez y sin dificultad ni titubeo es tan vasto que, para cualquier fin práctico (y, obviamente, para cualquier fin teórico), podemos considerarlo infinito. El dominio normal de una lengua implica no sólo la capacidad de entender de inmediato una cantidad indefinida de oraciones completamente nuevas, sino también la capacidad de identificar las oraciones aberrantes y, cuando es necesario, darles una interpretación.*⁶

La lingüística, la ciencia que estudia el lenguaje humano, ha tenido un desarrollo muy dinámico en el último siglo y se ha colocado en una posición de vanguardia respecto a las otras ciencias del hombre. Claude

Lévi-Strauss comparó la importancia que la lingüística tiene para hacer progresar a las ciencias sociales con la que tuvo la física atómica en las ciencias exactas. Tradicionalmente, la lingüística se ha dividido en tres partes principales: a) la fonética y la fonología, que estudian el aspecto acústico de los sonidos del lenguaje, b) la gramática, que se ocupa de los aspectos morfológicos y sintácticos del lenguaje, y c) la semántica, que estudia el significado de los signos lingüísticos.

Sin embargo, esta ciencia ha desbordado su habitual campo de estudio para extenderse hacia prácticamente todas las ramas del conocimiento que estudian los fenómenos de comunicación, las relaciones humanas y el pensamiento

⁶ Cfr. Chomsky, Noam. Problemas actuales en teoría lingüística. México, Siglo XXI

editores, 1977 (3ª. ed. 1981), p. 9

en general. De este gran desarrollo de la lingüística nació una nueva ciencia, que parecía no ser su hija sino su madre: *la semiología* (o *semiótica*, para Ch. Peirce), ciencia cuyo propósito es estudiar los sistemas de signos, es decir, cualquier tipo de lenguas, códigos, señalizaciones, etc. Estos sistemas de signos o códigos pueden ser lógicos, estéticos, sociales y, acaso, también arquitectónicos. La semiótica, dice Umberto Eco, estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación, bajo los cuales se establecen sistemas de significación. Pero, a pesar de que esta deslumbrante y prometedora ciencia tiene capacidad de absorber y unificar a la lógica, la matemática, la lingüística y, parcialmente, otras disciplinas, parece que, por el momento, la lingüística conservará el privilegio de estudiar, bajo sus

propios métodos, su campo de estudio, en tanto que la semiótica, sin renunciar al análisis de las lenguas, desempeñará un papel más importante en los llamados "*lenguajes no verbales*". Para nosotros tendrán especial interés las implicaciones que la semiótica pueda tener en el arte.

La necesidad de una ciencia general de los signos fue propuesta por el mismo Saussure -"*una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social*"-, pero fue en los años posteriores a su muerte cuando inició, propiamente, su desarrollo. Charles S. Peirce (1931) llamó a la semiótica "*la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis*", entendiendo por semiosis "*una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres*

sujetos, como por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas”.

Peirce clasificó los signos, de acuerdo a la naturaleza del vínculo entre el signo y su objeto, en:

- 1) **Iconos**, que son signos que se refieren al objeto que denotan meramente en virtud de caracteres que le son propios y que poseen igualmente exista o no exista tal objeto (p. ej. un mapa geográfico). En los iconos hay una similitud entre el signo y el objeto.
- 2) **Índices**, que son signos que se refieren al objeto que denotan en virtud de ser realmente afectados por aquel objeto (p.ej. una flecha, la sombra de un objeto). En

los índices hay una conexión física entre el signo y el objeto.

- 3) **símbolos**, que son signos que se refieren al objeto que denotan en virtud de una ley o regularidad, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que los símbolos se interpreten como referidos a dicho objeto (p. ej. las palabras). En los símbolos hay una asociación arbitraria entre el signo y el objeto.

Para Charles Morris (1938) el proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse *semiosis*. Basándose en Peirce, dice que este proceso implica tres (o cuatro) factores: lo que actúa como signo (vehículo sígnico),

aquello a que el signo alude (designatum), y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él (interpretante); el intérprete podría considerarse un cuarto factor. Un signo alude a algo para alguien. "...los términos "signo", "designatum", "interpretante" e "intérprete" se implican mutuamente, puesto que sólo son formas de referirse a aspectos del proceso de semiosis. Los objetos no necesitan ser referidos por signos, pero no hay designata a menos que se produzca esa referencia; algo es un signo si, y sólo si, algún intérprete lo considera signo de algo; la consideración de algo es un interpretante sólo en la medida en que es evocado por algo que funciona como un signo; un objeto

es un intérprete sólo si, mediatamente, toma en consideración algo. Las propiedades que conlleva ser un signo, un designatum, un intérprete o un interpretante son **propiedades relacionales** que las cosas asumen al participar en el proceso funcional de semiosis." ⁷ Cuando se estudian las relaciones de los signos con los objetos a los que son aplicables estamos dentro de la *dimensión semántica* de la semiosis. Este estudio corresponde a la **semántica**. La relación de los signos con los intérpretes será estudiada por la **pragmática** y la relación formal de los signos entre sí por la **sintaxis**.

La semiótica estudia a la arquitectura como un fenómeno de la

⁷ Morris, Charles.- Fundamentos de la teoría de los signos. Barcelona, Paidós, 1985, p.28

cultura que puede explicarse como fenómeno de la comunicación. Desde mediados de los años cincuenta se iniciaron en Italia estudios semióticos del arte y la arquitectura; S. Bettini escribe ya en 1958 un ensayo sobre la "crítica semántica". En los años sesenta se produjeron las primeras obras importantes sobre la materia, destacando las de Umberto Eco, Renato De Fusco, Emilio Garroni, María Luisa Scalvini, Cesare Brandi, entre otros. Ya para los años setenta y ochenta existía toda una moda de entender a la arquitectura "bajo el signo" de la semiótica. Dentro de la semiótica arquitectónica pueden observarse varias corrientes; se puede hablar de una semiótica "conductista" (de raíz empirista) - basada sobre todo en Pierce y en Morris- y otra estructuralista, que se

fundamenta en la obra de Saussure y Barthes. Sin embargo encontramos otras corrientes que complementan y matizan los criterios de estas tendencias principales. Este trabajo se ocupará principalmente de la semiótica estructuralista (que se inclina hacia el racionalismo), y en particular la que se originó con la Escuela francesa.

3. ORIGEN Y DESARROLLO DEL ESTRUCTURALISMO.

Como adelantábamos en la introducción, el estructuralismo surgió con la lingüística moderna. Este método, al cabo de un tiempo se convertiría también en una doctrina, en la medida en que los conocimientos abstraídos de este fueron construyendo una teoría. El primero en aplicar el estructuralismo en un campo diferente a la lingüística fue Claude Lévi-Strauss para explicar las reglas del parentesco y los mitos de las sociedades primitivas. Del terreno de la etnología y de la antropología brincó hacia los más diversos campos. La validez de estas transposiciones se debe en mucho a la adaptación propia que cada disciplina realiza, produciendo los ajustes necesarios para operar bajo este sistema. Se puede hablar de

varios estructuralismos —lingüístico, literario, antropológico, psicoanalítico, económico, marxista, etc., aunque todos ellos comparten algunos aspectos comunes. Trataremos de resumir, brevemente, las particularidades que adquirió el estructuralismo dentro de algunos campos en que se diversificó, para luego extraer algunas de sus características fundamentales.

3.1. El estructuralismo lingüístico.

Ferdinand de Saussure (1857-1913), fundador de la lingüística moderna, consideraba que las bases lingüísticas de su época eran inciertas e insuficientes para lograr un conocimiento científico del lenguaje. Para él era necesario que la lingüística definiera con precisión su objeto de estudio. Ante la creencia de

que el uso cotidiano del lenguaje, por parte de los sujetos hablantes, era la causa de la degeneración y de las arbitrariedades de la lengua, antepone la tesis de que la lengua es de naturaleza **homogénea** y conserva, pese a los cambios aparentes, una organización fundamental. De Saussure llama "*sistema*" a esta organización de la lengua y, aunque nunca utilizó el término "*estructura*", crea la noción común a todos los estructuralismos.⁸

Su punto de partida es que los elementos lingüísticos no pueden ser examinados en la experiencia, puesto que el conocimiento de estos no es un dato. Es decir, los elementos lingüísticos –los signos– no tienen una

⁸ Sería Claude Lévi-Strauss quien popularizaría el término "estructuralismo" unas décadas después. El concepto de estructura se había consolidado teóricamente en el Círculo lingüístico de Praga, al que pertenecía Roman Jakobson.

realidad independiente, sino únicamente tienen un valor relativo dentro de un conjunto. Este conjunto de signos es la **lengua** (*la langue*), que es el sistema original del lenguaje, el que contiene las reglas que determinan el uso de sonidos y formas, y de medios sintácticos y léxicos de expresión. La lengua es, por tanto, un sistema autónomo, abstracto, convencional, anónimo, que pertenece a la sociedad y al que recurren los individuos para comunicarse con los demás. El otro componente del lenguaje es el **habla** (*la parole*), que pertenece al individuo y le sirve para expresarse, para que alguien lo comprenda. La existencia de la lengua es, necesariamente, anterior al habla. De esta manera, tenemos por un lado una lingüística **sincrónica**, que se encarga de la descripción del "estado de sistema" y, por otro lado, la lingüística



diacrónica, que estudia los cambios que sufren estos sistemas en el tiempo. Si bien ambos enfoques son necesarios y complementarios, el estructuralismo saussuriano hace una escisión radical entre lo sincrónico y lo diacrónico y hace un énfasis mayor en la importancia del primero, pues considera que la lengua debe ser su principal objeto de estudio.

La obra saussuriana contiene muchos aspectos de interés para el arte y la arquitectura, que merecerían estudiarse con mayor detenimiento; aquí sólo señalaremos algunos puntos relevantes de su teoría:

“El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica”.⁹

⁹ Saussure, Ferdinand de.- Curso de lingüística general. 1ª. ed. Madrid, Akal editor, 1980 (12ª. ed. México, Fontamara, 1998), p.102

Para Saussure la imagen acústica no es el sonido puramente físico, sino una representación sensorial, es la representación natural de la palabra en cuanto hecho de lengua virtual, al margen de toda realización por el habla. Estos dos elementos están íntimamente unidos y se requieren recíprocamente. Tanto el concepto como la imagen acústica son de naturaleza psíquica¹⁰ y pueden reemplazarse respectivamente por ***significado*** y ***significante***; estos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que les separa, bien entre sí, bien de la totalidad de que forman parte. Con Saussure las sustancias fónicas pierden su importancia y, en cambio, las formas

¹⁰ Aclara Saussure que “no por ser esencialmente psíquicos los signos lingüísticos son abstracciones; las asociaciones ratificadas por el consenso colectivo, y cuyo conjunto constituye la lengua, son realidades que tienen su asiento

puras y sus relaciones van a adquirir el mayor interés.

“El signo lingüístico es arbitrario”.¹¹ Por arbitrario debe entenderse “inmotivado”, es decir, “arbitrario con relación al significado, con el que no tiene ningún vínculo natural en la realidad”.¹²

Esto significa que no hay ninguna conexión esencial entre el significante (una serie de sonidos) y el significado. Es cierto, sin embargo, que todavía en algunas lenguas se conservan rastros de formaciones onomatopéyicas (imitaciones de sonidos, como por ejemplo: gárgara, rronronear, traqueteo, etc.), pero éstas son raras e inusuales y han ido

en el cerebro”. Cfr. Saussure, Ferdinand de, op. cit. p. 42

¹¹ Saussure, Ferdinand de, op. cit., p.104

¹² Saussure, Ferdinand de, op. cit., p.106

perdiendo importancia en las lenguas modernas.¹³

“El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desarrolla sólo en el tiempo y tiene los caracteres que toma del tiempo: a) representa una extensión, y b) esa extensión es mensurable en una sola dimensión: es una línea”.¹⁴

Por oposición a los significantes visuales (señales marítimas, etc.), que pueden ofrecer complicaciones simultáneas en muchas dimensiones, los significantes acústicos no disponen más que de la línea del tiempo; sus elementos se

¹³ En el lenguaje de los niños son más comunes las formaciones onomatopéyicas. Se piensa que en las lenguas primitivas tuvieron un papel mucho más relevante que en la actualidad.

¹⁴ Saussure, Ferdinand de, op. cit., p.107

presentan uno tras otro; forman una cadena”¹⁵

Una de las consideraciones más importantes de Saussure es que **“una lengua constituye un sistema”¹⁶**, lo que significa que sus elementos están determinados por las leyes del sistema y no por las propiedades que posean en sí mismos; es decir, los elementos sólo valen y quedan definidos por sus relaciones con otros elementos, por la posición relativa que guardan dentro del sistema. Este valor se origina por sus diferencias, que pueden distinguirse por oposición (Jakobson). El sistema, por tanto, prevalece sobre los elementos. La lengua es considerada como un sistema de signos (**diferencias**) constituido por entidades puramente relacionales.

¹⁵ Saussure, Ferdinand de, op. cit., p. 108

No es fácil precisar el alcance de algunos conceptos de Saussure. Sus ideas más trascendentes fueron recogidas por sus discípulos durante los tres cursos impartidos en Ginebra entre 1906 y 1911, y publicadas en París bajo el título *Curso de Lingüística General*, sin su revisión y tres años después de su muerte en 1916. No se advierte claramente que De Saussure haya entendido a la lengua como una estructura del pensamiento cuya existencia fuera independiente de toda configuración lingüística. Serán más bien sus seguidores, agrupados dentro de la “Escuela de Ginebra”, pero también dentro de otros círculos lingüísticos, quienes harán explícitas las insinuaciones y las intuiciones que se hallan en su obra. Lo cierto es que,

¹⁶ Saussure, Ferdinand de, op. cit., p. 111

tras su muerte, De Saussure desencadenó una verdadera revolución en las ciencias del lenguaje.

En la teoría lingüística - la glosemática - del danés **Louis Hjelmslev** encontramos radicalizadas algunas ideas de De Saussure. La tesis de que el lenguaje es, ante todo, forma y no sustancia es llevada al extremo por este lingüista. Como señalábamos, para Saussure, un signo lingüístico es una unidad compuesta de un concepto (significado) y una imagen acústica o auditiva (significante). Si para que un concepto pueda existir se requiere de un término correspondiente, implica que no podemos analizar el significado de algo si no conocemos el sistema del lenguaje. Hjelmslev llama "**contenido**" al significado y "**expresión**" al significante, cuya

unión es el requisito necesario del lenguaje. Hjelmslev propone una lingüística cuya ciencia de la expresión no sea una fonética y cuya ciencia del contenido no sea una semántica, en otras palabras, un álgebra del lenguaje. Así pues, se deduce que *no hay otra semántica más que la estructural*. Algunas semióticas arquitectónicas, como la de Emilio Garroni, se basarán en los modelos de Hjelmslev.

También en la fonología se sintió la influencia de Ferdinand De Saussure. **Roman Jakobson**, quien será punto de referencia para las generaciones posteriores de lingüistas, había sido colaborador de **Nikolai Trubetzkoj** (1890-1938), fundador de la Escuela Fonológica. Ambos lingüistas buscaron determinar las leyes generales que subyacen en la estructura de los

fenómenos fonéticos, es decir, trataron de superar el mero estudio de las expresiones conscientes para alcanzar su nivel inconsciente. El sistema fonológico de Trubetzkoy, que parte de la distinción entre *langue* y *parole* de Saussure, opone la fonética a la fonología. La primera estudia "los sonidos del habla", mientras que la segunda se encarga de "los sonidos de la lengua. A Trubetzkoy debemos la explicación del funcionamiento de los **fonemas**, que son las partes elementales que estudia la teoría del lenguaje. Las expresiones lingüísticas pueden ser analizadas en una serie de unidades mínimas que difieren entre sí. Para determinar si dos sonidos diferentes de un lenguaje son fonemas, el fonólogo verá si cambiando el uno por el otro puede mudar el sentido de una palabra o de un grupo de

palabras.¹⁷ Los fonemas no pueden ser analizados como entidades independientes, sino siempre en relación con ellos mismos. Esto implica que **la significación nunca se encuentra en un elemento aislado, sino que se produce por la posición que éste guarda en el sistema.** En el sistema es necesario evidenciar la **estructura** y descubrir las leyes generales por inducción o deducción lógica. Jakobson basará su teoría en las oposiciones

¹⁷ La variedad de sonidos es prácticamente infinita; lo que intenta la fonología es reducir esta variedad a un número limitado de unidades lingüísticamente pertinentes. O. Jespersen señalaba que el factor decisivo reside, en gran medida, en determinar si las varias diferencias de sonido se usan para diferenciar significados; por consiguiente la clasificación de los sonidos debe realizarse de diferente modo en cada lenguaje. Cfr. Malmberg, Bertil.- Los nuevos caminos de la lingüística. México, Siglo XXI editores, 1967 (21ª. ed. 1999), pp.83 y 84

Si, por ejemplo, comparamos las palabras "pecho" y "techo" notamos que la primera consonante es la que hace la diferencia fonética. La diferencia entre una consonante "p" (oclusiva bilabial) y una "t" (apicoalveolar) permite distinguir entre sí dos palabras. Por lo tanto, /p/ y /t/ son dos fonemas diferentes, ya que al cambiar el sonido de la primera consonante cambia también la significación. La fonología debe aislar los rasgos fonéticos de la pronunciación que tienen un valor distintivo y que permiten comunicar una información.

fonológicas sin considerar el valor de los sonidos como tales. Para Jakobson todos los sistemas fonéticos están contruidos sobre la base de un número dado, limitado, de diferencias fonéticas (*rasgos distintivos*), y se corresponden con los empleados por los fonólogos.¹⁸ Sostiene el principio de que los sistemas lingüísticos sólo funcionan en términos de **oposiciones binarias**, es decir, de una distinción absoluta (por ejemplo, de grave y agudo, sencillo y plano, sonoridad y sordez, etc.)

Trubetzkoy, Jakobson y S. Karcevsky presentaron en el Congreso internacional de lingüistas de la Haya, en 1928 (cuando ya estaban en el exilio), una serie de principios fonológicos que adoptarían

varios lingüistas checos, que luego constituyeron el **Círculo lingüístico de Praga** (Escuela de Praga). Este grupo tendrá una influencia enorme en Claude Lévi-Strauss (fundador del estructuralismo antropológico), quien también adoptará los principios del método fonológico de Trubetzkoy, así como el "binarismo" de Jakobson. El contacto se dio, de manera directa, a través del propio Jakobson, a quien Lévi-Strauss conoció durante la Segunda Guerra Mundial.

Para algunos, **Noam Chomsky** es el más científico de los estructuralistas porque, con su *gramática generativa*, busca alcanzar un nivel de generalización total en la teoría lingüística, una estructura lógica que permita conocer el conjunto de gramáticas posibles para las lenguas humanas y proporcione

¹⁸ Cfr. Malmberg, Bertil, op. cit., p.124

los principios generales que determinan tales conjuntos. El programa genético chomskiano se refiere a una **gramática universal**, entendida como un sistema de condiciones que tienen que satisfacer todas y cada una de las gramáticas particulares, así como la serie de principios que determinan cómo pueden ser interpretadas esas gramáticas. Define la gramática de una lengua cualquiera como una **teoría de la estructura** de esa lengua, análoga a una teoría científica, y la lengua como el conjunto de oraciones generado por la gramática. Las teorías de Chomsky, en el lenguaje, junto a las de Wiener, en la cibernética, han contribuido al desarrollo de los lenguajes artificiales, pero también al de cualquier sistema dinámico cuyas partes mantienen comunicación e influencias recíprocas. Pueden

considerarse como sistemas los propios seres vivos y las organizaciones sociales, pero también los utensilios, las máquinas y los mecanismos automatizados.

La teoría de los sistemas¹⁹, de Ludwig von Bertalanffy (1901-1972), contiene algunos planteamientos y objetivos que se aproximan a los del estructuralismo francés. Esta teoría o ciencia general de la "totalidad", inspirada en parte por la psicología experimental de la *Gestalt*²⁰, tiene como meta la integración de las ciencias naturales y sociales a partir de principios unificadores, que se hayan en los sistemas o conjuntos de elementos en interacción.²¹

¹⁹ La teoría general de sistemas y la cibernética tienen ambas su origen en los estudios que realizó Cannon (1939) sobre los mecanismos homeostáticos del cuerpo.

²⁰ Ver glosario.

²¹ Una aplicación de la teoría de los sistemas a la arquitectura puede encontrarse en el libro *Sistemas arquitectónicos y urbanos*

Bertalanffy clasificó estos conjuntos de acuerdo al número, la especie y las relaciones de sus elementos. Su teoría busca extraer conceptos característicos de *totalidades organizadas*, tales como la interacción, la suma, la mecanización, la centralización, la competencia o la finalidad, y aplicarlos luego a fenómenos concretos.²²

3.2. Claude Lévi-Strauss.

Lévi-Strauss (n.1908) pertenece a la generación de Maurice Merleau-Ponty y de Simone de Beauvoir, y es tres años menor que Jean-Paul Sartre. Su figura es tan importante para el estructuralismo que muchos lo consideran el "padre" -aunque no el fundador- de esta corriente. Es poco

(1978), de Álvaro Sánchez, publicado en México por editorial Trillas.

²² Bertalanffy, Ludwig von.- Teoría general de los sistemas. México, Fondo de cultura económica, 1976, p. 94

probable que De Saussure haya previsto todas las consecuencias de su teoría. El lingüista suizo se preocupaba por los problemas inherentes a su campo y posiblemente nunca imaginó que sus ideas serían aplicadas a objetos tan diversos como los mitos, las relaciones sociales, la religión o el arte. Sería Lévi-Strauss el constructor de una teoría que entiende las relaciones humanas como relaciones de comunicación, diseminando así las ideas de los lingüistas fuera de su ámbito especial.

Es cierto que este notable etnólogo empleó al estructuralismo para ordenar sus propias observaciones e ideas, pero no por ello ignoraba que la introducción de este método en la antropología terminaría por afectar,

inevitablemente, a otras áreas de las ciencias sociales. Su método fincado en la homologación entre el lenguaje y los hechos antropológicos, es decir en **la concepción de la cultura como comunicación**, pronto tuvo repercusiones en la historia, la sociología y el psicoanálisis. Aplicando los conceptos de la lingüística moderna era posible, según él, describir la generalidad de los intercambios sociales. Tal vez su mayor ambición era lograr una sistematización total entre el mundo cultural del hombre y su medio natural. Por esta aspiración a lo universal, Lévi-Strauss se interesó por temas muy diversos, incluidos el arte y la ciencia; su visión de la humanidad siempre fue integral y detrás de sus investigaciones etnológicas no se encuentra sólo al hombre primitivo sino también al hombre intemporal.

La etnología es la ciencia que estudia a las llamadas sociedades "primitivas", y se distingue de la etnografía por el método que utiliza: la primera emplea preferentemente el método estructural, mientras que la segunda se vale del método historiográfico. Lévi-Strauss pensaba que los antropólogos no lograban avanzar en su campo de estudio porque se centraban demasiado en los aspectos materiales y estadísticos de la cultura sin entender los modos en que la razón humana capta, clasifica e interpreta los datos de la realidad. Por ello consideró necesario refundar la etnología sobre un **método racional** y riguroso que permitiera comprender los elementos y las relaciones que existen en las sociedades, así como para poder prever sus desarrollos futuros. Este método científico, aunque basado en

la lingüística estructural, también integra las aportaciones de Émile Durkheim²³ y Marcel Mauss, como su mismo autor reconoce.

El hombre es el sujeto y el objeto de la investigación en las ciencias humanas. Para Lévi-Strauss esto, que parece representar un obstáculo, es justamente el principio que permite entender a los hombres de otras épocas, de otras culturas y de otros niveles de desarrollo. Si podemos entender a otros hombres es porque nosotros también lo somos. El etnólogo que, para insertarse en otra

²³ Aunque Lévi-Strauss difiere de Durkheim en lo que respecta a su metodología y explicación de los fenómenos sociales (para el sociólogo francés -a diferencia de Lévi-Strauss-, los factores sociales predominan sobre los intelectuales), no deja de reconocer la importancia que tuvo para construir las bases teóricas de la etnología. Según Lévi-Strauss, Jean-Jacques Rousseau concibió, deseó y anunció la etnología con un siglo de anticipación. Él es, en realidad, el fundador de las ciencias del hombre. Cfr. Lévi-Strauss, Claude.- Antropología estructural (II), 1ª. ed. México, Siglo XXI editores, 1979 (11ª. ed. 1999), pp. 46 a 50, en: "Lo que la etnología le debe a Durkheim", en Antropología Estructural II.

cultura, debe rechazarse a sí mismo, llega siempre a una misma conclusión: que el "otro es un yo". Al intimar con el otro, se descubre a sí mismo, encuentra su *alter ego*, su identidad como hombre. Se da cuenta que el ser del "primitivo" es tan complejo y rico como el del hombre "civilizado", y que ambos comparten rasgos sorprendentemente parecidos. La antropología social "hace de la subjetividad más íntima un medio de demostración objetiva".²⁴

Lévi-Strauss cree que existe una base racional que es común a todos los hombres; por consiguiente, las propiedades formales de la actividad intelectual humana no pueden ser reflejo de la organización concreta de la sociedad. **Lo intelectual tiene primacía sobre lo social; es el**

²⁴ Lévi-Strauss, Claude. op. cit., p. 20

orden mental el que se materializa en el orden social. Por eso el sujeto adquiere mayor importancia que el objeto en el estructuralismo antropológico; su análisis se dirige, en última instancia, a las *estructuras inconscientes*²⁵ del espíritu humano. Haciendo uso de modelos pueden revelarse las reglas del parentesco, los códigos de conducta, la lógica de los mitos y de las religiones, que antes estaban ocultos al conocimiento.²⁶

Pero si el orden social es reflejo del orden mental, ¿cómo explicar, entonces, el desigual desarrollo de los pueblos? Lévi-Strauss llamó

²⁵ El inconsciente en Lévi-Strauss es diferente que en Freud. Para Lévi-Strauss no es el lugar donde se aloja lo instintivo o lo que ha reprimido el sujeto, sino más bien lo entiende como un órgano o mecanismo que impone sistemáticamente las leyes lógico-rationales en los hombres. Su naturaleza es formal y no de contenido. El inconsciente permite la función simbólica del pensamiento humano. Lo simbólico determina el orden del mundo, de la realidad. Este concepto de inconsciente se asemeja al de Marcel Mauss.

“sociedades frías” a los grupos humanos que lograban resistir a toda modificación de su estructura, a las que permanecían fieles a su pasado mítico. Su medio interno –dice- está próximo al cero de temperatura histórica y se distinguen, por su efectivo limitado y su modo mecánico de funcionamiento, de las **“sociedades calientes”**, aparecidas en diversos puntos del mundo a la zaga de la revolución neolítica y donde son sin tregua solicitadas **diferenciaciones** entre castas y entre clases para extraer así devenir y energía.²⁷ Las sociedades frías han desarrollado mecanismos eficaces para explotar el medio ambiente y se han organizado políticamente por la vía del consenso, evitando los conflictos y propiciando la

²⁷ Lévi-Strauss, Claude.- Antropología estructural. México, Fondo de cultura económica, 1979 (11ª. ed. 1999), p. 32

cooperación colectiva. El progreso se debe a la colaboración entre diferentes grupos humanos, no siendo privativo de alguna raza o cultura en particular. Mientras más intercambios existan entre las comunidades, mayores posibilidades de desarrollo tendrán. El intercambio cultural, la admisión de nuevos y diversos participantes dentro de una sociedad, es la clave para lograr el progreso. La diversidad de elementos dentro del "juego" social abre nuevas posibilidades (combinaciones) de elección. Pero las diferencias que genera el progreso no son estructurales; la compleja organización de las sociedades modernas sigue -como la de los primitivos-, las mismas reglas invariables que derivan de los procesos lógico-racionales de la mente humana.

Como ya hemos mencionado, fueron las técnicas de la lingüística moderna las que proporcionaron a Lévi-Strauss las claves para ordenar todas las observaciones y las experiencias que había recogido durante sus años de convivencia con los grupos indígenas; gracias a estos modelos logró consolidar una teoría y un método que luego sería imitado por otras ciencias. En la década de los cuarenta Lévi-Strauss conoció a Jakobson y se familiarizó con el *Curso* de Saussure y las teorías de Trubetzkoy. Esto le permitió visualizar los fenómenos culturales en función de las estructuras lingüísticas. La fonología había logrado a partir de un cierto número de relaciones invariantes explicar la diversidad y la complejidad aparente del sistema

fonético. Lévi-Strauss se propuso hacer lo mismo con la antropología.²⁸

Su obra *Las estructuras elementales del parentesco* (1949) marca el inicio del **estructuralismo antropológico**. Al igual que Saussure, Lévi-Strauss otorga al **análisis sincrónico** un papel fundamental. Para poder aplicar la metodología de la lingüística, Lévi-Strauss tuvo que **considerar a los hechos antropológicos como hechos semiológicos**. "Los hombres comunican por medio de símbolos y de signos; para la antropología, que es una conversación del hombre con el hombre, todo es símbolo y signo que se plantea como intermediario entre

dos sujetos".²⁹ Por consiguiente, puede comprenderse a la sociedad entera a través de una teoría de la comunicación y a la **cultura como un conjunto de sistemas simbólicos** (sistemas de signos). La conducta social siempre se adquiere y transmite a través de símbolos.

Desde la perspectiva de la teoría de la comunicación, adoptada por Lévi-Strauss, las reglas del parentesco sirven para asegurar la comunicación de las mujeres entre los grupos, de igual forma como las reglas económicas sirven para asegurar la comunicación de los bienes y las lingüísticas para asegurar la comunicación de los mensajes. Estas operaciones son comunes a todos los fenómenos sociales, independientemente de la

²⁸ Lévi-Strauss logró expresar sus modelos por medio de estructuras algebraicas y grupos de transformaciones con el apoyo de varios matemáticos, como A. Weil y G.T. Guilbaud

²⁹ Lévi-Strauss, op.cit., p.16

diversidad de los acontecimientos. La homología entre la lengua y los hechos culturales le permiten derivar estas reglas invariantes que parten del **principio del intercambio**.

Es necesario considerar que *"...los signos y los símbolos sólo pueden desempeñar su papel en tanto pertenecen a sistemas regidos por leyes internas de implicación y de exclusión"*, y hay que añadir que *"...lo propio de un sistema de signos es ser transformable, dicho de otro modo, traducible al lenguaje de otro sistema con ayuda de sustituciones."*³⁰ Lévi-Strauss establece dos condiciones para que una disposición esté estructurada: tiene que ser un **sistema**, regido por una cohesión interna; y esta cohesión, inaccesible a la observación de un sistema aislado,

³⁰ Lévi-Strauss, op. cit., p.23

debe revelarse en el estudio de las **transformaciones**, gracias a las que se descubren propiedades similares en sistemas en apariencia diferentes. Esto último significa que cuando un sistema es sometido a un cambio, sus elementos conservarán ciertas características generales o estructurales. Son precisamente las transformaciones las que revelan lo que no cambia.

Para que el estructuralismo pueda operar necesita identificar un sistema y definir sus elementos. La estructura nunca puede aprehenderse directamente porque su existencia no es empírica sino racional, por lo que sólo es posible conocerla a través de modelos formales³¹. Los datos

³¹ Lévi-Strauss dice que "la forma se define por oposición a una materia que le es ajena, pero la estructura no tiene contenido distinto: es el contenido mismo, aprehendido en una organización lógica concebida como propiedad de lo real." Cfr. Lévi-Strauss, Claude, op. cit. p. 113

empíricos son puntos de partida, pero nunca de llegada. La realidad se ordena en la mente. Por eso no es raro que Lévi-Strauss conceda tanta importancia a la labor taxonómica. "Toda clasificación es superior al caos".³² En este aspecto el estructuralismo parece emparentarse con el positivismo en su afán de coleccionar "trozos de la realidad" y agruparlos en clases. *"Comte comprendió, mejor que los etnólogos contemporáneos, la economía y el alcance de un sistema clasificatorio cuya importancia, a falta de los documentos que habrían confirmado su tesis, había sabido apreciar, en general, en la historia del pensamiento".*³³

³² Lévi-Strauss, Claude. El pensamiento salvaje. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 33

³³ Lévi-Strauss, op. cit., p.317

Sin embargo, el estructuralismo no se detiene en la reunión de datos objetivos ni en su clasificación, sino que intenta descubrir el "mecanismo interno" de la realidad. No le interesan los elementos aislados o desconectados, sino únicamente los que manifiestan una interacción sistémica. **Su método es comparativo, ya que opera con una clasificación basada en parejas de oposiciones.** El criterio de clasificación consiste en identificar por lo menos un rasgo común entre las parejas del conjunto para hacer posible la comparación.

Resumiendo, el método de la antropología estructural -como el de la lingüística- es **binario** (define los fenómenos como relaciones entre términos que se agrupan por pares opuestos o antagónicos), es **sincrónico**, sistémico y formal, y

supone reglas de transformación (oposición, correlación y permutación) que permiten descubrir el mecanismo y las invariantes del espíritu humano. Este método procura una **economía en la explicación** y una **unidad de solución**, así como la posibilidad de **reconstruir el conjunto a partir de un fragmento** y de prever los desarrollos ulteriores a partir de los datos actuales.³⁴

Otros tipos de lenguaje que se presentan en la sociedad son el arte, el mito, el rito y la religión. Lévi-Strauss compara con frecuencia los mitos con el arte: *"....el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo, un ser y un devenir; en producir, con su pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe*

crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o de varias estructuras artificiales y naturales y de uno o de varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento."

Luego continúa diciendo que *"....los mitos se nos presentan simultáneamente, como sistemas de relaciones abstractas y como objetos de contemplación estética: en efecto, el acto creador que engendra al mito es simétrico e inverso a aquel que encontramos en el origen de la obra*

³⁴ Lévi-Strauss, Claude. Antropología estructural.- Barcelona, editorial Paidós,

1987, p. 234

de arte. En este último caso, se parte de un conjunto formado por uno o por varios objetos y por uno o por varios acontecimientos, al cual la creación estética confiere un carácter de totalidad al poner de manifiesto una estructura común. El mito recorre el mismo camino, pero en el otro sentido: utiliza una estructura para producir un objeto absoluto que ofrezca el aspecto de un conjunto de acontecimientos (puesto que todo mito cuenta una historia). El arte procede, pues, a partir de un conjunto: (objeto + acontecimiento) y se lanza al descubrimiento de su estructura; el mito parte de una estructura, por medio de la cual emprende la construcción de un conjunto (objeto + acontecimiento).³⁵

En los mitos y en las reglas del parentesco es donde el análisis estructural ha obtenido sus mejores resultados. Para terminar este brevísimo resumen sobre Lévi-Strauss reproduciremos el ejemplo que utilizó en su obra *Anthropologie structurale* (1958), para explicar su método aplicado a los mitos (ver en "La estructura de los mitos"); el ejemplo se refiere al conocido mito de Edipo.

El método levistraussiano emplea frecuentemente tablas y diagramas para simplificar y visualizar mejor el modelo. En este caso la tabla presenta dos direcciones de lectura que compara con una partitura orquestal, donde la melodía se desarrolla diacrónicamente según un eje (página tras página, de izquierda a derecha), mientras que la armonía se presenta de manera sincrónica

³⁵ Lévi-Strauss, Claude. El pensamiento salvaje, p.48

según el otro eje, de arriba abajo. "Todas las notas colocadas sobre la misma línea vertical forman una unidad constitutiva mayor, un haz de relaciones".³⁶ El mito se transcribe en forma de una serie melódica continua, y cuyo ordenamiento inicial hay que reconstruir. "Como si se nos presentara una sucesión de números enteros, del tipo:

1,2,4,7,8,2,3,4,6,8,1,4,5,7,8,1,2,5,7,3,
4,5,6,8,

y se nos propusiese como tarea reagrupar todos los 1, todos los 2, todos los 3, etcétera, en forma de tabla":

1	2	4	7	8
2	3	4	6	8
1	4	5	7	8
1	2	5	7	
3	4	5	6	8

³⁶ Lévi-Strauss, Claude. Antropología estructural.- Barcelona, editorial Paidós,

"Se procederá del mismo modo con el mito de Edipo ensayando sucesivamente diversas disposiciones de los mitemas..."³⁷ Todas las relaciones agrupadas en la misma columna deberán presentar, por hipótesis, un rasgo común que se trata de descubrir.

Un arreglo de este mito podría ser el siguiente :

Primera columna.

Incidentes entre parientes consanguíneos que tienen entre sí relaciones "exageradas", es decir,

1988, p. 235

³⁷ Así es como Lévi-Strauss designa a las unidades constitutivas de los mitos. Los *mitemas* son los elementos más complejos en la estructura de la lengua; su grado de complejidad es superior al del fonema, el morfema o el semantema, por eso las llama también "unidades constitutivas mayores". Estos *mitemas* deben buscarse en el plano de la frase.

relaciones que están más allá de lo autorizado por las reglas sociales. (relaciones de parentesco sobreestimadas).

Segunda columna.

Relaciones de parentesco subestimadas o desvalorizadas, es decir, la misma relación anterior pero del signo inverso.

Tercera columna.

Monstruos y su destrucción. El rasgo común consiste en la negación de la autoctonía del hombre: es preciso destruir al dragón para que los hombres puedan nacer de la Tierra, así como eliminar a la Esfinge que trata de arrebatar la existencia a sus víctimas humanas.

Cuarta columna.

Personajes cuyos nombres evocan una dificultad para caminar erguido. Esta constatación conduce a pensar en la torpeza para caminar de los hombres nacidos en la Tierra en el momento de la emergencia: el rasgo común es la persistencia de la autoctonía humana.

Cada una de estas cuatro columnas verticales agrupa varias relaciones pertenecientes a un mismo "haz".

Cadmo busca a su
hermana Europa,
raptada por Zeus.

Cadmo mata al dragón.

Los espartanos se
exterminan
mutuamente

Lábdaco (padre de
Layo) = "cojo" (?)

Edipo mata a su padre
Layo.

Layo (padre de Edipo)
= "torcido" (?)

Edipo inmola a la
Esfinge.

Edipo = "pie-hinchado"
(?)

Edipo se casa con
Yocasta, su madre.

Etócles mata a su
hermano Polinices.

Antígona entierra a
Polinices, su hermano,
violando la prohibición.

La cuarta columna mantiene con la tercera la misma relación que la columna 1 tiene con la columna 2. "La imposibilidad de conectar grupos de relaciones es superada (o más exactamente reemplazada) por la afirmación de que dos relaciones contradictorias entre sí son idénticas, en la medida en que cada una es, como la otra, contradictoria consigo misma." La **conmutación** y la **permutación** son los dos tipos de mutaciones pueden hacerse con los términos en la metodología de Hjelmslev (*Glosemática*). Las pruebas de conmutabilidad permiten identificar los elementos del sistema, que en este caso es un mito.

El mito de Edipo, según Lévi-Strauss, sirve de instrumento lógico para conectar dos problemas, que se formulan así: ¿se nace de uno solo, o

bien de dos?, y luego: ¿lo mismo nace de lo mismo, o de lo otro? Este mito expresaría la imposibilidad en que se encuentra una sociedad que profesa creer en la autoctonía del hombre. Se trata de comprender cómo "uno" puede nacer de "dos".

Antes de formular el modelo se debe considerar todas las versiones del mito (no hay versiones más auténticas que otras; todas juntas constituyen el mito, desde las antiguas versiones tebanas, pasando por la de Sófocles, hasta las interpretaciones de Freud). El mito se compone del conjunto de sus variantes. "La experiencia prueba que las variaciones diferenciales, que no han de pasar inadvertidas, ofrecen entre sí correlaciones significativas que permiten someter el conjunto a operaciones lógicas, por simplificaciones sucesivas, para

arribar finalmente a la ley estructural del mito considerado".³⁸

El mito de Edipo no es un hecho cultural aislado de la Grecia antigua. Los mitos de tipo edípico han aparecido en muchas culturas, aún estando geográfica e históricamente inconexas. Este mito puede descubrirse con una estructura inversa en las historias de los indios Iroqueses y Algonquinos o en algunos mitos del ciclo del Grial, siendo Parsifal, por ejemplo, un Edipo al revés.³⁹ Independientemente de lo que los mitos quieran narrar, siempre repiten la misma historia.

Podría pensarse que Lévi-Strauss tan sólo introdujo un nuevo método, un método más de investigación en la

antropología social, pero los efectos que tuvo fueron muchos e inesperados. Ya hemos dicho que el análisis estructural se transformó en una teoría, conformando luego una especie de doctrina, que se popularizó hasta convertirse en "moda intelectual" en la Europa de los años sesenta. Las críticas, sin embargo, también fueron muchas y muy acaloradas. El estructuralismo, impulsado sobre todo por el prestigio de Lévi-Strauss, fue visto por algunos (J.P. Sartre, H. Lefebvre) como una concepción del mundo de los "tecnócratas". Sus críticos dicen que la nueva filosofía es reflejo de la "cibernetización" de la sociedad y con el eterno presente al que aspira. Las máquinas, las combinaciones, los ordenamientos y las permutaciones de elementos establecidos se vuelven en el interés de una sociedad monótona que sólo espera la

³⁸ Lévi-Strauss, Claude, op. cit., p. 240

³⁹ Cfr. Lévi-Strauss, Claude, op. cit., pp. 25-28

introducción de nuevas tecnologías como el mayor acontecimiento posible; una sociedad tecnocrática que desearía detenerse en la historia, "que desearía olvidar a la historia" (Sartre). El control de la sociedad quedaría a cargo de las máquinas a través de lo que tienen de más esencial: el lenguaje (un lenguaje basado en el *binarismo* de las computadoras o calculadoras). El principio binario, de instrumento operativo sugerido por la lógica de los modelos cibernéticos, se convierte en Principio Filosófico (Umberto Eco). Paradójicamente, la moda de estudiar al lenguaje se da cuando más se ha perdido la comunicación auténtica en la sociedad contemporánea (Lefebvre).

Los marxistas ortodoxos acusaron al estructuralismo levistraussiano de "burgués" y de carecer de "ideología",

mientras que los humanistas liberales lo incriminaron de ser determinista y de despreciar la individualidad de las personas. Los críticos más triviales aseguraban que la moda estructuralista de los intelectuales parisinos obedecía a un menosprecio por la historia justo cuando Francia – desplazada por el ascenso de Estados Unidos- había dejado de ser el motor de los cambios mundiales y había perdido su influencia internacional.

Es cierto que dentro de la "moda" del estructuralismo se dieron excesos: por todas partes se veían –o se querían ver- estructuras y sistemas, a los que se daban las más diversas interpretaciones. Al respecto, el propio Lévi-Strauss dice: "*Le structuralisme n'est pas responsable des abus qu'on commet si souvent en son nom. Que nous*

*soyons linguistes, historiens, ethnologues, nous travaillons tous dans des domaines bien délimités. Le structuralisme sainement pratiqué n'apporte pas un message, il ne détient pas une clé capable d'ouvrir toutes les serrures, il ne prétend pas formuler une nouvelle conception du monde ou même de l'homme; il se garde de vouloir fonder une thérapie ou une philosophie. Nous nous considérons plutôt comme des artisans laborieux, penchés sur des phénomènes trop menus pour exciter les passions humaines, mais dont la valeur vient de ce que, saisis à ce niveau, ils pourront peut-être un jour faire l'objet d'une connaissance rigoureuse."*⁴⁰

(Sin la intención de contribuir al abuso que en el nombre del

⁴⁰ Publicado en *Le Monde* el 13 de enero de 1968.

estructuralismo se ha hecho, haremos unos breves comentarios finales sobre el pensamiento levistraussiano). La aspiración de Lévi-Strauss de infundirle a los métodos de investigación antropológicos una certidumbre y una rigurosidad absolutas es clara y evidente. Pero también hay una insistencia constante e implícita en su obra por afirmar los atributos universales del hombre, no con el propósito de reducirlos a mecanismos o esquemas simples, sino de poner en primer plano una naturaleza común a todos los hombres. Paradójicamente, para lograrlo el "humanismo" levistraussiano tiene que disolver al hombre, tiene que olvidarse de la persona para analizar las estructuras anónimas, las invariantes que le son inherentes. En este "materialismo trascendental", pese a lo dicho por Lévi-Strauss y sus

propios detractores existencialistas, vitalistas, marxistas y demás, no sólo hallamos una descripción "científica" de leyes invariantes ni un "formalismo" neutro y abstracto, sino también, y de manera inevitable, una posición filosófica e "ideológica". No es difícil articular las ideas levistraussianas sobre el hombre primitivo en un discurso que puede interpretarse de la siguiente manera: que los hombres somos básicamente los mismos ahora que antes, teniendo tecnologías avanzadas o rudimentarias, habitando en grandes ciudades o en cuevas; que no hay una sola modernidad sino que han habido muchas; que no hay razas superiores ni inferiores, sino sólo circunstancias que favorecen el desarrollo de las sociedades; que los procesos históricos y las organizaciones sociales tienen como base un orden lógico-racional que es

inherente a todos los seres humanos (su inconsciente) y, por tanto, ni la lucha de clases ni la dinámica histórica o social dirigen a los grupos humanos hacia una dirección determinada. Los procesos estarían sujetos a estructuras discontinuas que se van transformando. Por eso sólo a través de la razón analítica se hace inteligible la razón dialéctica. La estructura racional, la "arquitectura espiritual" propia de la naturaleza humana determina todas las demás estructuras o superestructuras. El pensamiento de Lévi-Strauss trasciende su método; pasa de un estructuralismo meramente operativo para ubicarse dentro de un estructuralismo ontológico.

Lo anterior repercute, sin duda, en la filosofía y en el ámbito de la moral. Las formas "vacías y universales" del inconsciente estructuralista -existan o

no en la realidad-, conducen al reconocimiento de la dignidad humana, aún si se quiere ver en el estructuralismo una postura anti-humanista.

3.3. Michel Foucault.

La agudeza del pensamiento de Foucault ha permitido repensar y renovar las bases de la filosofía contemporánea y de las ciencias humanas. Habiendo enriquecido particularmente al estructuralismo francés, la filosofía de la cultura de Michel Foucault (1926-1984) arranca inicialmente del estructuralismo antropológico, pero luego se complementa con la dimensión interpretativa de la hermenéutica, combinando de manera singular su método "arqueológico" con la *genealogía* nietzschiana. A Foucault no le agradaba la etiqueta

de "estructuralista", aunque reconoció la influencia del método en sus primeras obras. En realidad, la "arqueología" (que es una especie de estructuralismo diacrónico) nunca fue abandonada totalmente por Foucault, siempre le sirvió como un instrumento discrecional cuando emprendía la genealogía del discurso.

Para Foucault las prácticas⁴¹ históricas organizadas se han sustentado siempre en el *discurso*. Bajo este término denomina todas las formas y categorías culturales. La crítica que se hace a esta vida cultural quedaría también incluida dentro sus categorías. El discurso surge dentro del lenguaje organizado,

⁴¹ En el estructuralismo marxista de L. Althusser se denomina "práctica" a todo proceso de transformación de una materia prima determinada en un producto determinado, transformación que se efectúa mediante un trabajo humano determinado que utiliza medios de "producción" determinados. En el caso de la práctica teórica, tal producto consiste en conocimientos nuevos.

formalizado, sometido a reglas, y se desarrolla siguiendo conceptos normativos. En él se establece lo permitido y lo prohibido, lo racional y lo irracional, lo verdadero y lo falso. **Es en el lenguaje donde se originan todas las jerarquías de las prácticas sociales:** la manipulación de la semejanza y la diferencia ha permitido a los grupos sociales identificarse a sí mismos, pero también distinguirse los unos de los otros (los que son más "sabios", más "saludables", más "normales", "más humanos"). La percepción de lo semejante y de lo diferente es también el origen de la sintaxis en la gramática y de la lógica en el pensamiento. El límite de lo que puede ser dicho —y por consiguiente de lo que puede ser visto y pensado— lo establece el "error", que se da cuando la diferencia hace valer su autoridad sobre la semejanza.

Entonces el discurso, seducido por "lo verdadero", intenta reconstruir la relación entre las palabras y las cosas. Estas formaciones discursivas se van dando dentro de un conjunto finito de posibilidades y dentro de ciertos límites temporales.

Los acontecimientos discursivos, cuando son tratados como segmentos funcionales van conformando un sistema que revela no las intenciones que contiene el discurso (lo que se quiso decir u ocultar), sino las condiciones de su existencia. El análisis arqueológico *"pretende definir no los pensamientos, las representaciones, las imágenes, los temas, las obsesiones que se ocultan o se manifiestan en los discursos, sino esos mismos discursos, esos discursos en tanto que prácticas que*

obedecen a unas reglas".⁴² Quiere definir los discursos en su especificidad, **hacer un análisis diferencial de las modalidades de discurso, examinando el orden, la sucesión, la dependencia y la combinación de sus enunciados.**

La "arqueología" (Foucault, *dixit*) "*no es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura, es decir en la forma mantenida de la exterioridad, una transformación pautada de lo que ha sido y ha escrito. No es la vuelta al secreto mismo del origen, es la descripción sistemática de un discurso-objeto*".⁴³ Y uno de sus objetivos principales es constituir **el árbol de derivación de un discurso**, abriendo todo un dominio de interrogaciones posibles y dejando a la vista las relaciones y dependencias

entre sus enunciados. Para ello necesita comparar las formaciones discursivas, es decir, necesita **oponer** las unas a las otras en la simultaneidad en que se presentan (sincronía).

Foucault elabora su discurso (que es un discurso acerca de los discursos) como una historia cultural basada en etapas del conocimiento que han venido sucediéndose a partir del Renacimiento; se trata de una historia que se construye sobre un espacio de orden, contra un fondo epistemológico. El **episteme** es aquello a partir de lo cual conocimientos y teorías fueron posibles en una época determinada. Esta "comunidad de discursos" determina todo lo que puede ser visto y entendido en el mundo en un período específico. Para el pensador francés existe un nivel "arqueológico",

⁴² Foucault, Michel.- La arqueología del saber. México, Siglo XXI editores, 1970 (19ª. ed. 1999), p. 233

⁴³ Foucault, Michel, op. cit., p.235

un ordenamiento profundo, el código básico de una cultura, una configuración global que ofrece fundamentos ciertos a los conocimientos, y que fueron desarrollados principalmente en la filología, la historia natural y la biología, así como en la economía política. La *episteme* moderna sucede, en la cultura occidental, a las del Renacimiento y del período clásico.

En *Les Mots et les choses* (1966), Foucault describe una primera etapa histórica o corte cronológico de esta *episteme*, que va del siglo XVI hasta fines del XVII, la cual fue dominada por la *Semejanza*, que podía darse en la conveniencia, la emulación, la analogía y el juego de simpatías. Bajo la *Similitud* operaba la mentalidad de este primer estadio del conocimiento moderno. Por su mediación llegan las

cosas a parecerse entre sí. Se trate de la comprensión de un texto o del desciframiento de las positivities naturales, el saber no es entonces otra cosa que una interpretación. Conocer las cosas es descubrir la trama que las vuelve solidarias y las aproxima.

Hacia mediados del siglo XVII, se produce una **ruptura** con el orden anterior, la crítica y descomposición de las semejanzas hacen surgir un nuevo tipo de saber. Este tiene por objeto un orden que articula identidades y diferencias y se establece para representar la totalidad de lo real. Se inaugura así el reinado de la *Representación* o del orden clásico, orden o saber racionalista y perfectamente homogéneo, que supone un ordenamiento general de la naturaleza, una disposición tal de las

cosas que posibilita emprender un análisis totalmente explicativo de ellas. Todo conocimiento procede a la fijación de un orden por medio del establecimiento de diferencias. El lenguaje funciona en el interior de la representación como su organización primordial, asegura su despliegue espontáneo e ingenuo en un cuadro, recorta en cambio lo continuo de los seres según sus características diferenciales.

Pero hacia finales del siglo XVIII se produce otro cambio epistemológico; la teoría de la representación desaparece como base y encuadre general de todos los órdenes posibles. El dominio de las formas puras del conocimiento toma distancia para asegurar a la vez su autonomía y su soberanía frente a todo saber empírico. El lenguaje se articula sobre las formas abstractas

del conocimiento. El desarrollo de las matemáticas incide en el de las ciencias humanas y produce una cierta formalización del pensamiento. La biología, la economía y la filología dominan íntegramente el campo de las ciencias humanas. El psicoanálisis avanza para ocupar el lugar de la representación. La región oculta, crítica y enigmática del ser humano puede revelarse ahora por el psicoanálisis, que apunta a lo fundamental. Trae a luz el hecho de que allí pueda haber sistema y, por tanto, significación, regla, pero también oposición y conflicto, norma y función. El *inconsciente* es en sí mismo una cierta estructura formal. La etnología nos descubre que la cultura no es más que el sistema de los inconscientes culturales, es decir, el conjunto de estructuras formales que otorgan significación a los discursos míticos.

A partir de estas *epistemes* Michel Foucault examinará los discursos que Occidente ha producido sobre la locura, la criminalidad, la sexualidad, etc. En el capítulo noveno, *Arquitectura y Poder*, de la segunda parte del presente trabajo analizamos el caso de las prisiones y de las prácticas carcelarias que dieron origen –según Foucault– a las ciencias humanas, tema que se desarrolla, principalmente, en su libro *Vigilar y Castigar*.

3.4. El estructuralismo en la crítica artística.

Roland Barthes (1915-1980), en su crítica literaria, define a la literatura como un lenguaje, esto es, un sistema de signos, lo que implica que su ser no está en su "mensaje", sino en el "sistema". Señala que la

atención que se presta a la organización de los significantes funda una verdadera crítica de la significación en medida mucho mayor que el descubrimiento del significado y de la relación que lo une con su significante. **Las puras significaciones hacen surgir un lenguaje.** El significado no es resultado de una simple correlación de significante y significado sino, por el contrario, es **relacional**, lo que quiere decir que el "significado" del significado depende de un valor que obtiene en su ubicación, por la relación del significado con otros significados. Estos procesos de significación no pertenecen sólo a la lengua sino también a todos los productos culturales, tanto materiales como sociales.

Es tal vez en la música donde mejor podemos apreciar el uso de

estructuras para fines de composición y análisis. La música puede estudiarse dentro de un nivel de abstracción comparable al de las matemáticas; no es casualidad que se recurra a esta ciencia para analizar las secuencias melódicas o las relaciones armónicas y contrapuntísticas; en la música se han utilizado modelos matemáticos que involucran al álgebra de Boole, a la teoría de los grupos finitos, a la probabilidad y hasta la cibernética.⁴⁴ Se trata de un arte que opera con una serie de combinaciones sonoras y transformaciones temáticas. En el sistema musical tradicional el número de elementos de las escalas diatónicas es finito, quedan todos comprendidos dentro de la octava. Estos sonidos se ordenan de acuerdo a grados de menor a mayor distancia

en altura con respecto a uno de ellos que sirve como punto de referencia, lo que determina las clases de intervalo en que se divide la octava.

La música dodecafónica y serial desarrollada por Arnold Schoenberg (1874-1951) y sus discípulos Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945), parten de un plan predeterminado, de un esquema que obliga que los doce sonidos de la gama cromática sean escuchados antes de repetir cualquiera de ellos. El orden preestablecido de los doce sonidos que debe conservarse en el desarrollo de la obra es una estructura musical. La música serial no se funda más en el tradicional desarrollo melódico de motivos y frases, sino en series de sonidos. La música electrónica también expandió

⁴⁴ Sobre este tema puede verse el interesante trabajo de Estrada, Julio y Gil, Jorge.-

Música y teoría de grupos finitos (3variables booleanas), México, UNAM, 1984.

las fronteras de este arte, produciendo no sólo nuevos sonidos, sino nuevos sistemas de notación y nuevas maneras de componer. Iannis Xenakis (1922-2001) "construía" sus obras partiendo de estructuras musicales, entendidas como configuraciones matemáticas, donde interviene el cálculo de probabilidades. Xenakis también reelaboró la historia de la música de acuerdo a una concepción que se aproxima al estructuralismo.

Las formas tradicionales de "sonata", "fuga", "canon", "variación", etc. son también estructuras musicales que conservan una serie de relaciones estables, independientemente de la duración de la obra, del número de compases, de los instrumentos que intervienen, de la tonalidad, de un motivo musical en particular o hasta del número de

movimientos. Una sonata, por ejemplo, es un sistema cerrado de transformaciones que no queda determinado por el "tema" en sí, sino por la secuencia de su exposición temática, cuyo esquema general es: A-B-A, al que le puede anteceder una Introducción. El tema principal, que se expone en la primera parte de este esquema ternario, es el que genera la composición entera. A este primer tema dominante se le contrasta con el segundo (B), que sirve de puente para la resolución final de la obra en el tercero, donde hay una reexposición del primer tema, pero habiendo sufrido alguna transformación. La sonata se construye a partir de la oposición de los dos temas principales (A, B) y de la interrelación de sus tres partes. Esto no significa que durante el desarrollo de la obra no pueda aparecer una gran cantidad de

subtemas con caracteres diferentes que, no obstante, siempre estarán interrelacionados o serán variaciones de los principales, quedando conformados globalmente en la estructura antes señalada.

Una sinfonía de Haydn, una sonata de Beethoven o un cuarteto de Béla Bartók tienen la misma estructura formal que acabamos de describir. El empleo de estos "tipos formales" no ha representado, como puede constatar, limitación alguna para la creatividad.

TRIS CON
FALLA DE ORIGEN

4. CONCEPTO DE ESTRUCTURA.

Si bien el estructuralismo no es una teoría plenamente unificada y muchos autores llamados "estructuralistas" no se consideran a sí mismos como tales (Foucault, por ejemplo) o tienen diferencias muy marcadas y evidentes (Lévi-Strauss con Barthes), todos ellos han concedido en sus obras un lugar importante al concepto de "estructura" y a su peculiar geometría esférica. También han adoptado técnicas similares para el análisis de sus respectivos objetos. Es difícil CLASIFICAR a los estructuralistas, y hasta puede resultar irónico AGRUPAR a pensadores que han construido una "realidad" no por medio de sus semejanzas sino por la oposición de sus DIFERENCIAS. Pero trataremos, al menos, de

señalar unos pocos conceptos básicos que, en determinado momento, han sido compartidos por los autores mencionados.

Los términos "sistema" y "estructura" no son, por supuesto, posesión exclusiva del estructuralismo, y cada vez son más empleados en diferentes corrientes y disciplinas sin asociarse con las ideas de Saussure o de Lévi-Strauss. Las estructuras han sido estudiadas con bastante anterioridad a la lingüística, en especial por las matemáticas (Galois); una de las más antiguas y de mayor generalidad es el *grupo*, que ha servido de fundamento al álgebra, y que ha sido al mismo tiempo un instrumento de coherencia, transformación y constructividad. La teoría de grupos define esta estructura como sigue: *"un grupo consiste en un número finito o infinito*

de elementos que tienen una composición asociativa, con respecto a la cual existe una unidad y cada elemento tiene un inverso".⁴⁵

Cualquier elemento del conjunto sometido a una operación de composición vuelve a ser un elemento de dicho conjunto y siempre es posible hacer reversible la operación directa con otra inversa. En cuanto al **sistema**, puede entenderse, en general, como un grupo de elementos organizados de forma unitaria para cumplir un propósito establecido. Y el concepto de **estructura**, el más extenso y matemático, es: *el conjunto de elementos no determinados en forma intrínseca, sino solo por las relaciones que los vinculan entre sí*. La estructura es un sistema, pero un

sistema relativamente estable. Dicho con las palabras de Piaget: "...una estructura es un sistema de transformaciones que, como tal, está compuesto de leyes (por oposición a las propiedades de sus elementos), y que se conserva o enriquece por el juego mismo de sus transformaciones, sin que éstas terminen fuera de sus fronteras o recurran a elementos exógenos. En resumen, una estructura comprende tres características: totalidad, transformaciones y autorregulación".⁴⁶

Para que exista una **totalidad** se requiere que todos los elementos estén sujetos a las leyes que caracterizan al sistema. No pueden haber asociaciones acumulativas: el todo nunca es la suma simple de sus

⁴⁵ Cfr. Speiser, Andréas.- El concepto de grupo y las artes. México, UNAM, en Lecturas Universitarias no. 8, Antología de matemáticas II, 1971, p. 119

elementos. Pero ni la totalidad ni los elementos son lo fundamental en las estructuras sino los procedimientos o las leyes de su composición, lo que significa que las totalidades estructuradas son esencialmente *estructurantes*. Las estructuras operan con **transformaciones**, lo que significa que son dinámicas, aunque su movimiento está regulado por el sistema mismo. La **autorregulación** crea límites cerrados, que sin embargo, no impiden que una estructura, como subsistema, participe –sin perder sus leyes- en un sistema mayor.

Estos conceptos son compartidos por todos los estructuralismos estudiados con anterioridad, y son los que, por su generalidad misma, han logrado aplicarse con gran

flexibilidad. El estructuralismo busca en la realidad humana aquellos aspectos de estabilidad que puedan justificar un conocimiento científico. Tratan de alcanzar la realidad por medio de esquemas concretos y de creciente generalidad, utilizando modelos que la circunscriban y expliquen; esta formalización "*puede traducirse inmediatamente en ecuaciones lógico-matemáticas o pasar como intermediario de un modelo cibernético.*"⁴⁷ El análisis estructural descuida lo circunstancial e intenta poner de manifiesto el código secreto que vincula las múltiples actividades del hombre: su organización social, su vida económica, sus creaciones artísticas, su lenguaje, y aún su actividad psíquica e intelectual. En todos estos ámbitos, ya sea que la estructura se

⁴⁶ Piaget, Jean. El estructuralismo. México, Consejo nacional para la cultura y las

artes/publicaciones Cruz O. , 1995, p. 6

exprese como "sistema", "categoría", "grupo", "tipo", "gestalt", "organismo", "lengua", "inconsciente", "episteme", etc., se trata siempre de puntos de vista fijos, de conjuntos cerrados, de factores permanentes, que el estructuralismo descubre en los encadenamientos controlables de la actividad humana. Estas estructuras, aunque sujetas a una transformación constante, conservan un núcleo que permanece siempre en equilibrio.

Una pregunta obvia, que a estas alturas ya no es tan inocente, sería: ¿y dónde se encuentran las estructuras? ¿existen realmente o son creadas (construidas) por el hombre? ¿Se hallan "en" la realidad física, es decir, en las cosas, en los procesos o en los acontecimientos mismos? (-¿es un problema

ontológico?-); ¿se hallan en el cuerpo o en la mente humana? (-¿es un problema de la biología y de la psicología?-); ¿o se hallan en el lenguaje? (-¿es un problema de la semiótica?-). Para esto no hay respuestas fáciles ni únicas. Seguramente existen estructuras en cada una de estas esferas. Lo importante es distinguir cuándo se trata de construcciones artificiales y cuándo de "mecanismos" naturales. En ambos casos, sin embargo, se requiere de una "arqueología" para descubrirlos. Por lo general, al estructuralismo no le importa el origen de las estructuras sino sólo detectarlas (aislarlas) y analizarlas. Para Lévi-Strauss existen, dentro de la totalidad social, estructuras de orden "vivas", que están en función de una realidad objetiva y son independientes de la representación que los hombres tengan de ellas, y

⁴⁷ Ibidem.

estructuras "concebidas", que ya no corresponden directamente a ninguna realidad objetiva y no son susceptibles de una comprobación experimental (mito, religión, ideología).⁴⁸ Siguiendo a Lévi-Strauss, Waisman dice que dentro de la arquitectura (el entorno), "son órdenes vividos aquellos realmente percibidos"⁴⁹ por el usuario, por el grupo social o por los distintos grupos que componen una sociedad dada; en tanto que órdenes concebidos serían los sistemas de significados que los productores —arquitectos, teóricos, profesionales varios, productores propiamente dichos— atribuyen al producto arquitectónico.⁵⁰ En la arquitectura

encontraremos distintas estructuras que comprenden códigos sociales, técnicos, estéticos, espaciales, ideológicos, etc., algunos de los cuales se estudiarán en los capítulos siguientes.

⁴⁸ Cfr. Lévi-Strauss, Claude.- Antropología estructural. Barcelona, editorial Piados, 1987, p.334

⁴⁹ La percepción, sin embargo, también está condicionada culturalmente.

⁵⁰ Cfr. Waisman, Marina.- La estructura histórica del entorno. 1ª. ed. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972 (3ª. ed. 1985), p.52

5. POSESTRUCTURALISMO.

Entre el estructuralismo y el post-estructuralismo sólo hay una frontera artificial. El prefijo "post" no lo entenderemos aquí como indicativo de la clausura o la conclusión del estructuralismo, sino como el abandono de un concepto rígido y circular de estructura.

El estructuralismo pone en relieve un sistema oculto, expone sus elementos, sus relaciones y sus jerarquías; su espíritu es ordenador, apolíneo. El post-estructuralismo (o "ultraestructuralismo") al comprender dicha estructura puede examinar las bases que la sostienen, pero también detectar su punto débil o su "piedra clave" cuando procede a desestructurarla desde su interior. El postestructuralismo, mediante la

deconstrucción, somete a las estructuras "acabadas" y estables a un proceso dinámico de perpetua reconstrucción. Se trata de una fuerza dinámica que es amenazante, desestabilizadora, dionisiaca.

Tanto el estructuralismo como el post-estructuralismo conjugan un mismo verbo: "desenmascarar"; desconfían del orden aparente, sospechan de lo instituido, pretenden arrebatarle secretos a la realidad. El primero nos revela una estructura que antes no percibíamos, mientras que el segundo quiere revelarnos porqué y en qué se sostiene dicha estructura. Ambas tendencias son –a nuestro parecer– simbióticas, lejos de excluirse, se necesitan y se complementan. El más conocido representante del posestructuralismo es Jacques Derrida, a quien estudiaremos a continuación.

5.1. Jacques Derrida.

Uno de los pensadores que mayor influencia ha tenido en la filosofía reciente, pero también en la arquitectura contemporánea es Jacques Derrida (n.1930). Su filosofía, sin embargo, es compleja y la terminología que emplea en sus escritos ha generado muchas confusiones en el ámbito artístico y arquitectónico. Con Derrida se inicia, estrictamente hablando, la etapa del "post-estructuralismo", si bien en el último Foucault (quien ejerció una influencia importante en este autor⁵¹), en Barthes y en Gilles Deleuze (1925-1995) encontramos ya las huellas que conducen al pensamiento derridiano. En los siguientes párrafos trataremos

de explicar, de la manera más breve y sencilla, algunas de sus principales reflexiones.

5.1.1. La hegemonía de *logos*.

Derrida piensa la filosofía de una manera diferente a la que acostumbra el pensamiento clásico. Hace filosofía "fuera" del espacio doméstico de la filosofía, pero partiendo del sistema filosófico mismo. Su filosofía, como la de Nietzsche, inicia como una crítica a la filosofía clásica, hace una reflexión sobre la filosofía dentro de la filosofía. Se trata precisamente de una crítica a la filosofía occidental y en especial al papel que ha desempeñado la *metafísica* dentro de ésta desde los tiempos de Platón, y cuyos residuos idealistas persisten hasta nuestros días. La *metafísica* (del griego: meta= más allá, detrás; physis=naturaleza) se cuestiona por

⁵¹ Derrida se considera un discípulo "admirativo y agradecido" con Foucault, pero no incondicional. Cfr. Cogito e historia de la locura, en *La Escritura y la diferencia*. Barcelona, editorial Anthropos, 1989, pp. 47 y 48

el ser que se encuentra por encima de la naturaleza, por el ser de los entes. Es la ciencia de lo suprasensible: la que establece los principios, las causas, el origen, la identidad, la verdad y el ser de las cosas. Esta ciencia fue la que permitió darle **sentido y coherencia** a la realidad, así como una gran solidez y congruencia a la filosofía sistemática y totalizadora de Occidente.

Derrida sostiene que las diferentes teorías y tesis filosóficas que se han dado a lo largo de la historia son, en realidad, versiones de un mismo sistema. Pero si bien el pensamiento no puede escapar del sistema filosófico, al menos se podría revelar las condiciones ocultas que dicho sistema impone al pensamiento.

Aunque la metafísica ha ido perdiendo terreno dentro del pensamiento moderno, sobre todo por el anhelo de "cientificidad" del positivismo decimonónico, su dominio aún no ha cesado. Incluso quienes la han condenado y marginado, por su insistencia en lo trascendental, han permanecido dentro de ella. Prueba de esto —según Derrida— es el lenguaje *logocéntrico* que sigue predominando en nuestra cultura. Este **logocentrismo** está unido a la metafísica en su afán ordenador. Ha construido un discurso basado en sistemas orgánicos, racionales y universales que le suministran al hombre una manera de entender y de relacionarse con el mundo.

Derrida denuncia la presencia de la metafísica en todo el pensamiento occidental —desde los presocráticos hasta el siglo XX—, la cual ha

concedido, invariablemente, al *logos* (en griego: habla, palabra, razón)⁵² el origen de la verdad en general. Este *logocentrismo* es "la metafísica de la escritura fonética"⁵³, que no es sino "el etnocentrismo más original y poderoso".⁵⁴ La alianza del *logos* y la *phoné* (voz) ha contado con un privilegio a lo largo de la historia de Occidente, mientras que la **escritura** ha sido despreciada, esclavizada,

⁵² Heidegger señala que el concepto de *logos* (λόγος) en Platón y Aristóteles es equívoco sólo de manera aparente. Si tomamos su traducción literal y decimos que la significación fundamental es "habla", puede conducirnos a los significados corrientes que derivamos de este concepto. El *logos* es estrictamente "habla" o hacer patente aquello de que "se habla" en el habla. El *logos* permite ver aquello de que se habla, y lo permite ver al que habla (voz media) o a los que hablan unos con otros, es decir, posibilita la comunicación. Y porque el *logos* es un "permitir ver", por ello puede ser verdadero o falso. Sin embargo, al tratarse de un determinado modo de "permitir ver", no debería considerarse justamente al *logos* como el "lugar" primario de la verdad. Y porque la función del *logos* consiste en el simple permitir ver algo, en el permitir percibir los entes, puede *logos* significar también "percepción racional" y "razón", etc. Cfr. Heidegger, Martin. El ser y el tiempo. 2ª. ed. México, Fondo de cultura económica, 1971 (trad. José Gaos), pp.42-45

⁵³ Derrida, Jacques. De la gramatología. 1ª. ed. México, siglo XXI editores, 1971 (6ª. ed. 2000), p. 7

⁵⁴ Derrida, op.cit., p.7

marginada y considerada tan sólo como un simple auxiliar del lenguaje, algo meramente instrumental y secundario. Se aprende a hablar antes que a leer, dice Martinet, y la escritura viene a doblar el habla, jamás al contrario.

Martin Heidegger (1889-1976)
anota lo siguiente:

"El hombre se manifiesta como un ente que habla. Esto no significa que le sea peculiar la posibilidad de la fonación, sino que este ente es en el modo de descubrir el mundo y del "ser ahí" mismo. Los griegos no tienen ninguna palabra para decir "lenguaje"; comprendieron este fenómeno "inmediatamente" como habla. Sin embargo, la reflexión filosófica fijó preferentemente la vista en el λόγος como proposición y por eso se hizo siguiendo el hilo

*conductor de este logos el estudio de las estructuras fundamentales de las formas y partes integrantes del habla. La gramática buscó su fundamento en la "lógica" de este logos. Mas ésta se funda en la ontología de lo "ante los ojos". El repertorio básico de las "categorías de la significación" transmitido a la subsiguiente ciencia del lenguaje y aún hoy radicalmente decisivo se orienta por el habla como proposición. Si, por lo contrario, se toma este fenómeno en la fundamental originalidad y amplitud de un existenciario, se sigue la necesidad de cimentar de nuevo la ciencia del lenguaje sobre fundamentos más originales ontológicamente."*⁵⁵

El lenguaje vinculado al *logos*, el lenguaje como re-presentación y el

sujeto como origen del sentido fue aceptado, de manera natural, sin mayor meditación. Heidegger diferencia entre un pensamiento que emplea un lenguaje representativo y utilitario, que depende del *logos*, del *querer-decir*, y otro que no se subordina a éste. El primero está al servicio de la "verdad". El lenguaje afirma o niega algo de un sujeto; para que este juicio sea verdadero ha de existir una adecuación del concepto o imagen con aquello que representa. El pensar auténtico es, en cambio, el de un lenguaje no significativo, es un pensamiento inmediato que descubre, que devela al Ser.

Heidegger cree que la metafísica es una escritura teórica organizada alrededor de un centro privilegiado,

⁵⁵ Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. México, Fondo de cultura económica, 1951

(2ª. ed. 1971), p. 184

que es la **presencia**⁵⁶ (el aquí y el ahora). El pensamiento representativo se subordina a este centro. Desde la Antigüedad el Ser había sido considerado únicamente como ser del ente, ser de las cosas, pero a partir de Descartes el Ser como presencia será pensado en relación con el sujeto humano. *"La categoría de representación se convierte de este modo en la relación privilegiada que cubre todo el ámbito del conocimiento: pensar es representar, relación de representación con lo representado (idea como perceptio). Representar significa en este caso: desde sí mismo ponerse algo delante y garantizar lo puesto como tal."*⁵⁷ Desde esta postura idealista, toda relación entre el hombre y el mundo

⁵⁶ Cfr. Peretti della Rocca, Cristina de.- Jacques Derrida: Texto y deconstrucción. 1ª. ed. Barcelona, editorial Anthropos, 1989, p.24

⁵⁷ Cfr. Peretti, op. cit., p.25

pasa por la representación que es identificada como el pensamiento mismo y queda vinculada, inevitablemente, a la presencia.

La unión entre el pensamiento y el habla es tan íntimo, tan inmediato y espontáneo que en Occidente se ha considerado siempre la existencia de una correspondencia absoluta y recta entre ambos. El habla, la escritura fonética, siempre ha sido portadora de la verdad, es la expresión auténtica del pensamiento, la imagen de mi conciencia (mi voz interior), mi propia **identidad** y la prueba fehaciente de mi presencia, de mi "estar en el mundo". Derrida señala: *"El privilegio de la foné no depende de una elección que habría podido evitarse. Responde a un momento de la economía (digamos de la "vida", de la "historia" o del "ser como relación consigo"). El sistema del*

*"oírse-hablar" a través de la sustancia fónica —que se ofrece como significante no-exterior, no-mundano, por lo tanto no-empírico o no-contingente— ha debido dominar durante toda una época la historia del mundo, ha producido incluso la idea de mundo, la idea de origen del mundo a partir de la diferencia entre lo mundano y lo no-mundano, el afuera y el adentro, la idealidad y la no-idealidad, lo universal y lo no-universal, lo trascendental y lo empírico, etcétera."*⁵⁸

Derrida muestra que el *logofonocentrismo* se ha reservado la "verdadera verdad", la realidad del mundo, sin entender que, como indica Heidegger, la realidad no es sino un modo más del Ser. Poseedora de la verdad, esta alianza

ha logrado someter a la escritura, la ha hecho ver como traidora. Hace pensar que cuando "mi voz viva" se traduce en un lenguaje muerto que utiliza signos escritos, cuando el habla se graba como una inscripción se está cometiendo un fraude, se está falsificando el sentido original. **La escritura ha sido considerada como una sustitución artificial del habla**, como un artificio que trata de hacer presente el habla cuando, en verdad, está ausente. La escritura natural (el habla) se ve deformada por una escritura que traiciona el espíritu, que se corrompe, que es exterior a mí y a mi conciencia, que no está ligada a mi aliento ni a mi espíritu. Derrida denuncia este fonocentrismo y, junto con Lyotard, critica el logocentrismo de Occidente, que confía el valor de la interpretación "justa" al lenguaje verbal y a su aparente racionalidad.

⁵⁸ Derrida, op. cit., p.13

El discurso metafísico es arrogante y violento. Se construye bajo un racionalismo que, en la búsqueda de identidad y en la persecución de fundamentos incommovibles, define conceptos absolutos y hace homogéneo y uniforme lo que es diferente. Para construir su ilusoria coherencia ha tenido que "ingerir" e incorporar para ocultar y **reprimir** todo aquello que le es extraño. Establece siempre un **sistema de control** que se fundamenta en unas **oposiciones jerárquicas**, en **esquemas binarios**, como:

contenido/expresión,
originario/derivado,
significado/significante,
verdad/falsedad,
inteligible/sensible,
alma/cuerpo,
habla/escritura,

y donde siempre queda definido un espacio "interior" y otro "exterior"; el segundo término es, por supuesto, inferior al primero.

Es la metafísica que se debe al *platonismo*. El rechazo de la escritura es, en consecuencia, el desprecio de lo sensible, de lo material, del cuerpo, de lo externo, del ornamento. Es el rechazo del significante y de todo lo que pueda ser diferente, cambiante o extraño; es decir, de todo aquello que no se sujete a los principios inmutables de la construcción conceptual del pensamiento idealista.

5.1.2. El significante del significante.

Derrida abre la posibilidad de una vía alternativa: la **gramatología**. Como puede verse, no se logra erradicar al "logos" del nombre de

esta ciencia. Sin embargo, no debe pensarse que la gramatología es una ciencia a la manera tradicional que acostumbramos, es decir, fijando límites (incluyendo y excluyendo) u objetivos artificiales. Se trataría de una teoría general de la escritura que se propone hacer la crítica al idealismo y a la metafísica subyacentes en la filosofía occidental para darle a la escritura el justo lugar que le corresponde. Una de sus tareas es poner en evidencia la complicidad entre la metafísica y la lingüística y también entre el sentido y el signo.

En apariencia la lingüística moderna había realizado un importante avance al explicar que el signo lingüístico es arbitrario y que la lengua genera su propio sistema de distinciones y diferencias; un sistema diferencial que opera por contrastes y

combinaciones. Pero, según el pensador francés, Saussure no logró escapar del pensamiento metafísico desde el momento en que establece los dos componentes del signo lingüístico -significante y significado-, pues recurre necesariamente a un concepto de significado trascendental, es decir, un concepto de significado autónomo que existe por sí mismo e independiente del significante y de la lengua. La relación que establece Saussure entre el significante y el significado es de representación; no se trata más que de un sistema de transcripción fonético. El signo escrito es representación del habla, un signo de signo. Esta limitación contradice, al menos en lo que respecta al signo escrito, el principio de arbitrariedad del signo que el mismo Saussure había descubierto.

Derrida coincide con Saussure en que las distinciones lingüísticas son generadas por el propio lenguaje. Pero mientras que para Saussure la sincronía, la presencia simultánea, es necesaria para que los signos lingüísticos puedan oponerse, para Derrida la diacronía es imprescindible, ya que permite la dimensión temporal de la significación. El pensamiento derridiano considera que la **diferencia** es la fuente del valor lingüístico y, por tanto, para que el sistema pueda articularse se requiere de una inscripción (marca o huella), es decir, **la diferencia se debe al espaciamiento** (escritura). En el espaciamiento (donde habita tanto la figura escrita como la pausa, el espacio en blanco, la puntuación, el intervalo en general, etc.) encontramos los orígenes de la significación, pero a esta dimensión

espacial hay que agregar otra temporal, la que marca la distancia en el tiempo entre la **huella** y su "origen". Este origen es otra **huella** que, a su vez, remite a otra **huella**. Se trata de un proceso sin límites donde los significados pasan constantemente a la posición de significantes. El reenvío de significantes entre los elementos de este sistema produce un movimiento constante del sentido, una **diseminación**. La lingüística debe desligarse de la semántica y de la fonética para convertirse en un **juego** en el que ya no existan los límites de una función representativa ni los de un significado trascendental.

No se trata que la escritura obtenga ahora la posición de privilegio de la *phoné*, pero sí que se valore la importancia que se le ha negado. La escritura desborda los

límites tradicionales del lenguaje. La escritura china, por ejemplo, no depende de lo fonético, sino que lo incluye como un componente más. Pueden haber muchos tipos de escritura y no solamente una escritura fonética. Para empezar hay una escritura escrita. Esta nueva posición de la escritura elimina su dependencia con la producción fonética, como ya sucede con la escritura de las matemáticas o con la de los procesos informativos, y también con las líneas y los trazos de los dibujos, las luces y los colores de las pinturas (incluyendo la firma del autor y el marco del cuadro), la escultura, la fotografía, el cine, la arquitectura y donde quiera que haya un discurso o, por lo menos, una *textualización*.

Además de considerar a la arquitectura como un tipo de

escritura, puede decirse que la escritura y sus modalidades son "arquitectónicas", en un sentido amplio, ya que la condición de toda escritura es el *espaciamento*. El espaciamento no es un concepto, sino lo que excede, precisamente, a lo conceptual. Sin el espaciamento no es posible ni lo conceptual ni la posibilidad de construir. El espaciamento es la condición de todo espacio posible. El **texto** general de la escritura, como una estructura espacial, abarca la totalidad del lenguaje y de la experiencia, la cultura, la época y la historia. No hay nada fuera de texto.

Si Lévi-Strauss entendió la cultura como comunicación, Derrida la verá como una red textual, un entramado de diferencias, un texto infinito. La cultura será entendida, en otras palabras, como productividad.

5.1.3. La deconstrucción.

Deconstrucción (o des-construcción) es el término que Derrida emplea para designar a la operación que des-estructura las significaciones presentes en el *logos*, y lo introduce por vez primera en *De la grammatologie* (1967). El término desconstrucción lo utilizará también Jean-François Lyotard en *Discurso y Figura* (1971) y, aunque tiene un lejano parentesco con la técnica del poeta Mallarmé, quien lo modela realmente es Martin Heidegger, como *Kritischer Abbau* (desconstrucción crítica).

Desconstruir (desestructurar) significa poner en claro los rastros (huellas) que deja la re-escritura de un texto para esclarecer la diferencia con la continuidad de la tradición.

Toda lectura es posible, abierta, infinita. El pensador francés niega el valor de una interpretación "correcta", si por interpretación entendemos el significado real de un texto y su reconstrucción por parte de la lectura. La única "crítica" o interpretación auténtica que podría tener un texto, cualquier obra de arte o más aún cualquier obra en general, es la de su re-escritura. Sólo es posible registrar las obras como rastros opacos, oscuros, ininteligibles.

La deconstrucción no hace una "crítica" desde el exterior a un modelo, una institución o un sistema, sino que actúa dentro de la estructura misma del texto. Se inserta como un virus que opera bajo los propios principios y reglas del sistema que ocupa. Su lugar dentro del mecanismo causa desconcierto: lo hace funcionar de una manera tan

rigurosa o exagerada que termina por resquebrajarse. La estructura es llevada al extremo de sus propios límites, se **abusa** de su funcionamiento hasta encontrar su talón de Aquiles. La deconstrucción obliga a que la estructura estalle **para revelar lo que oculta**. Pero este estallamiento no es una demolición, no se aniquila la estructura sino sólo se exponen sus contradicciones y debilidades inherentes. Se hace evidente que las bases que la soportaban no eran ni pueden ser tan sólidas.

Sin embargo, la deconstrucción no debe entenderse como un método en el sentido tradicional del término, sino, en el mejor de los casos, como un procedimiento. La gramatología tampoco es ni puede convertirse en una ciencia positiva ya que la "objetividad" de su objeto y la

"verdad" de lo que sabemos de él pertenecen, precisamente, al logos, a las formas de la presencia que la "huella" tiene, necesariamente, que hacer estallar.

Para Jacques Derrida cualquier sistema de pensamiento que tenga como fundamento una estructura es metafísico y, por consiguiente, reaccionario. Para él todo sistema se constituye de manera violenta y esa violencia siempre ha reprimido algo. La metafísica, representada como arquitectura, como la "casa", es una estructura que se ha cimentado sobre un terreno, aparentemente firme, que brinda seguridad y que nos proporciona el sentido de familiaridad. En el interior de esa casa todo tiene o encuentra un espacio adecuado. La deconstrucción desafía esa estabilidad, la amenaza, emplea la misma violencia utilizada por la

metafísica y no se detiene hasta encontrar el mecanismo represor que mantiene y da fuerza al sistema. Actúa en el subsuelo dejando oquedades y cavernas que obligan a modificar la estructura de la construcción.

Si existen estructuras es porque también hay jerarquías, es decir, mecanismos de control. El edificio metafísico construye artificialmente un todo orgánico donde cada cosa tiene su lugar, donde hay una superposición vertical de diferentes niveles y una compartimentación de sus espacios. Existe una ley que rige al edificio, que subordina sus partes y garantiza su unidad interna. Toda ley es fundamentalmente un espacio donde unos están "**dentro**" y otros "**fuera**". Pero aún los que están afuera siguen sometidos a la ley que los ha excluido. Esta jerarquía es

producto del **humanismo** que ha construido cánones para mantener la posición de los grupos de poder dentro de las instituciones.

La postura de Derrida no es compartida por varios de sus contemporáneos. Muchos lo acusan de llevar un doble juego: por un lado niega la posibilidad de una *hermenéutica* que logre descifrar el sentido recto de un texto, pero cuando se trata de su propio pensamiento y de sus propias obras exige que no se le malinterprete. Algunos, como Eco, señalan que la palabra escrita sí es capaz de "entregar" el sentido correcto de una proposición o al menos a los posibles sentidos; asegura que se pueden fijar límites entre una interpretación y una sobre interpretación.

Sin embargo, fuera del ámbito riguroso de la razón, en el discurso de las instituciones y en las disciplinas -como en la política, la universidad, la literatura, el arte-, y con mayor evidencia en aquellas que utilizan un lenguaje no verbal, como la arquitectura, la desconstrucción puede tener un peso mucho mayor de lo que suponen sus detractores. Se podría decir que "lo arquitectónico" aparenta ese "otro espacio", ese no-lugar de la filosofía a la que se refiere Derrida. El lenguaje arquitectónico es fundamentalmente "textual".

La filosofía del arte, bajo el influjo del idealismo, ha ubicado a la arquitectura en el escalón más bajo entre las artes por su corporeidad y utilidad intrínsecas, contrariamente a la poesía que es totalmente "inútil", "inmaterial" e "incomestible". Así la arquitectura, más que un arte

expresivo, que hable del espíritu de su creador, es un arte representativo. No es transparente al alma que la originó, no se adapta con facilidad a los sentimientos ni a las ideas sino que está sujeta al uso y al desgaste.

La arquitectura y el arte pertenecen inevitablemente al reino de lo sensible. Sin su condición material de "artefacto" el arte no puede transmitir nada. La arquitectura es, antes que nada una cosa material que puede ser también una cosa significativa. ¿Pero dónde comienza realmente la arquitectura?, ¿será con la primera piedra?

El pensamiento contemporáneo abre la posibilidad de considerar diferentes "textos" arquitectónicos. La existencia de una "arquitectura virtual", una arquitectura que no se limita a representar o a doblar la

realidad, sino que puede constituir otra realidad, paralela e independiente. Se trataría de una arquitectura de la imagen, sin substancia, que preexiste a su realización en la realidad "concreta" - o físicamente construida-. Es una arquitectura signica -"el signo une un concepto y una imagen" (Saussure)-, expresada en dibujos, planos o animaciones que pueden o no traducirse al mundo "real", sin que por ello dejen de pertenecer a un mundo sensible y significante. Cuando se intenta traducirla a la realidad "real" pierde o gana algo que no poseía, como sucede con la traducción de todo texto escrito. La arquitectura virtual no carece de espacio, si bien no es un espacio "vivencial" que pueda habitarse en lo físico. No pertenece en exclusiva ni a lo pictórico ni a lo cinematográfico; se vale de medios similares pero no

queda circunscrita a ellos. La arquitectura virtual no descansa en la ficción, sino en la potencialidad. Esto nos mueve a reconsiderar el límite de la arquitectura, que podría borrarse nuevamente.

Siguiendo el pensamiento derridiano, diríamos que **la arquitectura es mucho más un significante que un signo**, ya que no necesariamente señala objetos, no necesariamente tiene referencias únicas ni definidas. La arquitectura constituye un conjunto relativo de significantes que generan significados múltiples y que, inevitablemente, se diseminan y convierten en nuevos significantes. Bajo este esquema podríamos entender a la arquitectura "deconstructivista". Para esto, como ya señalamos anteriormente, tendríamos que extender el concepto de "texto" a la arquitectura misma,

que siempre podrá ser objeto y texto a la vez, y también a sus diferentes representaciones, que serán textos de textos. Estos textos, que comprenden el sistema de todas las diferencias, no son perfectos, sino que siempre presenta "aberturas" donde son posibles nuevas incrustaciones.

No debería esperarse que la arquitectura de la deconstrucción fuese únicamente la traducción literal de una "teoría" filosófica en un objeto material que exprese dicha teoría. Ya no debería prevalecer la tesis hegeliana donde la Idea rige a lo sensible, donde el arte es la manifestación sensible de la Idea, tampoco la Idea platónica ni el modelo encarnado en un objeto particular. La arquitectura "deconstructivista" más que traducir en un medio sensible y concreto esta

teoría, debe multiplicarla y transformarla. La deconstrucción provoca precisamente la insubordinación de la arquitectura hacia la filosofía del arte, permite, de hecho, la posibilidad de construir el propio discurso arquitectónico. Pero esto no conlleva a la autonomía de la arquitectura como disciplina, sino a una apertura que permita liberarla de ser disciplina.

La deconstrucción en arquitectura, más que ocuparse del edificio material en lo particular, se dirige hacia la institución "arquitectura", la cuestiona incesantemente, la obliga a re-pensar sus bases teóricas, los sistemas que ha establecido, sus procedimientos de análisis y de actuación, sus límites o fronteras artificiales, las funciones culturales que asume y las que oculta, rechaza o ignora. El deconstructivismo

E. Rosado: La concepción estructuralista de la arquitectura contemporánea.

no es "destruccionismo", no es una corriente "terrorista", sino renovadora.

SEGUNDA PARTE: EL ESTRUCTURALISMO EN LA ARQUITECTURA

Partiendo del análisis que algunos pensadores del estructuralismo han hecho para sus propias indagaciones, realizaremos, de manera análoga, un discurso que traduzca sus proposiciones al terreno arquitectónico, estableciendo un paralelismo que involucre problemas comunes de las ciencias humanas, la filosofía y la arquitectura.

6. LA ARQUITECTURA COMO TEXTO.

La hipótesis principal de este trabajo es que ha existido una concepción estructuralista en la arquitectura contemporánea, y que ésta no se reduce al entendimiento de la arquitectura como "lenguaje" sino que puede comprender los mecanismos de la totalidad arquitectónica. Para comprobar lo primero tendríamos que mostrar también que los arquitectos, teóricos y críticos de la arquitectura han asumido que esta disciplina participa de la significación cultural de la sociedad; en otras palabras, que se reconoce que en la arquitectura hay *semiosis*, lo que no implica que la arquitectura quede circunscrita a lo semiótico. Tampoco significa que en la arquitectura deban reproducirse todas las relaciones que se presentan

en los estructuralismos lingüístico o antropológico, sino más bien que pueden existir ciertas correlaciones que le permitan a la teoría arquitectónica aplicar nuevos instrumentos de análisis para la comprensión de su objeto de estudio.

Comenzaremos por cuestionar la posibilidad de entender al arte y a la arquitectura como un lenguaje (*La analogía lingüística*). Ya veremos más adelante que desde la antigüedad se ha tratado de asociar al arte con el lenguaje; y aunque muchas veces se ha tratado de una relación metafórica, en otras ocasiones, ésta ha sido "literal", buscando homologar sus términos y operaciones. Durante el siglo XX se quiso elaborar una teoría y un método rigurosos que permitieran examinar al arte como un fenómeno de la comunicación; este supuesto es el

que le ha dado sustento a las semióticas arquitectónicas, que cobraron gran importancia en los años sesenta y setenta. Dentro de la semiótica no existe, sin embargo, un consenso sobre los modelos que deben adoptarse para explicar los "*lenguajes no verbales*", como la arquitectura. Existen diferencias, no siempre muy claras, entre la "semiótica arquitectónica" (semiología de la significación) y la "lingüística estructural en la arquitectura". La primera utiliza preferentemente el modelo de la crítica literaria y entiende a la arquitectura como "texto", mientras que la segunda considera a la arquitectura como un fenómeno de la comunicación que puede explicarse a través de modelos lingüísticos o estructurales. Veremos las ventajas y desventajas de dichos modelos y estudiaremos algunos

casos de aplicación en la didáctica y en los métodos de diseño.

Las ciencias del lenguaje y la semiótica lograron renovar la teoría arquitectónica contemporánea ante el estancamiento y la pérdida de confianza en el *funcionalismo*. Esta ideología arquitectónica, que había sido autosuficiente en su teoría y en su método durante décadas, había descuidado los aspectos comunicativos y significativos de la arquitectura y del espacio urbano. La semiótica proponía una forma diferente de entender los fenómenos arquitectónicos a partir del lenguaje. La pérdida de identidad en las ciudades y las intervenciones desastrosas en los centros históricos dirigieron el interés hacia esta ciencia y a otros campos del pensamiento contemporáneo. La arquitectura, desde entonces, ha adquirido un

dinamismo no visto desde los años veinte. La manera tan esquemática y rígida con que se trataban los problemas arquitectónicos fue superada por la inclusión de criterios más flexibles y más completos proporcionados por las ciencias humanas. En este capítulo mostraremos la aplicación del estructuralismo sobre los diferentes "textos" arquitectónicos (escritos, dibujados o construidos), como los que se refieren a la investigación de los problemas y a la definición de programas (Ch. Alexander), o al análisis comparativo de edificios dentro de la dimensión sincrónica, que permite una visión alternativa de los estilos y de la historia de la arquitectura y sirve como punto de partida para el proceso creativo en la composición. (*El principio tipológico*).

6.1. La analogía lingüística.

Dice Tafuri que la aparición del problema del lenguaje, en el seno de la crítica arquitectónica, es una respuesta concreta a la crisis del lenguaje en la arquitectura moderna.⁵⁹ Esto es verdad, pero no debe olvidarse que el problema del "lenguaje" arquitectónico se originó con el funcionalismo del siglo XIX; problema que se manifestó abiertamente en el "eclecticismo" decimonónico y que se ocultó, evadió o minimizó durante la hegemonía del movimiento moderno.

Ahora se vuelve a actualizar una pregunta que para los teóricos del siglo XVIII había sido fundamental: ¿es la arquitectura un lenguaje? o ¿puede comprenderse a la

arquitectura "como" si fuera una forma de lenguaje? Luego, si es un lenguaje, ¿cómo se articula y cuales serían sus unidades significativas? Y, sobre todo: ¿es posible que este lenguaje explique todos los fenómenos inherentes a la arquitectura?

La concepción del arte, y por extensión de la arquitectura, como un lenguaje no es nueva. Ya en el siglo XVIII, Gianbattista Vico (1660-1744) hablaba de la poesía como el lenguaje de los hombres primitivos, así como de la infancia y la expresión de los recuerdos sensibles; Jean Viel de Saint-Maux, en *sus Lettres sur l'architecture* (1787) hace una historia de los significados simbólicos de la arquitectura; Quatrèmere de Quincy, por su parte, entendía a las artes de la representación literalmente como

⁵⁹ Tafuri, Manfredo. Teorías e historia de la arquitectura. Madrid, Celeste ediciones, 1997, p.309

lenguajes; sus escritos presagiaban una teoría global de lo que más tarde se conocería como la *architecture parlante*.⁶⁰ Hay, pues, toda una tradición que considera al arte como una forma de lenguaje y a todo arte como forma de expresión. Lo atractivo de ver la arquitectura como lenguaje es que aborda tanto aspectos funcionales (comunicación) como emocionales y expresivos.

Sin embargo, no faltan quienes se oponen firmemente a la concepción del arte como lenguaje. Morpurgo-Tagliabue señala que el arte no es estructura comunicativa, no es signo, no es código, no es sistema y que, por tanto, no debe ser tratado con métodos lingüísticos, en virtud de su esencia *presentativa* y no *representativa* como en el caso del

lenguaje verbal. En su crítica a la semiótica de la arquitectura dice que "el término significado tiene un doble uso. Un "libro" significa el libro. La cosa significa y la palabra significa, pero son dos operaciones inconfundibles. La cosa se representa a sí misma. La palabra (aunque fuera el signo) representa la cosa, algo diferente de sí. En el primer caso, el significante coincide con el significado; en el otro, no...; una pilastra significa pilastra. Decir que eso significa la función de sostener, es como decir que un ramo significa la función de sostener hojas, pimpollos y frutas".⁶¹ También para Georges Mounin y René Passeron la pintura, por ejemplo, no tiene como objetivo primario la comunicación sino la pura expresión autorreflexiva, lo

p.236

⁶¹ Cfr. Calabrese, Omar.- El lenguaje del arte. Barcelona, Ediciones Paidós, 1987, pp.135 y 136.

⁶⁰ Cfr. Vidler, Anthony.- El espacio de la Ilustración. Madrid, Alianza editorial, 1997,

que elimina la posibilidad de llamarla "lenguaje". El arte como lenguaje es para ellos una cómoda metáfora. Mounin cree que muchas disciplinas tomaron con cierta precipitación intuiciones, procedimientos, principios o analogías al descubrir la lingüística funcional y estructural.⁶²

En la Unión soviética, Yuri Lotman (Estonia) y B. Gasparov señalaban que entre la cultura, el arte en general, las artes particulares y el texto artístico, hay una relación de isomorfismo: éstos se asemejan no sólo en la función sino también en la estructura. Si esto es cierto, de la misma manera en que se genera una retórica de lo verbal se podrá tener una retórica isomorfa de lo no verbal, pero no porque exista una "traductibilidad" directa y unívoca

entre los dos sistemas, sino porque existen transformaciones intersistémicas. Las transformaciones garantizan, por un lado, la circulación cultural entre los diferentes sistemas, y por el otro también la creatividad de esas mismas transformaciones. B.A. Uspensky considera la obra de arte como un texto compuesto de símbolos a los que cada intérprete atribuye un contenido. Sólo que el condicionamiento social en la adjudicación de un contenido es mucho menos rígido y determinado que en el caso del lenguaje. La obra de arte es más polivalente (y por lo tanto también es más variadamente interpretable) que un mensaje lingüístico. Además el arte se caracteriza por el hecho de ser producido (por lo tanto, no es natural sino artificial), y, por eso mismo, de ser provisto intencionalmente de un

⁶² Cfr. Mounin, Georges.- Claves para la lingüística. Barcelona, editorial Anagrama,

contenido. El artista organiza un determinado contenido según ciertas reglas formales (normas y desviaciones) y obtiene como resultado una sucesión de símbolos que la gente llenará con sus contenidos (no necesariamente coincidentes con los del artista). Es en esto en lo que tiene lugar la transmisión del proceso creativo del artista al espectador.

6.1.1. Las resonancias de Eco.

Al intentar explicar el arte y la arquitectura como lenguaje se tiene el anhelo de comprender a todas las artes dentro de una teoría general unificada, sistémica y lógica. Desde los años sesenta, pero sobre todo durante los setenta y ochenta hubo un gran auge de la semiótica en la arquitectura, debido a sus posibilidades de explicar los

fenómenos arquitectónicos fuera de la teoría tradicional. La arquitectura considerada como un fenómeno cultural podría comprenderse dentro de un sistema de signos. Esta semiótica arquitectónica recibió un fuerte impulso de Umberto Eco y su sugerente libro *la estructura ausente* (1968), donde abre la posibilidad de entrever, dentro de los lenguajes no verbales, al signo arquitectónico. Eco, sin embargo, se muestra precavido en sus proposiciones y parece manifestar todavía algunas dudas sobre la posibilidad de que los signos arquitectónicos operen como en otros sistemas: *"..partiendo de la hipótesis de que en realidad todos los fenómenos culturales son sistemas de signos, o sea, que la cultura esencialmente es comunicación- uno de los sectores en el que la semiótica encuentra mayores dificultades, por la*

Indole de la realidad que pretende captar, es el de la arquitectura."⁶³

La ciencia general de los signos se tropezó con una extraña disciplina que no se ajustaba a los esquemas habituales del lenguaje.⁶⁴ Eco se dio cuenta que estaba pisando sobre un terreno resbaloso y prefirió afianzarse en la teoría arquitectónica que todavía era vigente (funcionalismo). Su esfuerzo parece enfocarse no a la conciliación de la semiótica con los diversos hechos arquitectónicos, sino

⁶³ Eco, Umberto.- *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.* Barcelona, editorial Lumen, 1978, p.323

⁶⁴ Eco detecta que el "signo arquitectónico" no es compatible con el triángulo semántico de Ogden y Richards. Este triángulo relaciona el pensamiento (referencia) -vértice superior-, el lenguaje (símbolo) -vértice inferior izquierdo- y la realidad (referente) -vértice inferior derecho. El problema es que en arquitectura la referencia sustituye al referente (sólo funciona el lado izquierdo del triángulo). Una puerta, como símbolo, puede tener la referencia "posibilidad de acceso", pero el referente, que es la realidad física a la cual se refiere indirectamente el símbolo, es la puerta misma. La puerta se refiere a sí misma denotando su propia realidad. No sobra decir que este problema es inexistente en la arquitectura representada (dibujada en planos o expresada en modelos o animaciones).

con los aparentemente sólidos fundamentos de la arquitectura moderna. Inmediatamente se suma a la controversia entre la forma y la función. *"¿Por qué la arquitectura desafía a la semiótica? Porque, en apariencia, los objetos arquitectónicos no comunican (o al menos no han sido concebidos para comunicar), sino que funcionan. Nadie puede negar que un techo sirve ante todo para cubrir y un vaso para contener líquido en disposición de ser bebido"*.⁶⁵ El código arquitectónico genera un código icónico: el dibujo o la imagen de una caverna, por ejemplo, ya son la comunicación de una posible función, y continúan siéndolo aunque la función no se ejerza ni se desee ejercerla. La función (una relación de uso) se convierte en signo. *"... lo que*

⁶⁵ Eco, *La estructura ausente*, op. cit., p.324

permite el uso de la arquitectura (pasar, entrar, pararse, subir, salir, apoyarse, etc.), no solamente son las funciones posibles, sino sobre todo los significados vinculados a ellas, que me predisponen para el uso funcional.”⁶⁶ Eco apoya su argumentación sobre un postulado de Roland Barthes: “*tan pronto como hay una sociedad, todo uso se convierte en signo de sí mismo*”. De aquí se concluye que el signo arquitectónico tiene un primer componente que es el denotativo; **el signo arquitectónico denota una función (utilitaria).**

Eco se ocupa del viejo *slogan* de Louis Sullivan “*form follows function*”, que se había convertido en la síntesis del pensamiento moderno en arquitectura, puntualizando que “*en términos comunicativos, el principio*

⁶⁶ Eco, op. cit., p.328

de que la forma sigue a la función quiere decir que la forma del objeto no solamente ha de hacer posible la función, sino que debe denotarla de una manera tan clara que llegue a resultar deseable y fácil, y orientada hacia los movimientos más adecuados para ejecutarla”.⁶⁷ La forma arquitectónica denota la función basándose en un sistema de expectativas y de hábitos adquiridos, y por lo tanto, basándose en un código. **No existen formas que por sí mismas logren denotar una función; se requiere el apoyo de procesos existentes de codificación.** Así, la casa es un contexto de signos referibles a un código conocido.

Pero además de su aspecto denotativo, el signo arquitectónico

⁶⁷ Eco, op. cit., pp.338 y 339

tiene otro de carácter connotativo. El objeto arquitectónico puede connotar una cierta ideología o puede tener un aspecto simbólico, como el trono que además de denotar la posibilidad de sentarse, connota realeza y dignidad. Una ventana, debido a su forma y disposición, puede denotar y connotar varias cosas a la vez (las ventanas corridas en la fachada pueden señalar una flexibilidad espacial debido a la independencia de la fachada con relación a la estructura del edificio, además de permitir la visibilidad hacia el exterior, la ventilación del espacio y la expresión de un espíritu vanguardista; las ventanas con enmarcamientos y ornamentaciones connotan una importancia especial de quien habita un espacio, las ventanas que se remeten o que tienen voladizos hacia una orientación determinada o una

protección con parasoles, denotan una función utilitaria, pero también connotan una actitud ecologista de adaptarse a un contexto bioclimático y contribuir al ahorro energético, a la integración con la naturaleza, etc.)

De esta manera, se puede hablar de una función "primaria" (que es la denotada) y de un complejo de funciones "secundarias" (que son connotadas). Y aunque Eco no atribuye una importancia mayor a ninguna de ellas, afirma que las funciones secundarias descansan en la denotación de la función primaria, es decir, **lo denotativo precede a lo connotativo**. Ambas funciones, sin embargo, pueden irse modificando en el transcurso de la historia. Los significados arquitectónicos van cambiando con el tiempo; existen pérdidas, recuperaciones,

deformaciones y sustituciones de sentido como en otras obras de arte.

Según los códigos existentes los signos arquitectónicos son denotativos o connotativos, pudiendo tener en el transcurso del tiempo lecturas diferentes. Pero también deben considerarse los diferentes tipos de articulación que un código puede permitir. *"Si la arquitectura es el arte de la articulación de los espacios, la codificación de la articulación de los espacios podría ser la que Euclides dio en su geometría. Los elementos de articulación primaria podrían ser los choremas (chora= espacio, lugar), cuyos elementos de articulación secundaria son los stoichea (los "elementos" de la geometría clásica), que se componen en sintagmas más o menos complejos. Por ejemplo, pueden ser elementos de segunda*

articulación, todavía sin significado pero con valor diferencial, el ángulo, la línea recta, las curvas, el punto; y serán elementos de primera articulación el cuadrado, el triángulo, el paralelepípedo, la elipse, hasta llegar a las figuras irregulares más ambiguas, pero que pueden ser expresadas por medio de ecuaciones de la clase que sean; y la combinación de dos rectángulos, uno dentro del otro, ya puede constituir una configuración sintagmática característica (en la que se pueden reconocer, por ejemplo, la relación entre pared y ventana) y otras configuraciones sintagmáticas más complejas pueden ser el cubo (tridimensional) o las distintas articulaciones de una planta de cruz griega. Desde luego, la relación entre geometría plana y geometría tridimensional podría plantear el problema de una tercera articulación

de los elementos. Y a continuación se provocarían nuevos problemas de codificación con el reconocimiento de las geometrías no euclidianas.”⁶⁸

Pero reconoce enseguida: “Con todo, es un hecho que este código geométrico no pertenece únicamente a la arquitectura...”⁶⁹ Eco se da cuenta que la arquitectura no se funda en un código geométrico, aunque pueda ser descrita basándose en él. Habiendo llegado a este punto, inesperadamente abandona el análisis del código “sintáctico” del espacio, que había asociado fuertemente con el geométrico: “Así, pues, hemos de prescindir de un código como éste, de la misma manera que en el lenguaje verbal se prescinde de la posibilidad de anotar cada fonema en términos

de posiciones típicas de otro código más analítico, como el de las señales navales por banderas. Sin olvidar, con todo, esta posibilidad de análisis cuando se trate de comparar el fenómeno arquitectónico con otro fenómeno codificable de manera distinta, al intentar descubrir un metalenguaje apto para describirlos a ambos.”⁷⁰

Eco clasifica los códigos arquitectónicos de la siguiente manera:

- 1) Códigos sintácticos: en este sentido, es típica una articulación que corresponde a la ciencia de la construcción. La forma arquitectónica se divide en travesaños, techos, suelos, bóvedas, repisas, arcos, pilares, encofrados de

⁶⁸ Eco, op. cit., p. 360

⁶⁹ Eco, op. cit., p. 361

cemento. No hay referencia ni a la función ni al espacio denotado, solamente una lógica estructural: las condiciones estructurales para la denotación de espacios. A nivel de una segunda articulación con otros códigos, existen las condiciones estructurales para la significación, aunque no se haya llegado al significado. De la misma manera que en la música las relaciones de frecuencia producen sonidos que llegarán a denotar intervalos dotados de significado musical.

2) Códigos semánticos:

- a) articulación de elementos arquitectónicos:
 - elementos que denotan funciones primarias: techo, terrado, cúpula, escalera, ventana.
 - elementos que connotan funciones secundarias "simbólicas": metopa, frontón, tímpano.
 - elementos que denotan "carácter distributivo" y que connotan ideologías del modo de vivir: aula común, zona de día y de noche, sala de estar, comedor.
- b) articulación de géneros tipológicos:
 - tipos sociales: hospital, villa, escuela, castillo, palacio, estación.
 - tipos espaciales: templo de planta circular, de cruz

griega, planta abierta,
laberinto.⁷¹

El trabajo de Eco es un esfuerzo por inscribir a la arquitectura dentro de la teoría de la comunicación. Los objetos arquitectónicos son considerados –siguiendo a Saussure– vehículos sígnicos o significantes (*signifiants*), que denotan significados (*signifiés*). Los “signos” arquitectónicos constituyen un sistema de objetos manufacturados y espacios circunscritos, que comunican posibles funciones basándose en sistemas de convenciones o códigos, lo que implica que el aspecto comunicativo predomina sobre el funcional y lo precede.

La *semiótica arquitectónica* desencadenó, dentro del medio académico de la arquitectura, un gran entusiasmo y una desenfrenada búsqueda de signos y significados por todos los edificios. Muchos verán en la semiótica un momento fundacional y llenarán páginas sobre el “mensaje” o el “significado” de la arquitectura.

Pero, en realidad, la manera en que fue planteada esta ciencia afectó poco a la teoría de la arquitectura. Eco ratifica, en lo general y desde otra perspectiva, la teoría del funcionalismo: para él la arquitectura se compone de elementos que delimitan espacios para permitir funciones. “*La función y el signo*” fue el título que eligió para la tercera sección de su libro (*La estructura ausente*) dedicada a la arquitectura, donde el aspecto denotativo

⁷¹ Eco, op. cit., pp. 362 y 363

(funcional) del signo arquitectónico es fundamental. Eco interpretó al "signo arquitectónico" como portador de funciones, cosa muy compatible con el funcionalismo de la época, que exigía manifestar explícitamente dichas funciones. Por otra parte, la función connotativa o secundaria del signo arquitectónico -el carácter simbólico de los objetos arquitectónicos-, había sido ya estudiada por muchos historiadores del arte. No fueron tan novedosas sus conclusiones como la manera en que organizó su teoría, a través de las bases de la comunicación, empleando sus reglas y su terminología.

El entusiasmo inicial por la semiótica pronto se contuvo. Si bien Eco logra enunciar la mayoría de los aspectos comunicativos de la arquitectura, su preocupación

excesiva por una "semántica arquitectónica", centró su discusión en un plano poco provechoso. A nuestro parecer, las relaciones sintácticas tienen un peso igual o mayor que el código referencial en el "significado" de la arquitectura. Y, aunque él mismo señala la posibilidad de un enfoque sintáctico en el código arquitectónico, no le presta mayor atención. Aún en la sugerencia de este último, parece importarle la denotación de la función: "...es necesario investigar si la arquitectura puede soportar igualmente una codificación puramente sintáctica (aunque solamente sea para justificar y describir objetos cuya función denotada no se conoce, como el menhir, el dolmen, el recinto de Stonehenge, etc.)"⁷²

⁷² Eco, op. cit., p. 359

Otro problema es que se preocupó más por el significado de elementos arquitectónicos aislados (una escalera, una ventana, etc.) que por la obra arquitectónica integral, no logrando aportar los medios suficientes para analizarla como un todo orgánico. La arquitectura, como cualquier otra obra artística, no puede entenderse como la suma de sus partes, y aún si estos elementos se conformaran como "subsistemas" o entidades con una autonomía relativa, debe conocerse el modo en que logran trabar su mecanismo con el del sistema más complejo.

En un artículo posterior (1972) (*análisis componencial del signo arquitectónico / columna*)⁷³ intenta identificar las unidades mínimas de significación en arquitectura, que

denomina "*sememas arquitectónicos*" y que entiende como unidades culturales que comprenden las funciones. Los "*morfemas arquitectónicos*" (unidades espaciales) serían sus vehículos sígnicos. Como vemos, se mantiene la dicotomía función / forma y existe demasiada preocupación por definir, como en la lingüística, los componentes elementales (fonemas) del lenguaje en arquitectura, que habrían de articularse posteriormente para constituir significados.

6.1.2. La Arquitectura, ¿comunica o significa?

La comunicación, en su sentido más restringido, se entiende como el proceso mediante el cual un mensaje emitido por un individuo, llamado

⁷³ Publicado en Broadbent, Geoffrey et al. - El lenguaje de la arquitectura, México, editorial Limusa, 1984, pp. 221-240

emisor, es comprendido por otro llamado *receptor* o destinatario, que es la persona o entidad a quien va dirigido el mensaje, gracias a la existencia de un *código* común. Este proceso abarca dos etapas: la emisión y la recepción del mensaje, llamadas respectivamente la *codificación* y la *descodificación*.

Si en la arquitectura existen procesos comunicativos "reales", debe determinarse, en primera instancia, quién es el emisor y quién es el receptor del "mensaje". (Aquí comienzan los problemas). Lo más natural sería considerar que el arquitecto es el emisor y que el usuario o destinatario es el receptor. Pero hasta qué punto es cierto que el arquitecto es el emisor cuando en una obra arquitectónica confluyen tantos intereses y personas. ¿Cuándo sabemos si el que está "hablando" es

el cliente (o los clientes) que encargó la obra? ¿cuándo se está comunicando el arquitecto (o los arquitectos) que realizó el proyecto, cuándo los artesanos que intervinieron en su construcción, cuándo la sociedad y sus valores, cuándo la autoridad y sus normas, cuándo la industria?

En el caso del receptor sucede lo mismo: ¿es realmente el usuario del inmueble el destinatario del "mensaje"? Y cuando son muchos los usuarios o cuando ya no son los habitantes originales, ¿quién es el receptor? Si decimos que el receptor es la colectividad, ¿recibe toda ella el mismo "mensaje", o este mensaje se dirige de manera diferente a los diversos sectores, a determinada clase o a individuos especiales?

La analogía entre arquitectura y comunicación requiere, sin duda, de muchos ajustes para constituirse en un modelo válido. En principio, se anula la posibilidad de establecer en la arquitectura una correspondencia real de reciprocidad entre el emisor y el receptor. Si la manera más contundente de comprobar la existencia de un proceso comunicativo es cuando el receptor "contesta" y se convierte en emisor, podemos tener la certeza que esto nunca sucederá en la arquitectura. En el esquema comunicativo arquitectónico, y artístico en general, la identificación del emisor y del receptor pasa pronto a un segundo plano, mientras que el "código" común o, si se prefiere, el sistema significativo, ocupa el interés principal.

María Luisa Scalvini, quien ha colaborado en la revista *Op. cit.* al lado de Renato De Fusco, cree que el análisis semiótico de la arquitectura no debe descansar en los modelos de la lingüística estructural, sino en la crítica semiológica de la arquitectura (estructuralismo literario). Para Scalvini, como para Cesare Brandi, **la meta básica de la arquitectura no es comunicar.**⁷⁴ Piensa -siguiendo a Broadbent- que, en su nivel básico, su finalidad es la de proporcionar un ambiente cómodo para las actividades humanas. Los sistemas de significación no verbales no están necesariamente respaldados por una intención de comunicar "mensajes". Sostiene que un código significativo puede quedar establecido independientemente de cualquier proceso real de significación.

⁷⁴ Scalvini se adhiere a la postura de Martinet y de Mounin, quienes se oponen a la

Propone descomponer el objeto arquitectónico en dos partes: "tectónica" y "arquitectura". La tectónica (construcción) es el nivel básico de la arquitectura que comprende aspectos puramente funcionales (extraestéticos), mientras que la arquitectura, propiamente dicha, queda dentro de la esfera estética. La primera equivale al lenguaje ordinario y la segunda (la arquitectura) es como la literatura. La denotación es, entonces, una relación básica apropiada al nivel tectónico. Dentro de la arquitectura permanece, de manera "latente", este nivel básico, pero sin tener un papel principal.

Scalvini le critica a Eco la importancia que atribuye a la

extensión del modelo lingüístico a otras ciencias sociales, y por ende al arte.

"función", otorgándole la posición de "contenido" dentro del esquema de Hjelmslev. Para Scalvini el plano de contenido debe corresponder a lo connotativo (estilo, ideología, etc.) Eco dice que la significación es un "sistema" —un marco de relaciones—, y la comunicación es un "proceso" que opera dentro de dicho marco. Lo que alega Scalvini no es la existencia de ese marco, sino que el proceso comunicativo desempeña un papel principal e intencionado. Piensa también que es una equivocación buscar las "unidades arquitectónicas mínimas" o intentar reconocer en arquitectura algún grado de articulación en el mismo sentido de la doble articulación⁷⁵ de Martinet, como

⁷⁵ Al hablar de las características estructurales de las unidades lingüísticas, el término "articulación" alude al proceso mediante el cual se construyen dichas unidades, es decir, a la composición de unidades lingüísticas mayores, a partir de otras menores, que son limitadas en número y reutilizables en otras unidades, siguiendo siempre reglas sistemáticas. Decir que una expresión está articulada o, lo que es lo

pretende Eco. Propone, a cambio, seguir el modelo de *la crítica semiológica* en arquitectura; esto es, seguir el proceso del análisis estructural literario (Barthes, Todorov), que es distinto del análisis lingüístico. En este último las unidades mínimas quedan definidas previamente, mientras que en el análisis literario se derivan las unidades narrativas mínimas de cada texto individual. El análisis y la crítica de la arquitectura deben versar sobre "textos" reales, no sobre "elementos".⁷⁶

mismo, que es resultado de un proceso de "articulación" implica que dicha expresión es analizable en unidades menores que podemos encontrar formando parte de unidades distintas.

En fonética se llama "articulación doble" a la consistente en dos articulaciones simultáneas e independientes, en la que una no depende de la otra, al contrario de lo que ocurre en la llamada articulación secundaria o coarticulación, que implica la coordinación de varias articulaciones para la generación de una unidad fónica. -Alcaráz Varó E. / Martínez Linares M.A.- Diccionario de lingüística moderna. (ref.1)

⁷⁶ Scalvini, Maria Luisa.- Modelos optativos de crítica arquitectónica. Publicado en Broadbent, Geoffrey et al.- El lenguaje de la arquitectura, México, editorial Limusa, 1984, p. 426

Es cierto que lo denotativo en la "comunicación arquitectónica" no siempre es una función importante. Tampoco es, por lo general, una preocupación conciente del arquitecto o del emisor y, cuando lo es, rara vez constituye el interés central de la obra. El "intérprete" o el usuario del edificio tampoco debe atender con demasiado cuidado estos silenciosos "mensajes" en su vida cotidiana. Pero el hecho de que la función denotativa no sea el "contenido" no implica que lo connotativo sí lo sea. Si en la arquitectura existen procesos comunicativos que se realizan sin la necesidad de descodificar "mensajes referenciales" es porque lo que se transmite no depende de la traducción de un sistema conceptual "exterior" al objeto arquitectónico.

Basta la aprehensión de este objeto y

de sus cualidades significativas internas para que pueda darse el proceso comunicativo. En este tipo de comunicación lo que importa es la correspondencia, la disposición y la intencionalidad (se dice que toda comunicación es intencional, pero la intencionalidad no es algo que pueda demostrarse fácilmente⁷⁷). La *comunicación arquitectónica* tendría que entenderse en un sentido amplio, como un fenómeno cultural complejo que no se restringe sólo a una función referencial básica, sino que transmite, sobre todo, un orden cuya disposición atiende a funciones diversas, incluidas las de carácter emotivo y poético, que no tienen necesariamente un carácter instrumental ni ideológico. Los

"mensajes" arquitectónicos no deben confundirse con los "indicios" que se manifiestan en la obra, debidos, principalmente, a los procesos productivos que han intervenido en su construcción.

Por otra parte, que la obra de arte o de arquitectura sea una totalidad integrada y orgánica no elimina la posibilidad de analizarla mediante modelos que definan previamente sus elementos o componentes, siempre y cuando dichos elementos no se consideren como unidades absolutas que tienen valor por sí mismos, sino como elementos abstractos o formales que sólo adquieren un valor por su interrelación con los demás.

⁷⁷ Así lo reconoce Mounin cuando afirma que "no es siempre fácil probar científicamente la existencia de una intención"; sin embargo insiste en que la lingüística moderna cuenta con los criterios suficientes para discernir entre lo que es comunicación y lo que no lo es. Cfr. Mounin, Georges.- Claves para la

lingüística. Barcelona, editorial Anagrama, 1976, p.30

Si puede comprenderse la arquitectura como un lenguaje es porque puede constituir un "sistema", lo que significa que debe reafirmarse su carácter relacional y su capacidad de transformación. La relación formal de los elementos arquitectónicos es la base de cualquier código de significación en arquitectura. En este código no importa lo que denote – pero tampoco lo que connote- una columna, sino sólo la posición que ocupa dentro del sistema. Si el "significado" de la arquitectura proviene de un código externo y ese código es variable, ya que lo establece periódicamente una convención social, no será tan relevante –en el plano estructural más profundo- definir los elementos o las unidades culturales de su significado, como el que proviene de la propia articulación del edificio. Ya Eco decía que la arquitectura es el

arte de la articulación de los espacios, pero se negó a afirmar que su significación pudiera derivar sólo de las "relaciones sintácticas" inherentes del edificio. Insistió en que sus componentes tenían ya significados, que ya denotaban algo. Pero aunque fuera cierto que las propiedades de los componentes del sistema son perfectamente reconocibles, la identidad que poseen no generan un efecto acumulativo o aditivo dentro del sistema significante, es decir, los componentes o elementos, tomados de manera aislada, son –por sí mismos- semánticamente neutros dentro de un sistema. Scalvini acierta en considerar al texto arquitectónico como una estructura en sí, y no como suma de partes o fracciones. Barthes ya había definido a la literatura como un sistema de signos, cuyo ser no está en su mensaje, sino en el

"sistema". La organización de los significantes funda una crítica de la significación en medida mucho mayor que el descubrimiento del significado y de la relación que lo une con su significante. Pero la disputa entre Eco y Scalvini parece discurrir siempre en el plano de la semántica estructural, en dirimir cuál es el mejor modelo (lingüístico o literario) para la arquitectura, cuando para los arquitectos (y quizá también para los usuarios) el significado podría descansar sólo en el plano sintáctico, en su pura textualidad, al menos en dos puntos de interés fundamentales: el análisis de la composición y el proyecto.

La arquitectura no requiere de ninguna mediación para que su semiosis sea captada, el objeto y su texto conviven simultáneamente y se aprehenden directamente en la

experiencia. Sin embargo, para conocer su estructura y sus posibles transformaciones sí es imprescindible el uso de modelos, que pertenecen a la realidad virtual. Es importante insistir en el plano formal (como lo hace E. Garroni) de los sistemas arquitectónicos. Es ahí donde actúa el proyectista, donde puede ejercer efectivamente su control. La dimensión semántica y pragmática quedan, por lo general, fuera de su alcance. Por eso, la representación ha sido siempre un tema fundamental en la arquitectura (al menos la que se denomina como "cultura"). En la actualidad, buena parte de la arquitectura que se construye tiene que *representarse* previamente por algún medio. Los arquitectos trabajan con entidades formales y toman la mayoría de sus decisiones basándose en modelos, no en los objetos reales. En estos modelos se

expresan significados muy claros acerca de la organización espacial de la arquitectura, esto es, la disposición y la relación entre las partes en un sistema proporcional de jerarquías. Para el proyectista y el diseñador existe un lenguaje perfectamente "legible" y transmisible a través de planos, dibujos, maquetas o animaciones, que expresan las cualidades espaciales y constructivas de un edificio. **Es en esta realidad virtual donde podemos identificar las estructuras formales de la arquitectura y no en su realidad concreta o material.** El elemento "columna", como un ente físico aislado no forma parte de ningún sistema semiológico, que sólo existe como una abstracción de la realidad. Nunca utiliza objetos materiales sino sólo objetos formales que los sustituyen (signos). Estos objetos pueden agruparse en conjuntos y en

sistemas. Dentro de estos sistemas, la dimensión sintáctica y las reglas de formación y transformación de los componentes adquieren para el arquitecto la mayor importancia. Los elementos formales de la arquitectura constituyen un sistema cuando se vuelven interdependientes, es decir, cuando se definen por la oposición o por la ausencia de otros elementos. La posición y el contexto definen el papel que desempeña una columna, de la misma forma que una pieza de ajedrez adquiere un valor sólo dentro del tablero.

La autonomía y la autorregulación de los modelos sintácticos resta importancia a las relaciones (exógenas) de designación e interpretación, que tendrán un peso menor dentro del análisis estructural del lenguaje arquitectónico. Estas dos relaciones tienen, en cambio, un

mayor alcance dentro de la dimensión diacrónica de la historia de la arquitectura. La pregunta: ¿qué significado tiene este edificio o alguna de sus partes? es demasiado vaga y compleja, cualquier explicación siempre será ambigua, múltiple y transitoria, porque los "signos" arquitectónicos son polisémicos, no apuntan hacia un solo objeto, no transportan un solo significado y su interpretación, por tanto, no puede ser única. Pero aún esa polisemia no permanece estática. Si asumimos una actitud deconstructivista, el sentido no se aclara ni conociendo las intenciones del artista (psicología del autor) ni las características de su cultura ni las de su historia. El sentido se desliza constantemente, escapa cuando pretendemos atraparlo; por eso, la mejor estrategia es seguirlo en su trayectoria errante sin intentar detenerlo. Ni el arquitecto ni el artista

tienen el mando sobre su obra una vez que ha sido concluida y "entregada" a la sociedad. Sólo naciendo ya la obra es huérfana; recorrerá sola su camino bajo su propia suerte, estará condenada a adquirir y perder significados con el tiempo, a ser injuriada y calumniada, deformada y vejada. Su existencia no puede ser garantizada, menos aún su interpretación "correcta". La recuperación del significado "original" es un objetivo que, cuando parece alcanzarse, ya se ha desplazado a otro sitio, dejando en su lugar a un suplente, a su fantasma. La arquitectura, como toda obra humana, puede ser interrogada por diferentes jueces; cuando uno de ellos se adelanta y anuncia su veredicto, la enjuiciada le revelará nuevas pistas a un tercero para desmentir al primero.

La arquitectura, convertida en signo y luego en símbolo, es portadora de múltiples significados, también puede ser un indicador de las técnicas y de los usos, de las costumbres, la organización social, los gustos y hasta de las aspiraciones de un pueblo. Su presencia ineludible nos invita a reflexionar constantemente sobre ella, como si fuera un libro que nunca pudiera cerrarse. Los edificios dejan indicios, son informantes mudos para los arqueólogos e historiadores, pero sólo los distraen con anécdotas e intrigas para guardarse sus intimidades más profundas. Sus códigos secretos comunican, pero de manera discrecional y laberíntica. En los edificios se pueden "leer" muchas historias, pero no siempre es indispensable ni posible conocerlas.

La arquitectura puede prescindir de la "narrativa". Puede sobrevivir como texto, como un mero objeto, o como ambas cosas. El código estético de la arquitectura ha prevalecido muchas veces sobre todos los demás. El arquitecto estimula y juega con las sensaciones de quienes experimentan sus espacios, genera sus formas siguiendo unas leyes internas dictadas por una ideología estética, que a su vez está enraizada en una cultura determinada. Aún las más radicales arquitecturas de la modernidad, aquellas que buscaban ser expositivas o "demostrativas", "sinceras" y funcionales descansaron siempre sobre una base estética que terminaba por prevalecer sobre su retórica.

El estructuralismo no pretende ni puede explicar la totalidad de un

objeto, sólo busca conocer su mecanismo (código) interno. En el diseño arquitectónico, este análisis se facilita cuando logra marginarse el significado temporal y cultural de las obras particulares y se dirige únicamente al que deriva de las relaciones sintácticas de la obra genérica, es decir, cuando hace omisión deliberada de una "semántica" y de una "pragmática" arquitectónicas. Lo sintáctico en arquitectura puede identificarse con lo estructural. Esta sintaxis sólo se ocupará de la relación entre las partes del edificio, la manera de unir y separar sus elementos, la articulación de los espacios, la organización de las formas, la congruencia de los detalles, la secuencia y el recorrido, el movimiento, el tiempo, los ritmos.

Cuando a Stravinsky le preguntaron qué significado tenía su

música respondió que solamente significaba música. Esta es una respuesta típica de los creadores, que deben preocuparse, de manera inevitable —aunque no exclusivamente, por las cuestiones formales—. La expresión musical, como la arquitectónica, se sostiene estructuralmente sobre las relaciones y combinaciones de sus elementos en un espacio y en un tiempo dados. Cuando el músico requiere enviar un "mensaje" más preciso tiene que recurrir a un medio mixto: la música con la palabra o con la poesía puede tomar la forma del *lied*; la música con el drama y la pintura (escenografía) hace surgir una ópera que narra una historia bajo la forma musical.

La arquitectura, cuando quiere significar algo que no sea ella misma, necesita de códigos "extra-arquitectónicos" basados en códigos

culturales o convencionales. Estos códigos externos pueden ser comprendidos desde una semiótica que aborde la comunicación arquitectónica en un sentido básico y restringido (emisor-mensaje-receptor), por la sociología de la arquitectura, que estudiaría la relación de la obra arquitectónica con la sociedad y por la historia de la arquitectura que intentaría explicar los procesos culturales. Es muy común que la colaboración entre las artes suministre dichos códigos. El empleo de la escultura o de la pintura, sea en relieves o murales, ha "ilustrado", "señalado" o "narrado" algo que la arquitectura por sí misma es incapaz de hacer. La utilización de inscripciones, de señalizaciones o de anuncios en los muros de los edificios responde a la necesidad de comunicar mensajes todavía más específicos y dirigidos. En ocasiones

la integración de la arquitectura con otras artes es tan fuerte, que difícilmente puede señalarse dónde comienza y termina la arquitectura.

La expresión en la música y en la arquitectura no persigue tanto el envío de mensajes o significados concretos como la generación de estados de ánimo. El artista los genera de acuerdo a ciertos propósitos: puede componerse una marcha triunfal para un evento político, como puede construirse un espacio misterioso para la reflexión espiritual dentro de un templo. Pero la música podrá ejecutarse nuevamente aunque no sea para el evento que la motivó y un visitante cualquiera podrá disfrutar de la atmósfera del templo sin ser creyente ni entender sus símbolos. En ambos casos los artistas parten de un "pretexto" para crear, tienen el

encargo de solucionar algunos problemas funcionales con un número limitado de recursos: el músico debe dar a su obra un carácter adecuado para el evento, su duración y secuencia debe corresponder y coordinarse con los actos del mismo, tiene que sujetarse a la disponibilidad de los músicos, a las características de los instrumentos, a las condiciones acústicas del espacio, etc., mientras que el arquitecto tiene que hacer lo propio para construir el edificio, considerando las actividades de los oficiantes, fieles o visitantes, los materiales, la mano de obra y las técnicas de construcción, el carácter del espacio, los límites de presupuesto, etc. Y aunque es importante reconocer todas esas circunstancias (las técnicas, las funciones, los contenidos y todos los "pretextos" implicados), los artistas

insistirán en que su intención fundamental es la de proporcionar un deleite estético, que es producido por la secuencia, la proporción y el enlace de las formas creadas. También para algunos cineastas la "esencia" del cine no es "narrar una historia", sino construir y manipular la dinámica de las imágenes; es el movimiento de la cámara, la secuencia y el control de las imágenes, el uso del tiempo, sus intervalos, etc., lo que permite reconocer la obra de un director; el "contenido" podría ser cualquiera.

Pero, aunque hayamos minimizado el plano cultural e histórico del contenido en la significación arquitectónica, es decir, las dimensiones semántica y pragmática, queda latente otro problema fundamental, y es precisamente el de la relación estética. El análisis

estructural no admite la experiencia estética. No le interesa el "deleite" del que hablábamos en el párrafo anterior ni la sensación que un individuo o individuos tengan dentro de un espacio. Aquí es irrelevante la relación directa entre una obra de arte y un intérprete que la contempla. En el mejor de los casos, se podría analizar, como sistema, la interrelación de los componentes que constituyen dicha experiencia. El análisis estructural trabaja, como toda ciencia, en el plano teórico, con conceptos y modelos que son abstractos. Se interesa por las cualidades de los objetos materiales sólo porque luego los diluye para construir y analizar objetos formales. Los objetos formales con los que trabaja el estructuralismo deben ser considerados como estructuras equilibradas y genéricas.

Por eso, el análisis estructural es incompatible con el modelo estético que sugiere Scavini, que recuerda a Bruno Zevi. Para este último, el espacio (interior) es lo fundamental, digamos que equivale al "contenido" de la arquitectura. Dice que *"la arquitectura bella, será la arquitectura que tiene un espacio interno que nos atrae, nos eleva, nos subyuga espiritualmente; la arquitectura "fea", será aquella que tienen un espacio interno que nos molesta y nos repele. Pero lo importante es establecer que todo lo que no tiene espacio interno, no es arquitectura."*⁷⁸ Para él, este espacio sólo puede valorarse en la vivencia, en la experiencia directa y no a través de medios de representación ni de modelos conceptuales: *"...sí, como hemos aclarado, el carácter primordial de la*

arquitectura es el espacio interno, y si su valor deriva del vivir sucesivamente todas sus etapas espaciales, es evidente que ni una ni cien fotografías podrán hacer exhaustiva la representación de un edificio, por las mismas razones por las que ni una ni cien perspectivas dibujadas podrían hacerlo.”⁷⁹

Pero lo que nos atrae, nos eleva o nos subyuga espiritualmente no interesan a lo estructural, que no exige la presencia de la obra física o real y, por tanto, puede valerse perfectamente de los medios de representación. Ninguna teoría arquitectónica válida puede depender sólo de la experiencia directa de la obra. Aunque Zevi menosprecie a la representación, no es posible negar

⁷⁸ Zevi, Bruno.- Saber ver la arquitectura. 1ª. ed. Barcelona, editorial Poseidón, 1951 (ediciones Apóstrofe, 1998), p. 26

⁷⁹ Zevi, Bruno.- op. cit., p. 47

el peso indiscutible que tiene en cualquier proceso creativo y analítico (para Aldo Rossi el proyecto ya es arquitectura). Como hemos dicho, los arquitectos, por lo general, sólo trabajan con conceptos, diagramas o gráficos, nunca lo hacen directamente con los materiales de la obra, como los pintores o los escultores. Pero regresando a Scavini, nos parece que la debilidad de su propuesta es la de establecer un límite tajante y anacrónico entre lo "tectónico" y lo "arquitectónico", y pensar que los "textual" se inclina hacia lo estético. Lo estructural no puede hacer distinciones entre lo que tiene "méritos estéticos" y lo que no lo tiene, tampoco puede definir cada vez su conjunto de elementos desde los textos individuales, cuando sus límites nunca son muy claros. Además el modelo literario no puede

"brincarse" al lingüístico, de la misma manera como la arquitectura no puede generarse sin un orden constructivo; parece que un sólo modelo no conviene a la arquitectura, aún adoptando el de la lingüística estructural no es tan sencillo equiparar los elementos arquitectónicos con las unidades fonéticas y su peculiar manera de articularse.

La estética y la semiótica no pueden convivir simultáneamente. Sus métodos deben aplicarse en momentos diferentes, pero sin ignorarse mutuamente. Lo cierto es que ninguna de ellas puede "devorar" a la arquitectura dentro de su propio sistema y pretender explicarla en su totalidad. Dentro de ciertos límites, la arquitectura puede ser tratada como un "sistema semiológico", pero esto no es suficiente. La estética inicia

donde la semiótica termina. Ambas ciencias se complementan.

Lo estructural en la arquitectura parece ser lo más "puramente" arquitectónico, ya que expone **la construcción formal de las construcciones**. Tiene una gran autonomía ya que nunca sale de sus límites: la arquitectura se explica a sí misma con sus propios medios. Puede prescindir de códigos externos y estéticos al menos para describir las generalidades formales de su lenguaje. Adquiere la generalidad de las matemáticas y de la geometría. La arquitectura puede reducirse a un juego que opera dentro de un conjunto finito, que consta de un cierto número de elementos que se combinan o permutan de acuerdo a ciertas reglas. Y aunque a todas luces este análisis resulta incompleto e insuficiente, por otro lado permite

observar una de las facetas más importantes del fenómeno arquitectónico: su "lógica gramatical". Esta gramática no es una simple descripción de reglas sintácticas, sino aquella que permite generar arquitectura (véanse los intentos de aplicación de la gramática generativa de Chomsky en Eisenman). El análisis estructural de las construcciones nos acerca a las fronteras de la estética, a la posibilidad de construir un lenguaje autorreferencial, pero nos impide adentrarnos en la experiencia viva de lo estético. Su naturaleza formal, genérica y abstracta nos aleja de lo corpóreo, lo singular y lo sensible. Recordemos que el estructuralismo debe mucho al racionalismo y el mayor defecto de éste es su separación del mundo material. No debemos confundir al modelo -de

utilidad indiscutible-, con la realidad misma.

Resumiendo, podría decirse que existen -siguiendo a Morris-, tres dimensiones en la semiótica arquitectónica, a las que hay que agregar la dimensión estética, que también es significativa; las tres primeras derivan de considerar a la arquitectura como texto y la última, como una estructura material. Así tendríamos: **la dimensión sintáctica o estructural** (propia y propiamente dicha), que es fundamental e imprescindible para la construcción o adición de cualquier otro tipo de significado posterior, **la semántica**, que presupone la sintaxis, establece la relación entre el significado y el significante, **la pragmática**, que establece la relación de las formas arquitectónicas con sus intérpretes y la **estética**, que se refiere a la

relación de una obra concreta con alguien que la contempla. Las cuatro son relacionales, pero actúan en diferentes planos que se complementan e interrelacionan. Son tres dimensiones semióticas y una estética. La semántica arquitectónica establece una relación significativa entre la forma de una obra arquitectónica y sus funciones u objetos culturales, la pragmática entre esos objetos culturales y sus intérpretes dentro de una sociedad, la estructural revela las relaciones formales entre los componentes de dicha obra, considerada como un sistema inherente y la estética establece una relación entre la forma de una obra material (concreta) y un intérprete que la contempla. Lo denotativo y lo connotativo quedan inscritos dentro de estas dimensiones. Lo que se denota y lo que se connota sólo tiene sentido

dentro de una relación que involucra un objeto arquitectónico que posee una lógica y una estructura internas con un intérprete que necesariamente pertenece a una cultura, y que descifrará, de acuerdo a sus códigos culturales, el contenido o el significado que tiene dicho objeto en un momento determinado.

6.2. Las estructuras de la creación..

Geoffrey Broadbent, apoyándose en algunas teorías de la antropología y de la psicología (Piaget, entre otros), ha intentado explicar y clasificar la manera en que los arquitectos realizan sus proyectos y resuelven las necesidades básicas del habitar. Trata, pues, de establecer las diferentes tipologías del proceso de diseño.

Si bien no todos los arquitectos proyectan de igual manera ni tienen la misma capacidad, al menos deben tener ciertas aptitudes, como la facilidad para expresar sus ideas, la capacidad para concebir espacios, el uso del pensamiento racional e intuitivo y la capacidad de formar juicios de evaluación para tomar decisiones. Para Broadbent, de todas estas cualidades la más importante es la capacidad de visualizar o generar las formas tridimensionales de los edificios, sus espacios interiores y exteriores.

¿Pero a qué se aplica esa capacidad "espacial" de los arquitectos? Siguiendo a R. Fletcher, Broadbent inicia por exponer las "estructuras profundas" (necesidades básicas) del individuo, que pueden resumirse en tres categorías:

- 1) Presencia de un ambiente (la temperatura, la humedad, la iluminación y otras condiciones) que pueda controlarse según sea necesario.
- 2) Protección del ambiente externo hostil para realizar determinadas actividades.
- 3) Existencia de símbolos que estimulen los aspectos emocionales, imaginativos, fantásticos o religiosos de la vida.

Fletcher enumera una serie de necesidades fisiológicas a las que responden unos "instintos" que pueden tener implicaciones en lo arquitectónico. Por ejemplo, a la necesidad fisiológica de la respiración corresponde un instinto que es el acto de la respiración, que implica, en arquitectura, la

necesidad de un control climático sobre la temperatura, la humedad, la ausencia de humo, etc.; a un tipo de secreción hormonal corresponde una actividad sexual que, a su vez, requiere de la intimidad espacial; a la necesidad de formar un hogar responde la creación de un ambiente protector, etc.

Pero Broadbent advierte que no basta con identificar estas estructuras: "La forma del edificio, además de satisfacer las "necesidades" humanas está condicionada, siquiera hasta cierto grado, por los recursos disponibles en cuanto a materiales, mano de obra, etc. " ⁸⁰ Tampoco se puede olvidar el simbolismo de las construcciones, que puede cobrar

mayor importancia que las consideraciones "funcionales".

Por consiguiente, deberían contemplarse las siguientes estructuras en la arquitectura:

- 1) La construcción como continente de las actividades humanas.
- 2) La construcción como modificador de determinado clima.
- 3) La construcción como símbolo cultural.
- 4) La construcción como consumidora de recursos (actividad económica). ⁸¹

Según Broadbent, son estas las estructuras profundas de la arquitectura y se encuentran

⁸⁰ Broadbent, Geoffrey et al.- op. cit., p. 146

⁸¹ Ibidem.

íntimamente interrelacionadas. A partir de ellas se puede elaborar toda una teoría de la arquitectura. También sirven de base para la actividad crítica, ya que en la medida en que un proyecto cumpla con estos puntos estará mejor o peor resuelto.

Habiendo identificado estas "estructuras profundas", ahora es necesario saber cómo los arquitectos han logrado realizarlas en la práctica. Ferdinand de Saussure (en su lingüística diacrónica) había identificado cuatro modos de transformación en el lenguaje: los *fonéticos* (transformación de fonemas —o de la "materia prima"—), los *analógicos* (se generan a través de un modelo), los cambios por *etimología popular* (se realizan a partir de formas conocidas cuando se confrontan elementos extraños o difíciles) y los cambios por

aglutinación (síntesis de dos o más elementos en una sola unidad). En *Design in Architecture* (1973), Broadbent señala la mayor importancia que tienen los dos primeros para la arquitectura, estableciendo un paralelismo entre los cambios fonéticos y analógicos con lo que él llamará "diseño pragmático" y "diseño analógico". Luego agregará otras dos categorías más, quedando, nuevamente, una clasificación a base de cuatro tipos o formas de generar la arquitectura, que son: el pragmático, el icónico, el analógico y el canónico.

1) El **diseño pragmático** es un proceso que se realiza sobre la base del *ensayo-error*. Se origina en la prehistoria cuando el hombre intenta aplicar los materiales que tiene a su disposición para un propósito determinado. La experiencia

(fracasos sucesivos) en el uso de dichas materias primas le permitió perfeccionar poco a poco una técnica para obtener el objeto deseado. Se trata de un tipo de diseño eminentemente práctico que se sigue empleando en la experimentación con materiales nuevos (plásticos inflables, estructuras de suspensión, etc.)

2) El **diseño icónico** parte de una "imagen mental" de alguna forma constructiva familiar. Esta imagen representa la mejor solución posible para una determinada forma de vida, un clima, unos materiales disponibles en el lugar, etc., y que ha probado su efectividad. Los sistemas constructivos se consolidan en la conciencia de la tribu, dejando una imagen mental fija de lo que debe ser el aspecto de una casa. El diseño icónico es el mecanismo que ha

empleado la arquitectura "vernácula" y "primitiva" de manera preferente.

3) El **diseño analógico** es el mecanismo de la arquitectura "creativa". Broadbent supone que su primera aplicación a la arquitectura formal tuvo lugar en el complejo funerario para el faraón Djoser en Sakkara, cerca de Memphis (2800 a.C. aprox.), probablemente diseñado por Imhotep. Su pirámide escalonada establece analogías visuales con las tumbas de ladrillo, con las casas de madera y las de cañizos. Estas construcciones —las únicas existentes, junto con las mastabas, en el valle del Nilo— fueron tomadas como referencia, pero labradas en piedra maciza. También la arquitectura dórica de los griegos originó sus detalles en las estructuras de madera para luego transferirlos a la piedra. F.L. Wright usó las formas

de los lirios de agua para sus oficinas de la Johnson Wax (1936). El mismo arquitecto utilizó sus propias manos en oración para explicar la forma del techo de la capilla de Madison, Wisconsin (1950). Le Corbusier parece techar su capilla de Ronchamp con un caparazón de cangrejo, y también la forma de la Ópera de Sydney, de J. Utzon, ha sido comparada con una serie de tortugas recargadas unas contra otras, o bien, como un conjunto de veleros que miran hacia la bahía.

Los movimientos pictóricos y escultóricos también han servido como fuente de analogías para la arquitectura (De Stijl, el purismo, etc.) El propio cuerpo humano, sus posturas, sus esfuerzos y tensiones se ha empleado tradicionalmente como modelo para el diseño de estructuras materiales. También

algunos conceptos filosóficos abstractos se han tratado de transferir al terreno de la arquitectura (P. Eisenman y la ausencia de la centralidad, la deconstrucción en B. Tschumi y el mismo Eisenman, etc.)

4) Por último, el **diseño canónico** es la base de todos los sistemas modulares, de coordinación dimensional y de proporciones que dan certeza y seguridad al diseñador. Broadbent cree que algunos arquitectos —debido posiblemente a su personalidad—, carecen de la confianza suficiente en su propia capacidad para emitir o sostener sus juicios y prefieren apoyarse en la autoridad de un sistema geométrico o matemático.

Para Broadbent, de los cuatro tipos anteriores, el icónico y el analógico son los que mayor carga de

significado tienen en arquitectura. El icónico "alberga un conjunto de valores que entenderán todos los miembros de la cultura o subcultura para los que se creó..."⁸² También las analogías utilizadas en la generación de las formas estarán siempre cargadas de significados.

Las estructuras de Broadbent deben ser entendidas con flexibilidad. No es muy exacto que el diseño "analógico" sea exclusivo de los arquitectos "creativos" y el canónico de una arquitectura estandarizada. En muchos procesos de diseño no se utiliza una sola de las categorías anteriores, sino que intervienen varias de ellas en momentos diferentes. Así, un arquitecto pudo haber generado la forma del edificio a partir de ciertas "analogías" para luego

someter esta forma general a un estricto control modular o, a la inversa, haber partido de una "red" o "matriz" espacial rectora para luego insertar las formas analógicas. La típica casa con techo de teja a dos aguas y chimenea, que en muchas regiones del mundo se ha convertido en un icono de "hogar", puede ser diseñada a partir de un proceso canónico estricto que establezca una modulación y estandarización dirigidas, por ejemplo, a la aplicación de sistemas prefabricados. En este caso se trata de un diseño icónico en coordinación con el canónico. Lo mismo puede decirse del diseño pragmático: es frecuente que los arquitectos experimenten y pongan a prueba nuevas formas, materiales o sistemas. Algo que no dio buenos resultados en una obra puede ser perfeccionado en otra diferente, tras estimar las fallas y los aciertos

⁸² Broadbent et al.- op. cit., p. 154

anteriores. El ensayo constante de nuevas técnicas y materiales obliga al arquitecto a solucionar detalles específicos y desarrollar procedimientos que sólo pueden evaluarse tras la terminación de la obra. Una vez superados los problemas, la solución de un detalle específico puede aplicarse de manera generalizada para otros casos similares. El diseño pragmático ha terminado y ahora se le da una aplicación canónica.

Estas estructuras, como aquellas que Broadbent denomina "profundas", siempre están interrelacionadas. Los arquitectos, pero también otros artistas, las han utilizado a lo largo de la historia con un diferente grado de conciencia.

6.3. Patrones arquitectónicos.

Por mucho tiempo, la sociedad occidental encomendó prácticamente a una sola persona (la ambigua figura del arquitecto) la solución de los problemas relacionados con el diseño de edificios y la planeación de ciudades, cuando no la de su construcción misma. Sabemos que en ocasiones proporcionaba también las soluciones constructivas que demandaba el "arte de la guerra" y se le requería para diversos trabajos que se relacionaban con las maquinarias en general. Pero en la actualidad, ante la gran diversidad de problemas y su creciente complejidad, la mayoría de los arquitectos se han vuelto incapaces de responder a ellos con la misma eficacia con que los enfrentaban en la antigüedad.

Para mejorar su capacidad de respuesta, la sociedad moderna fue definiendo su papel con mayor claridad. Ya sin la protección de los reyes y de los papas, los arquitectos quedaron a merced de sus nuevos clientes: los burgueses. La nueva realidad exigía que los arquitectos ampliaran aún más sus funciones y construyeran no sólo palacios y catedrales sino también viviendas, comercios y fábricas. La naciente era industrial requería de soluciones eficientes y económicas, como las máquinas que fabricaba, pero los arquitectos no lograron adaptarse a los cambios contemporáneos con la rapidez necesaria.

La tensión entre "arquitectos artistas" y "arquitectos técnicos" produjo un primer rompimiento en los albores del siglo XIX. La figura del ingeniero, que se había conformado

ya plenamente desde el siglo anterior, adquirió, entonces, una gran relevancia; los ingenieros asumieron el papel protagonista en la Revolución industrial, relegando a los arquitectos a un lugar secundario. Dentro de la esfera arquitectónica, se hizo inevitable la división de trabajo y la creación de nuevas disciplinas, que desmembraron su cuerpo y restringieron su campo de estudio y de acción.

El oficio de "arquitecto" se fue fragmentando poco a poco en muchas especialidades más. Así fueron surgiendo no sólo los ingenieros, constructores o calculistas, sino también los urbanistas y toda una variedad de diseñadores (industriales, de interiores, de paisaje, en iluminación, etc.). Pero cuando esta especialización ya no fue suficiente

se continuó fragmentando lo que aún quedaba de él, para crear arquitectos especialistas en diseño de escuelas, de viviendas, de hospitales, de oficinas, etc., apoyados siempre por otro nutrido grupo de especialistas y asesores. Y ahora también es frecuente encontrar una nueva división que hace arquitectos especialistas en escuelas, pero no en cualquier tipo de escuelas, sino en y sólo en escuelas de enseñanza elemental, en viviendas, pero sólo en viviendas de interés social, en hospitales, pero sólo en aquellos de estancia corta. También los hay en diseño de ventanas (pero no de puertas) o en diseño de escaleras (pero no de barandales). Luego es común hablar de "arquitectos de concepto" (los creadores de ideas) y "arquitectos ejecutivos", que son los que desarrollan el trabajo que no pueden hacer los primeros.

La existencia de este arquitecto empequeñecido, con un reducido campo de trabajo y con menores responsabilidades que antes, no ha logrado mejorar la situación de manera significativa, pues sigue siendo necesaria la existencia de un individuo que sea capaz de coordinar y unificar los criterios de los diferentes especialistas y artesanos, así como alguien que tenga la versatilidad suficiente para enfrentar cualquier tipo de problema. Además, la economía de muchos países hace difícil -cuando no imposible-, la contratación de tantos profesionistas, especialistas o asesores para solucionar un edificio, sobre todo tratándose de construcciones modestas o cuando los recursos son muy limitados.

En vez de fraccionar tanto al arquitecto quizá sería mejor descomponer y simplificar los problemas que éste enfrenta; la descomposición de un problema complejo en muchos sencillos ya lo había sugerido Descartes algunos siglos antes. Para evitar que las acciones y propuestas de los arquitectos sigan distanciándose de la realidad, algunos teóricos contemporáneos han intentado desarrollar nuevos métodos y enfoques basados en modelos matemáticos, que ya han sido utilizados por las ciencias humanas y que permitan conocer mejor el principal problema del arquitecto: el hábitat del hombre.

Aquí nos limitaremos a estudiar el método que propone Christopher Alexander, expuesto en *Ensayo sobre la síntesis de la forma* (1964) y en sus

libros posteriores, que se relaciona con las estructuras y la creación de modelos que facilitan la solución de los problemas de habitar.

Alexander, que en este primer libro critica la actuación del arquitecto occidental, parece tener todavía esperanzas en que su nuevo enfoque contribuya a cambiar la metodología de sus colegas, y sobre todo a vencer las inercias que ha heredado de la academia. Pero en *Un lenguaje de Patrones* (1977) ya no busca simplificarle la tarea al arquitecto, sino a la gente común y a todos los que están involucrados o interesados en la solución de los problemas del habitar. El libro se presenta casi como un manual de consulta para que las propias personas puedan diseñar y construir su hogar, ya que la mayoría de los arquitectos habían dejado de interesarse en sus

verdaderos problemas. Alexander se inclina cada vez más hacia el conocimiento de las estructuras vivientes, a los valores, significados y sentimientos que la gente atribuye y experimenta en su entorno. En *La manera intemporal de construir* (1979) el tono es menos pragmático y más filosófico. Alexander, bajo el influjo del taoísmo, extiende y profundiza en el concepto de construcción, relacionando la vida y la actividad constructora del hombre con la armonía del universo entero.

Alexander, pese al carácter casi místico de sus últimos libros, persigue un método racional del diseño. Cree que en la Naturaleza y en el Universo hay un orden coherente, y que este orden tiene una estructura inteligible. El hombre, que es parte del orden natural, es capaz de construir su mundo a partir de estructuras

similares. En *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, expresa la necesidad de apoyar este proceso en bases más sólidas que la mera intuición artística o la inspiración del arquitecto. Esta intuición, que antaño estaba respaldada por una fuerte tradición estilística y constructiva, ha quedado rebasada por la gran dificultad que representa la creación de formas arquitectónicas en la vida contemporánea. Esta dificultad no sólo se debe a los constantes cambios tecnológicos, sino también a los nuevos fenómenos socioculturales. Para Alexander, dentro de nuestra civilización son casi desconocidas las formas de vivienda que estén nítidamente organizadas y resulten al mismo tiempo satisfactorias en todos los aspectos que exige el contexto, a diferencia de las viviendas vernáculas que logran una gran coherencia y claridad.

Alexander designa a determinadas culturas como **"inconscientes de sí mismas"** para oponerlas a otras (básicamente la occidental) que son "conscientes de sí mismas". (Esta división equivale a las "sociedades frías" y "calientes" de Lévi-Strauss).

Alexander quiere saber en qué radica el éxito del diseño arquitectónico en las sociedades inconscientes de sí mismas. Él supone que se debe a que este proceso posee una estructura que lo hace **homeostático** (autoorganizador). Su estructura se encarga de asociar los mitos y las leyendas con los hábitos de la construcción y asegura su constante repetición. Por otra parte, este sistema está organizado de tal modo que pueden darse los ajustes en cada uno de sus subsistemas de manera independiente. Lo primero garantiza

que la tradición constructiva continúe transmitiéndose a través del tiempo y lo segundo, que sea adaptable y eficaz ante los cambios o imprevistos.

El proceso **"consciente de sí mismo"**, por el contrario, está en manos de un artista (arquitecto) que ha sido formado en academias o talleres donde se ejerce continuamente la crítica y la discusión sobre la manera de construir, al tiempo que se fomenta el individualismo y la autodeterminación de los aprendices. Este constante cuestionamiento conlleva necesariamente a la autoconsciencia del individuo y a su libertad creadora. El arquitecto aprende teorías y principios, rechazando la tradición o cualquier otro saber que no pueda ser demostrado. En sus obras aplica los conocimientos aprendidos en la academia, pero tratando siempre de

distinguirse de sus colegas para adquirir prestigio y notoriedad en una sociedad que se basa en la diferenciación de clases. Las obras de los arquitectos se convierten, entonces, en un logro individual, no de la sociedad ni de la cultura. *"Con la invención de una disciplina enseñable denominada "arquitectura", el antiguo proceso de elaboración de formas se vio adulterado y quedaron destruidas sus posibilidades de éxito".*⁸³ El diseñador individual se ve obligado a "inventar" continuamente objetos que satisfagan una enorme cantidad de requisitos que impone la sociedad moderna. La mayoría de las veces la complejidad del problema termina por doblegarlo.

Esta situación podría remediarse si el arquitecto atacara los problemas

que se le plantean por separado. El método analítico-sintético que propone Alexander está basado en la construcción de estructuras lógicas que simplifican los problemas para solucionarlos con mayor rapidez y certidumbre. Así como los antropólogos y etnólogos habían utilizado modelos matemáticos para explicar los problemas relacionados con su campo, Alexander y algunos otros harán lo propio en arquitectura. Para él la teoría de los conjuntos de las matemáticas modernas puede aportar soluciones a los arquitectos ya que no sólo se ocupan de problemas de magnitud, sino también de orden y relación. Y aunque Alexander no parte de la lingüística estructural directamente, su método **binario (por oposiciones)**, el énfasis que hace en la **clasificación y en la**

⁸³ Alexander, Christopher. Ensayo sobre la síntesis de la forma. 1ª. ed. Buenos Aires,

ediciones Infinito, 1969 (5ª. ed. 1986), p.62

necesidad de racionalizar, las simplificaciones sucesivas del procedimiento, la construcción de modelos que parten de fragmentos aislados y el uso de las matemáticas lo aproximan mucho a los antropólogos estructuralistas. Ya decía Bertrand Russell que las proposiciones de la lógica y la matemática son puramente lingüísticas, y que tienen que ver con la sintaxis, es decir, con el uso correcto de cierto número pequeño de palabras.⁸⁴

Para Alexander, un buen diseño es aquél que ha logrado armonizar una forma a su contexto, o si se prefiere, ha eliminado la mayoría de los desajustes posibles entre ambos. Aclara que un problema de diseño no

es un problema de optimización, es decir, que no es un problema de satisfacer un determinado requisito o una determinada función de cierto número de requisitos del mejor modo posible, sino de satisfacerlos en un nivel que baste para impedir el desajuste entre la forma y el contexto. *"Si aceptamos considerar que el ajuste es la ausencia de desajustes, usando una lista de los desajustes potenciales que más posiblemente pueden producirse como nuestro criterio de ajuste, nuestra teoría será al menos de la misma naturaleza de nuestra convicción intuitiva de que hay un problema por resolver".*⁸⁵ (Comparar este procedimiento con los pares de oposición de Jakobson y Lévi-Strauss).

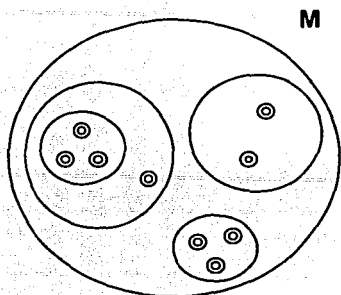
El contexto define el problema y, por lo general, permanece constante,

⁸⁴ Russell, Bertrand.- ¿Es la matemática puramente lingüística?, publicado en *Análisis filosófico*. Barcelona, ediciones Paidós, 1999, pp. 126 y 127

mientras que la forma, que es la solución al problema, es incierta. Esta relación puede transcribirse en una lista de variables **binarias** que definan el ajuste (0) o el desajuste (1). El objetivo es llevar todas las variables a la condición de equilibrio (cero). Todas estas variables forman un conjunto (M), y para representar sus interacciones se asocia con un segundo conjunto (L), conformando una estructura o complejo topológico $G(M,L)$. El conjunto L contiene todas las correlaciones posibles (variables binarias) entre los elementos que contiene el conjunto M. Las variables forman una serie de pares eslabonados (x_i, x_j) , que deberán valorarse (p.ej. la variable 1 está en interacción con 8,9,12,13,14,21etc., y luego se asignan valores para calificar la interacción de dichos pares: 1, si hay coincidencia, 0 si no

hay interacción o -1, si hay conflicto). Estos conjuntos son una representación del modo en que el diseñador visualiza el problema. Por medio de ellos crea una estructura o una totalidad coherente **a partir de fragmentos** aislados o incoherentes. Las variables deben definirse y enunciarse claramente para poder determinar si un diseño puede clasificarse como un ajuste o un desajuste (p. ej. "seguridad para los niños", "desarrollo de actividades femeninas independientes", "conservación del suelo", etc.) El arquitecto deberá establecer la importancia relativa de los diferentes requisitos o variables de desajuste que deben constituir el conjunto M, debiendo procurar que todas estas variables sean aproximadamente iguales en magnitud o en alcance.

⁸⁵ Alexnader, Christopher, op. cit., p. 31



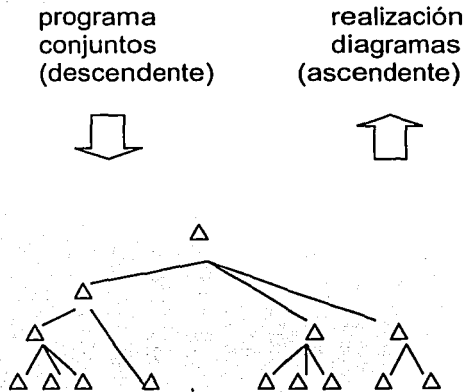
En la fase analítica, el conjunto M debe descomponerse de manera jerárquica en subsistemas cada vez más pequeños, formando un árbol de conjuntos de requisitos (p. ej. "vida comunal" – "ensanche de caminos" – "se contrae matrimonio con una persona de otra aldea"). Alexander denomina *programa* a esta descomposición, que es una reorganización del modo en que el diseñador concibe el problema.⁸⁶ "Cada subconjunto del conjunto M que aparece en el árbol definirá

entonces un subproblema del problema M. Cada subproblema tendrá su propia integridad y será independiente de los otros subproblemas, de modo que se lo podrá solucionar independientemente".⁸⁷ Cuando en el árbol de conjuntos se alcanza un nivel de descomposición en que todos los subsistemas contienen una sola variable se obtiene una descripción estructural completa del problema de diseño. Esta estructura es responsable del éxito o fracaso de la forma, pues es el punto de partida de la ulterior fase sintética. El programa jerárquico que se ha bosquejado contiene los principales componentes físicos de que debe constar la forma, y es el responsable del éxito y la estabilidad del proceso inconsciente de sí mismo de creación

⁸⁶ Cfr. Alexander, Christopher, op. cit., pp. 81-84

⁸⁷ Ibidem.

de formas. (La etapa analítica desarrolla un movimiento descendente en el árbol).



La fase sintética es la realización del programa y su producto final es un "árbol" de diagramas. Un diagrama será toda pauta que, al ser abstraída de una situación real, comunica la influencia física de determinadas exigencias o fuerzas. Ejemplos de diagramas son: una flecha (que comunica una dirección), una esfera (que expresa las implicaciones físicas

de la necesidad de abarcar un volumen máximo dentro de una superficie mínima, o también la implicación del requisito de que cierto número de cosas sea equidistante a un solo punto), la Ville Radieuse de Le Corbusier (que expresa las consecuencias físicas de dos requisitos básicos: que la gente debe ser alojada con una gran densidad global y que aun así toda la gente debe contar con un acceso igual y máximo a la luz del sol y el aire), etc. Estos diagramas son significantes, pueden ser una descripción de características formales o de requisitos, y la conjunción y mutua implicación de ambos constituye un diagrama constructivo. Este diagrama es el puente entre los requisitos y la forma y constituye una suposición experimental sobre la naturaleza del contexto. La organización básica de la forma se origina en estos

diagramas, que preceden a su diseño. En la fase sintética se busca trasladar cada subconjunto de M a un diagrama constructivo hasta formar un árbol de diagramas. *“La composición jerárquica de estos diagramas llevará, pues, a un objeto físico cuya jerarquía estructural es la contrapartida exacta de la jerarquía funcional establecida durante el análisis del problema; así como el programa aclara las fuentes componentes de la estructura de la forma, también su realización, paralelamente, empezará concretamente a definir los componentes físicos de la forma y su organización jerárquica.”*⁸⁸ (La etapa sintética tiene un movimiento ascendente en el árbol).

En resumen puede decirse que los problemas que se le plantean al arquitecto son amorfos. La tarea del arquitecto es crear formas que resuelvan los problemas de habitar, pero antes de convertir un problema en una forma es conveniente que éste construya un marco conceptual que le permita simplificar la realidad por medio de modelos, es decir, debe formular primero la estructura del problema. Esto significa reducir la complejidad de la realidad y sus exigencias a un número limitado de términos y relaciones que operen dentro de un sistema. En las ciencias (y también en los mitos) se tratan de identificar los componentes de estructuras existentes, mientras que en el diseño (y en el arte en general) se tratan de modelar los componentes de nuevas estructuras.

⁸⁸ Alexander, op. cit., p. 128

Para Alexander, el diseñador debería trabajar con sistemas de **patrones**, que son entidades que describen un problema y que lo conducen a sus posibles soluciones. Estas soluciones se representan en diagramas que expresan relaciones geométricas que tienen implicaciones físicas en un entorno (aunque nos cabe la duda de la posibilidad de representar todos los valores ambientales como relaciones geométricas).

El patrón (*pattern*) como lo entiende Christopher Alexander guarda similitud con el concepto de estructura que se ha venido explicando en este trabajo. En su libro *A pattern language* dice haber descubierto 253 patrones diferentes y reconoce que 84 de ellos tienen un carácter invariante. Para un problema planteado existe un núcleo de

soluciones finitas que se repiten constantemente independientemente del tiempo y del lugar. "*Muchos patrones son arquetípicos, tan profundos, tan hondamente enraizados en la naturaleza de las cosas que parece muy probable que dentro de quinientos años sigan formando parte de la naturaleza y la acción humanas tanto como hoy....*"⁸⁹

Termina diciendo que al menos una parte del lenguaje que presenta constituye el núcleo arquetípico de todos los lenguajes de patrones posibles, capaces de conseguir que la gente se sienta viva y humana. La manera en que expresa sus patrones difieren de la tradicional manera de clasificar las partes de la arquitectura, que contienen ya una serie de prejuicios. No habla de recámara,

⁸⁹ Alexander, Christopher et al.- Un lenguaje de patrones. 1ª. ed. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1980. (Introducción)

comedor, cocina, estar, etc., ni tampoco de función-comer, función-dormir, función-estudiar, sino que avanza hacia relaciones más profundas, pero también más autónomas. Por ejemplo habla de "café-terrazza", de "entrada principal", de "habitación exterior", de "lugar ventana" o de "comunidad de trabajo". Y cuando aborda aspectos de la construcción, se refiere no a una clasificación técnica de cargas, claros, apoyos o esfuerzos, sino a definiciones como: "columna-caja", "buenos materiales", "columnas en las esquinas" o "reforzamiento gradual". Es decir, se trata de una serie de componentes relacionados dentro de un sistema, existiendo dentro del mismo varias subestructuras con relativa independencia. Las entidades que resultan de su análisis siempre implican un determinado contexto,

que hace más comprensible la cualidad humana que deben poseer las formas espaciales.

En "A city is not a tree"⁹⁰, Alexander pone un claro ejemplo de lo que entiende por sistema, que ahora traduzco: *En Berkeley, en la esquina de Hearst y Euclid hay una farmacia y afuera de ella se encuentra un semáforo. En el acceso de la farmacia hay un puesto de periódicos donde los diarios son colocados. Cuando la luz del semáforo está en rojo, la gente aguarda para cruzar la calle. Como no tienen nada que hacer, se ponen a mirar los periódicos que están en el puesto, al alcance de su vista. Algunos sólo leen los encabezados, otros compran el diario mientras esperan.*

⁹⁰ Publicado en Architectural Forum no. 122, abril 1965.

Aquí el puesto de periódicos y el semáforo se mantienen en interacción. Los elementos del sistema son: el puesto de periódicos, los periódicos, el dinero que va de los bolsillos de la gente al tragamonedas, la gente que espera en el semáforo y lee los periódicos, el semáforo, los impulsos eléctricos que hacen que cambien las luces del semáforo y la banqueta o acera donde se para la gente. Este sistema (o unidad urbana) es un receptáculo donde se presentan diferentes variantes de interacción entre los elementos).

En apariencia, el método "cartesiano" de Alexander es netamente racional: su fase analítica establece claramente las relaciones existentes entre las distintas variables y su grado de independencia, mientras que la fase sintética o

resolutiva (árbol de diagramas constructivos) es la suma o la superposición de soluciones parciales que se da al árbol de conjuntos. Pero sabemos que ni los métodos analíticos ni los inductivos son capaces, por sí mismos, de llegar a la solución formal de un edificio, una ciudad o alguna de sus partes. El proceso racional sobreviene sólo después de haber propuesto una "hipótesis formal" que presente una postura global respecto a un problema particular de diseño. Esta postura global no tiene que abarcar necesariamente la totalidad del edificio o de la ciudad, basta que se aplique a alguno de sus subsistemas, que pueden funcionar con relativa autonomía. Alexander acierta cuando dice que la invención se basa en una sospecha (una hipótesis o una intuición); sus diagramas constructivos constituyen, de hecho,

suposiciones experimentales sobre la naturaleza del contexto.

Recordemos un pasaje del artículo *Arquitectura y arte concreto* de Alvar Aalto⁹¹ : "Las exigencias sociales, técnicas, humanas y económicas que se presentan a la par con los factores psicológicos que conciernen a cada individuo y a cada grupo, sus ritmos y el diálogo interior, todo ello constituye un nudo que no puede deshacerse en modo racional. De ello se desprende una complicación que impide a la idea madre tomar forma. En estos casos, actúo de un modo totalmente irreflexivo; olvido por un instante la maraña de problemas, los borro de la memoria y me dedico a algo que podría llamarse arte abstracto. Diseño, dejándome llevar totalmente

por el instinto, y, de pronto, nace la idea madre, un punto de partida que aúna los distintos elementos antes citados, muchas veces contradictorios, y que los combina armoniosamente. Cuando diseñaba la biblioteca de la ciudad de Wiihuri (disponía de mucho tiempo, cinco largos años), me encontré embarcado en diseños infantiles que representaban una montaña imaginaria, que tenía distintas formas en sus vertientes, y varios soles en una superestructura celeste que iluminaban con igual intensidad los flancos de la montaña. Los diseños en sí no tenían nada que ver con la arquitectura, pero de ellos nació la combinación de las plantas y de las secciones, cuya íntima conexión me sería muy difícil describir, y que pasaron a ser la idea principal cuando concebí la biblioteca, hoy probablemente destruida. La idea

⁹¹ Publicado originalmente en "Domus" no. 225 (1947) y recopilado en *La humanización de la Arquitectura*, Barcelona, Tusquets editores, 1978 (2ª. ed. 1982), Cfr. pp. 39-41

base en la creación de la biblioteca de la ciudad de Wiipuri radica en las salas de lectura y las salas para libros, concéntricas, agrupadas, a distintos niveles, alrededor de un control central situado en lo alto del conjunto”.

Aalto tuvo primero que construir un modelo y luego verificarlo contra los innumerables requisitos y exigencias del proyecto. De lo anterior se concluye que la síntesis creativa en arquitectura necesita producir modelos *a priori* (de manera consciente o inconsciente) que, posteriormente, (proceso deductivo) puedan ponerse a prueba para su validación.

En Aalto la hipótesis formal (la idea madre) fue, en este caso, total, es decir abarcó de una sola vez la totalidad o el sistema completo del

edificio. El método que postula Alexander, por el contrario, multiplica las hipótesis, ya que existe una por cada subproblema. La superposición de los diagramas constructivos conduce al diagrama constructivo general. Esta operación se realiza uniendo los puntos comunes de contacto (intersecciones) que existen entre los diagramas, haciendo que los más simples se vayan agrupando hasta alcanzar la forma final.

Esto parece, a primera vista, un método análogo al proceso inductivo que han utilizado, preferentemente, los científicos experimentales que, partiendo de lo particular tratan de llegar a conclusiones generales. Pero Alexander no suma datos ni elementos aislados, sino más bien va enlazando subsistemas. La “composición” (construcción) del modelo se logra conectando o

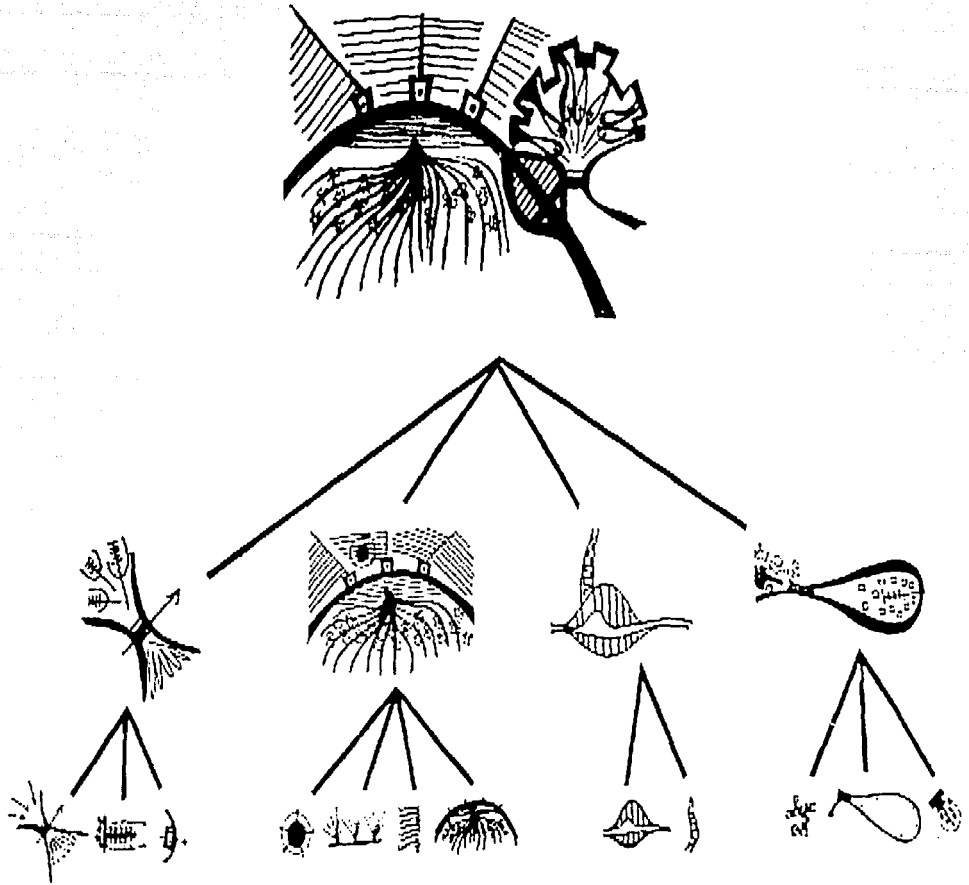
absorbiendo dichos organismos sin perder su autonomía, como si se tratara de una fagocitosis en la que el organismo inferior es asimilado pero no digerido. No es por tanto, propiamente, un "árbol", ni el ensamblaje de un "rompecabezas" en que las piezas del cuadro no tienen sentido por sí mismas, sino más bien se trata de la reunión o la yuxtaposición de pequeños cuadros que se unen para conformar un cuadro mayor y más complejo. En palabras de Piaget: *"las fronteras generales no suprime las primeras: no hay anexión sino confederación, y las leyes de la subestructura no se alteran sino se conservan, de modo que el cambio producido es un enriquecimiento."*⁹²

⁹² Piaget, Jean, op. cit. p.13

Alexander dice que el diagrama constructivo brinda un modo de indagar el contexto y un modo de buscar la forma (es un puente entre los requisitos y la forma): *"La búsqueda de la realización a través de diagramas constructivos constituye un esfuerzo por entender la forma requerida tan cabalmente que desaparezca toda escisión entre su especificación funcional y la conformación que asume"*.⁹³ Y, aunque inmediatamente reconoce que la función no es capaz de definir la forma (en una nota dice que para una función pueden haber muchas formas posibles), sí cree que está "en camino" de encontrar su integración.

El arquitecto, cuando proyecta, está construyendo *a priori* una estructura formal que, aún sin

⁹³ Alexander, Christopher. Ensayo sobre la síntesis de la forma, p. 90



Christopher Alexander.- Árbol de diagramas para reorganizar una aldea agrícola de seiscientas personas en la India. El diagrama superior (pueblo entero) está constituido por cuatro diagramas primarios que (de izquierda a derecha) se refieren a A: ganado, carretas de bueyes y combustible; B: producción agrícola, irrigación y distribución de bienes; C: vida comunal de la aldea (tanto social como industrial) y D: vida privada de los aldeanos, su vivienda y sus actividades en pequeña escala. Estos cuatro diagramas se integran, a su vez, de otros diagramas secundarios: A1, A2 y A3; B1, B2 y B3; C1 y C2; D1, D2 y D3, que se refieren a componentes físicos más pequeños. B4, por ejemplo, es una unidad recolectora de agua que está íntimamente vinculada con B3, que es el sistema de distribución para los campos (un camino en el que se sitúan a ciertos intervalos centros de acopio B2). B1 es una granja experimental que se relaciona con ACD en los puntos de acceso por los que pasan todos los días los agricultores en su camino hacia B2 y B3.

saberlo, remite a un tipo especial. Estos tipos son organizaciones espaciales que anteceden a la definición de cualquier función en particular.

6.4. El principio tipológico.

La intención de ordenar y relacionar conceptos es propia del espíritu teórico y del conocimiento sistemático. La arquitectura, como los demás productos de la cultura humana, cumple diferentes propósitos simultáneamente, y por eso la teoría arquitectónica enfrenta siempre graves obstáculos cuando ha intentado clasificarla en categorías. En realidad este problema surge en el seno mismo del lenguaje que, por sus propias limitaciones y haciendo a un lado las diferencias, asigna un mismo nombre a cosas diferentes, originándose así las categorías o los

tipos. Dice Foucault que *"las categorías regentan el juego de las afirmaciones y las negaciones, fundamentan en teoría las semejanzas de la representación, garantizan la objetividad del concepto y de su trabajo; reprimen la anárquica diferencia, la dividen en regiones, delimitan sus derechos y le prescriben la tarea de especificación que tienen que realizar entre los seres. Por un lado, podemos leer las categorías como las formas a priori del conocimiento; pero, desde el otro lado, aparecen como la moral arcaica, como el viejo decálogo que lo idéntico impuso a la diferencia."*⁹⁴

En la arquitectura se han tratado de establecer estas categorías desde la antigüedad. En su tratado,

⁹⁴ Cfr. Foucault, Michel.- *Theatrum Philosophicum*. 1a. ed. Barcelona, editorial Anagrama, 1972 (2ª. ed. 1999), p. 34

Vitruvio⁹⁵ utilizó el término *genus* de una manera muy amplia para designar todo tipo de agrupaciones, desde los diferentes tipos de templos, habitaciones o patios hasta las columnas, cuyas características formales constituían - junto con los demás elementos del edificio-, un sistema rector del todo arquitectónico (órdenes). Siglos después, L.B. Alberti⁹⁶ retomaría de Vitruvio este impreciso término de *genus* para intentar otras clasificaciones en la arquitectura que, de acuerdo a su propósito, podían ser obras sacras y civiles, públicas o privadas, centrales o periféricas, dignas de

ornamentación o no, etc. Este orden, humanista y religioso, estaba basado en una jerarquía de valores que ubicaba a la arquitectura sagrada como el elemento principal dentro de la ciudad. La arquitectura religiosa, tanto medieval como renacentista, debía simbolizar un orden superior, debía representar la relación entre el Hombre y Dios, entre el microcosmos y el macrocosmos. En Alberti, sin embargo, no existe una preocupación por tratar los géneros, tipos o clases de edificios como un tema especial ni de crear una terminología más precisa para ellos.⁹⁷

⁹⁵ Marco Vitruvio Pollión, arquitecto romano del siglo I a.C. que escribió, durante la época de Augusto, *De Architectura*, el único tratado del mundo grecorromano que ha llegado completo hasta nuestros días y que ha sido referencia constante para los arquitectos occidentales a través de los siglos.

⁹⁶ León Battista Alberti (1404-1472), arquitecto, escritor y teórico del arte, fue una de las personalidades más complejas e influyentes del Quattrocento italiano. Este humanista es el autor de *De re aedificatoria* (1447-52), el primer tratado arquitectónico del Renacimiento.

Francesco Milizia, en su obra *Principii di architettura* (1781) distinguió entre edificios privados (viviendas) y públicos, los cuales

⁹⁷ Cfr. Van Pelt, Robert Jan / Westfall, Carroll William.- *Architectural principles in the age of historicism*. 1ª. ed. New Haven, Yale university press, 1991, pp. 140 y 141.

dividió en cuarenta y dos clases distintas, de acuerdo a su finalidad. Para Milizia la cabaña era el elemento básico (arquetipo) que había sido producido por la naturaleza y el ingenio humano, y a partir de la cual era posible derivar las diferentes tipologías. Ya también Marc-Antoine Laugier había imaginado, en su *Essai sur l'architecture* (1753), que el hombre había sido impulsado -por la influencia de la naturaleza-, a crear la vivienda (cabaña primitiva) para dejar el ambiente oscuro e insalubre de la cueva. Esta cabaña era -según él-, el origen y el modelo para toda la arquitectura posterior.

Pero el estudio del pasado, que durante el siglo XVIII comenzó a auxiliarse de la nueva ciencia arqueológica, fue revelando

conocimientos sorprendentes que terminarían por derrumbar los antiguos mitos sobre los orígenes de la civilización. La antigüedad clásica ya no estaría ubicada idealmente en una "Edad de Oro", sino dentro de una estructura temporal objetiva. La cultura humana era mucho más antigua, rica y diversa de lo que se había imaginado en Europa en los siglos precedentes. Estos hallazgos fracturaron el orden armónico y absoluto que había prevalecido desde el Renacimiento y con ello se perdió la unidad del lenguaje arquitectónico. Johann J. Winckelmann (1717-1768) estudió el arte antiguo siguiendo el espíritu científico de su época e intentó mostrarlo tal cual era. En el momento en que el arte antiguo logró precisarse con objetividad y exactitud ya no habría lugar para imaginar nada; ahora se podía tener un modelo concreto para ser imitado. El

Neoclasicismo fue construyendo "catálogos" de estilos y convirtió las formas del pasado en convenciones arbitrarias que podían ser imitadas y aplicadas a los edificios más diversos. El repertorio formal se multiplicó de tal forma que el lenguaje arquitectónico perdió su integridad y continuidad. Los arquitectos del siglo XIX se enfrentarían a un problema que no tuvieron sus antecesores: la elección de un estilo.

Quatremère de Quincy y Jean-Nicolas-Louis Durand reaccionaron a esta situación y trataron de establecer parámetros fijos en los que pudiera basarse la composición arquitectónica. Su postura es un rechazo al relativismo e historicismo que reduce el conocimiento de la arquitectura a los estilos históricos. La teoría de la arquitectura había perdido ya su autosuficiencia y tuvo

que confrontar las nuevas realidades de la revolución científica e industrial. Comenzó, entonces, por depurar su terminología, como ya lo habían hecho otras tantas disciplinas para establecer conexiones con el cambiante mundo "exterior". Al borrarse los límites tradicionales del discurso arquitectónico se hizo necesario confinar el sentido de las palabras y de los conceptos para facilitar la construcción de la teoría y de la historia. Surgieron enciclopedias y diccionarios de arquitectura y el término "tipo", como otros muchos, tuvieron que ser precisados.

Durand, aplicando el revolucionario método de la geometría descriptiva, de Gaspard Monge, y el de la clasificación natural, de Georges Cuvier, trató de crear una teoría y un método "científicos" para la arquitectura. Esta teoría le permitiría

ordenar y clasificar todos los elementos arquitectónicos, que podrían representarse y combinarse dentro de una retícula ortogonal. Los tipos de edificios fueron clasificados por Durand de acuerdo a una significación utilitaria; estos tipos obedecían a patrones de composición que eran independientes del estilo, que ya para entonces se había convertido en una "decoración" arbitraria que se agregaba posteriormente para "vestir" al edificio.

Pero la definición de **tipo** que, por su amplitud, nos interesa más quedó expresada en la *Encyclopédie méthodique de l'Architecture* (1788-1825) de Quatremère de Quincy, donde señala con claridad la diferencia entre tipo y modelo: "la palabra tipo presenta menos la imagen de una cosa para copiar o

imitar completamente, que la idea de un elemento que en sí mismo debe servir de regla al modelo. Así pues, no se dirá (...) que una estatua, que una composición de un cuadro acabado y presentado, ha servido de tipo para la copia que de ella se ha hecho. Pero cuando un fragmento, un croquis, el pensamiento de un maestro o una descripción más o menos vaga hayan dado vida, en la imaginación de un artista, a una obra, se dirá que el tipo le ha sido proporcionado por tal o tal idea, por tal o tal motivo, tal o tal intención. El modelo, entendido en la ejecución práctica del arte, es un objeto que debe repetirse tal como es. El tipo es, por el contrario, un objeto a partir del cual cada uno puede concebir obras que no se parecerían unas a otras. Todo es preciso y determinado en el modelo, y todo es más o menos

vago en el tipo".⁹⁸ El tipo "es como una especie de núcleo en torno al cual se han aglomerado y coordinado los desarrollos y las variaciones de forma, de los que era susceptible el objeto".

Quatremère concebía a la arquitectura como lenguaje, un lenguaje hecho por signos geométricos. Anthony Vidler dice que "las reglas de Quatremère para construir las formas, sus elementos y sus atributos estaban todas formuladas en términos que manifestaban claramente su concepción de la arquitectura como un lenguaje. La definición de la propia palabra carácter, derivada de una etimología de los orígenes que recordaba las teorías lingüísticas de

Turgot; el reconocimiento de la transposición figurativa de la idea de las marcas escritas a la metafísica de la caracterización; el uso genérico de la figura al identificar los caracteres de la naturaleza; la definición fundamental del carácter como un signo; el entendimiento del lenguaje como la primera de todas las artes de imitación, y modelo de todas las demás, con su despliegue de figuras y su ejemplo de entusiasmo en el "lenguaje de las pasiones", donde radicaban los orígenes de la poesía; la teoría del lenguaje como algo influido por los climas, extraída de Rousseau; la idea de fisonomía como un lenguaje: todas estas premisas atestiguan por sí solas la ubicuidad del modelo lingüístico."⁹⁹ Lo que Quatremère de Quincy entiende por tipo se asemeja notablemente al

⁹⁸ Cfr. Vidler, Anthony.- El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII. 1ª. ed. Madrid, Alianza editorial, 1997, p. 226

⁹⁹ Vidler, Anthony, op. cit., p. 236

concepto de "estructura", que utilizará la lingüística moderna un siglo después.

A diferencia de Laugier, Quatremère no creía que la cabaña (*la cabane*) fuera el único tipo original de la arquitectura. A éste agregaba otros dos: la cueva y la tienda, que eran los paradigmas de refugio. Pensaba que la cabaña había originado la arquitectura griega con sus postes y dinteles, la cueva a la arquitectura religiosa de los egipcios y la tienda a la arquitectura china que se construía con estructuras ligeras y móviles. Estos tres tipos se correspondían con las tres formas fundamentales para proveerse de alimentos: los cazadores se refugiaban en cuevas, los pastores acampaban en tiendas y los agricultores construían cabañas. El tipo le sirve para explicar las

diferencias culturales pero reafirmando al mismo tiempo unos estándares fijos que son ajenos a la relatividad histórica. Para él la cabaña, que originó la arquitectura griega, no tenía una forma precisa, no era ni siquiera un canon, sino sólo un principio elemental; era apenas la esencia del tipo. Quatremère afirmaba, al contrario que Durand, que la tradición clásica seguía teniendo validez. Parece que su objetivo último era encontrar la "esencia" de la arquitectura, algo originario que perdurara en el tiempo; y era precisamente la noción de tipo la que descubría la razón original de los edificios; era el puente que le daba continuidad al pasado en el presente.

El tipo, desde entonces, ha adquirido un significado global de concepto, forma esencial y tipo

edificatorio, siendo ante todo una unidad significativa. Dentro de la estructura total de la arquitectura es posible establecer diferentes tipologías, dependiendo de los criterios de clasificación que se sigan, aunque, por lo general, se corresponden con el *firmitas-utilitas-venustas* vitruviano. Es común que las tipologías se relacionen con el "destino", "cometido" o "función" del edificio, que traducen modalidades de la vida social y cultural, y que suelen dividirse en múltiples géneros y clases de edificios, como hospitales, escuelas, iglesias, etc. Otras tipologías se relacionan con los procedimientos técnicos o constructivos, que involucran materiales, soportes, vigas, etc. como sistemas integrados de elementos (tecnemas), y sin duda, también tenemos las tipologías formales (modos de organización espacial),

que son las más generales de todas y anteceden, en su aplicación, a las funcionales y tecnológicas. (-ver, por ejemplo, la clasificación de códigos arquitectónicos de Eco o la división general que hace Norberg-Schulz en su teoría o la que propone Marina Waisman¹⁰⁰ -).

La importancia de las tipologías había sido olvidada por los teóricos

¹⁰⁰ Waisman plantea la siguiente estructura para el estudio de la unidad cultural definida por el saber arquitectónico:

series	tipologías estructurales tipologías funcionales tipologías formales tipologías de relación obra / entorno tipologías de modos de empleo de las técnicas ambientales
	nivel "inter-series" proceso de diseño
relaciones	requerimien- tos sociales nivel "extra-series" teorías archi- tectónicas proceso de producción

Cfr. Waisman, Marina.- La estructura histórica del entorno. 1ª. ed. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972 (3ª. ed. 1985)

de la arquitectura moderna. Sólo hasta los años sesenta el tipo vuelve a ser un tema fundamental en la teoría de la arquitectura. Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Carlo Aymonino y teóricos como Giulio C. Argan, Manfredo Tafuri, entre otros, dieron una gran relevancia al estudio de las tipologías arquitectónicas en Italia, especialmente al de las tipologías formales. Y aunque es verdad que Rossi popularizó el concepto de tipo de Quatremère (redescubierto por Giulio Carlo Argan hacia 1961), en el que se basa para desarrollar algunos de los conceptos fundamentales de su teoría, también es cierto que el estructuralismo (particularmente el de Lévi-Strauss), difundido ya en muchos campos, facilitó, de manera indirecta, a esta "escuela italiana" una comprensión más completa y

contemporánea de las estructuras arquitectónicas y urbanas.

En La Arquitectura de la Ciudad (1966), Aldo Rossi dedica un apartado a las cuestiones tipológicas donde enfatiza el carácter permanente y complejo del tipo que se antepone a la forma y que la constituye. "Si este algo, que podemos llamar el elemento típico o simplemente el tipo, es una constante, entonces es posible reencontrarlo en todos los hechos arquitectónicos. Es, pues, también un elemento cultural y como tal puede ser buscado en los diversos hechos arquitectónicos; la tipología se convierte así ampliamente en el momento analítico de la arquitectura, es aún mejor individualizable a nivel de los hechos urbanos".¹⁰¹ Luego

¹⁰¹ Rossi, Aldo.- La arquitectura de la ciudad. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1982, p. 79

afirma (y confirma a Quatremère de Quincy): "Ningún tipo se identifica con una forma, si bien todas las formas arquitectónicas son remisibles a tipos".¹⁰² Pero Rossi va más allá cuando señala que el tipo es la idea misma de la arquitectura. Se trata pues del punto central, del fundamento y del principio de la arquitectura y de la ciudad. Aunque en ese momento Rossi no destruye el concepto de función, sí pone el germen para una ulterior refutación de la teoría funcionalista. La importancia y complejidad de la forma arquitectónica no puede residir únicamente en la "expresión de una función". Su argumento principal es la mutabilidad de la función y la permanencia de la forma. En una forma arquitectónica concreta pueden subsistir funciones distintas a las

originales o simplemente desaparecer sin que por ello el edificio pierda su valor dentro del sistema urbano. Para esto se apoya en la teoría de la permanencia y los monumentos, en el *locus*, en las tipologías y en la memoria colectiva, que le sirven para declarar la independencia y autonomía de la forma arquitectónica y urbana, la cual vale por los significados históricos y simbólicos que porta. La forma arquitectónica y urbana es ante todo la referencia y la identidad de una comunidad con su espacio habitable. Su propuesta de la *Ciudad Análoga*, como procedimiento compositivo, donde los elementos están prefijados, es decir, formalmente definidos, resultaba muy provocativa por sus implicaciones: si la base del proyecto es el tipo, y el tipo es una constante, significa que es indiferente al tiempo, es decir, a

¹⁰² Ibidem.

las vicisitudes históricas y por ende, a una función específica. Las funciones, entonces, solo pueden resolverse dentro de un número limitado de formas y de sus combinaciones.

El tipo o tipología pierde su ambigüedad en la terminología arquitectónica moderna, gracias a la reintroducción de la definición de Quatremère por parte de Aran y Rossi. Sin embargo, sigue siendo común que, en nuestro medio, se confunda el tipo con el prototipo (modelo), también es frecuente que se reduzca el tipo al partido arquitectónico. Resumiendo, entonces, puede afirmarse que el tipo, concebido como organización espacial fundamental, no es un modelo¹⁰³, a pesar de que se repita

constantemente. No es tampoco el partido arquitectónico, que es el esquema particular que damos a un programa arquitectónico en un sitio específico. El tipo formal en arquitectura es independiente de cualquier género o clase de edificio. Por lo tanto, las "tipologías" de vivienda, de hospitales, de oficinas o de escuelas son siempre casos particulares de una tipología formal más general, y a su vez, una "tipología funcional" puede adoptar diferentes tipologías formales. La costumbre de asociar el tipo y el género se debe, muchas veces, a la frecuencia con la que aparece un tipo en una época y en un lugar determinados (el mismo Rossi no logra evitarlo cuando hace referencia a las tipologías de las "casas medievales" o de las "casas

¹⁰³ En la filosofía y en las ciencias humanas se habla indistintamente de tipo o modelo; en

el arte es común que el término "modelo" quede restringido al objeto que sirve de

berlinesas". Lo anterior implica que un mismo tipo puede ser aplicado para la solución de un edificio de oficinas que para un conjunto comercial, un hotel o un hospital. El tipo no quedaría, por lo tanto, determinado por una "función". El tipo, al ser indiferente al tiempo, puede aparecer en épocas muy diversas y distantes. Tampoco está determinado por el lugar; y aunque puede darse con mayor frecuencia en algunos sitios, no significa que esté "atado" a una zona o región en particular. Sin la intención de exagerar, algunos han afirmado que los tipos son patrimonio de la humanidad, y no de una cultura en particular. Tienen una universalidad que se asemeja a la de las formas geométricas y matemáticas.

paradigma.

Si el tipo es una estructura formal, entonces tendríamos que definir cuáles son los elementos y las relaciones existentes en dichas estructuras. La distinción entre elementos y relaciones no siempre es muy clara; un elemento puede descomponerse en otros elementos o bien ser considerado como un todo, dependiendo del contexto. Christian Norberg-Schulz (n.1926) clasificó las unidades características de la forma basándose en los conceptos de **masa, espacio y superficie**,¹⁰⁴ que

¹⁰⁴ El espacio fue un tema central en la teoría arquitectónica del siglo XX. Bruno Zevi afirmaba que *"si bien en la arquitectura podemos encontrar las contribuciones de las demás artes, es el espacio interno, el espacio que nos circunda y nos incluye, el que da el "la" en el juicio sobre un edificio, el que constituye el "sí" o "el no" de cualquier sentencia estética sobre arquitectura. Las demás cosas son importantes, o mejor, pueden ser importantes, pero son funciones de la concepción espacial."* (cfr. Zevi, Bruno, op.cit., p.31) La importancia exagerada que algunos teóricos dieron al concepto "espacio" y a su efecto sobre el ser humano lo transformaron en algo ambiguo y casi místico. En la teoría de José Villagrán vemos incluso el intento de reducir toda forma construida a "espacio": *"Es, pues, la figura, la frontera óptica de la formación espacial; es la delimitación que nos hace aprehensible lo construido al cortar su continuidad óptica con otros cuerpos u otros aspectos espaciales. Pero retornando a la*

toma de las investigaciones de Jean Piaget y de la teoría de la Gestalt.¹⁰⁵ La superficie, en general, puede actuar como límite (*Grenzflächen*), ya sea de las masas (*Massengrenze*) o

cuestión interrogada, podríamos aventurarnos diciendo que los espacios ocupados por los cuerpos son también espacios construidos, pues, para el efecto óptico-estético, en la formación visual sólo cuenta la delimitación, la figura frontera del espacio construido, lo que se ve, sin importar lo que haya por dentro....En apoyo de esta intuición eminentemente estética de que las figuras sean espacialidades construidas, podrían aún citarse, como mera curiosa referencia, algunas ideas corrientes ahora para la física actual. Por ejemplo, la afirmación de que la materia de que aparecen formados los cuerpos es energía y que los átomos mismos situados en el espacio, dejan entre unos y otros considerable volumen de éste, o sea, del mismo que llamaron en los tiempos anteriores el éter y el que constituye el que consideramos como delimitado por la figura. La proporción en que la física hace figurar ahora el espacio interatómico respecto al volumen de los átomos, es inusitadamente elevado." (Cfr. Villagrán, García.- Teoría de la arquitectura. México, UNAM, 1988, pp. 218 y 219). Evidentemente, los conocimientos que han surgido de la teoría atómica sobre la materia no son significativos para la realidad perceptual y cotidiana del ser humano. Una persona jamás va a percibir una columna como espacio sino como una masa. Para Norberg-Schulz es absurdo reducir la totalidad arquitectónica a sus aspectos espaciales. Para este autor es necesario rechazar el uso impreciso del término "espacio" y confinarlo sólo al espacio físico (medurable) y euclideo, sólo así se podrán definir con claridad todas las otras cualidades de la realidad arquitectónica que, aunque afectan e interactúan con el espacio, no son parte de él.

¹⁰⁵ Norberg-Schulz, Christian.- Intenciones en Arquitectura. 1ª, ed. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1979 (2ª. ed. 1998), p. 87

de los espacios (*Raumgrenze*). El "elemento-masa" arquitectónico consiste en un cuerpo que puede aislarse, gracias a su concentración topológica, de su entorno de tal modo que sea posible describir su extensión mediante un sistema coordinado euclideo. El criterio de concentración de una masa es su capacidad para unirse con otras masas, siendo la esfera el cuerpo con el máximo de concentración, es decir la forma más "inabordable", mientras que el paralelepípedo sería la más accesible de las formas estereométricas elementales. El tratamiento de las esquinas, las aberturas, el tamaño de las mismas, la iluminación, el color y la textura son importantes para definir los elementos-masa.

Los elementos-espacio se definen también en términos de cerramiento

topológico y surgen cuando adquieren carácter de figura los intervalos o espacios intermedios. La masa se califica más o menos "concentrada", mientras que el espacio es más o menos "cerrado". El elemento-espacio, al igual que el elemento-masa está determinado por su forma topológico-geométrica, por la situación de las aberturas y por el tratamiento de los límites.

Por último, el elemento-superficie consiste en una superficie finita "sin espesor", pero que puede tener cualidades de relieve. El elemento-superficie se "libera" del elemento-masa y alcanza la condición de elemento semiindependiente. La arquitectura moderna aplicó preferentemente los elementos-superficie.

Estos elementos básicos se organizan a través de diversas relaciones que pueden aplicarse a un grupo pequeño de ellos, o bien a grandes y extensos conjuntos. Las relaciones en arquitectura son necesariamente tridimensionales puesto que sus elementos principales son masas y espacios, pero en algunos casos, como en una fachada, pueden analizarse relaciones bidimensionales. Norberg-Schulz divide estas **relaciones** en dos: las **topológicas** y las **geométricas**, pudiendo existir una combinación de ambas. También existen relaciones **convencionales** —como los órdenes clásicos—, pero que siempre pueden reducirse a las dos anteriores. La relación topológica más elemental es la de **proximidad**, que determina la distribución de los elementos masa y espacio, el tratamiento de las superficies límite, la agrupación y

relación de los edificios y el entorno, etc. La relación de proximidad no tiene que ver con la forma de los elementos ni con su orientación mutua. El concepto de **cerramiento** se asocia con la relación de proximidad. Cuando un elemento está dentro de otro, tenemos una propiedad de la relación de cerramiento; el cerramiento denota la organización por medio de un límite exterior continuo, que no puede ser roto. (p.ej. las murallas que organizaban y daban coherencia a las construcciones interiores de las ciudades antiguas). La **interpenetración** es otra relación ordenadora de la arquitectura, y se crea cuando dos elementos se solapan sin perder su independencia, formándose zonas ambiguas que "pertenecen", al mismo tiempo, a los dos elementos. En la **fusión** es difícil o imposible reconocer elementos

distintos, y pueden fundirse por interpenetración o deformación, careciendo de sentido su separación formal. La **similaridad** es la relación que permite la formación de grupos y es fundamental para el concepto de orden, que depende de la posibilidad de discernir entre elementos similares y dispares. Por medio de la similaridad se establecen relaciones como la **repetición**, el **contraste** y la **predominancia**.

Las relaciones geométricas pueden organizar los elementos con relación a un punto (**centralización**), una línea (**axialidad**) o un **sistema coordinado**. Un sistema complejo de relaciones geométricas puede también consistir en una combinación de simetrías y asimetrías.

Los elementos y sus relaciones son aspectos interconectados de un

mismo objeto o estructura formal. A menudo, dice Norberg-Schulz, es conveniente introducir elementos que tengan el carácter de "Gestalten totales" en vez de referirse a elementos de masa, espacio y superficie. "Con este término expresamos un elemento en el que la forma y los límites del espacio, la forma y los límites de la masa, o los tres elementos básicos juntos forman un todo pregnante....Existen diversas Gestalten totales que se conocen por términos de usos común. Algunos de ellos son tipos de edificios como la "basílica"; otros son elementos simples como "columna", "pilastra", "frontón", etc. Estas Gestalten totales también pueden denominarse "motivos convencionales" o simplemente "motivos", para distinguirlos de los "elementos" más abstractos. La introducción del concepto de motivo

nos ayuda a designar directamente totalidades formales. El análisis final debería usar ambos tipos de concepto."¹⁰⁶ Sin duda, un capítulo sobre las "estructuras de la percepción en arquitectura", que aquí no desarrollaremos por su complejidad, sería necesario para profundizar más en el estudio de las formas urbanas y arquitectónicas que afectan el espacio social de las personas.

La identificación entre tipo y estructura se hace posible gracias a las Gestalten totales que refiere Norberg-Schulz, ya que permiten distinguir con mayor facilidad el núcleo de las formas arquitectónicas y sus rasgos invariantes; es decir, el uso constante y la repetición de ciertos esquemas arquitectónicos, así

¹⁰⁶ Norberg-Schulz, Christian.- op. cit., p. 90

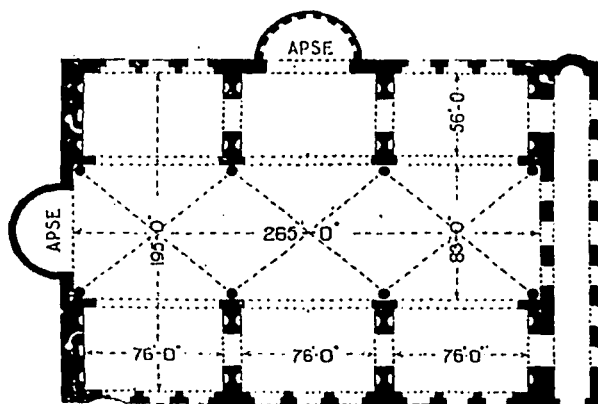
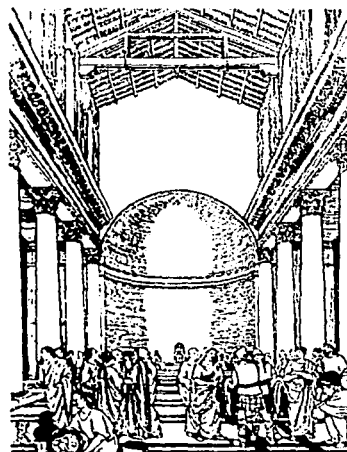
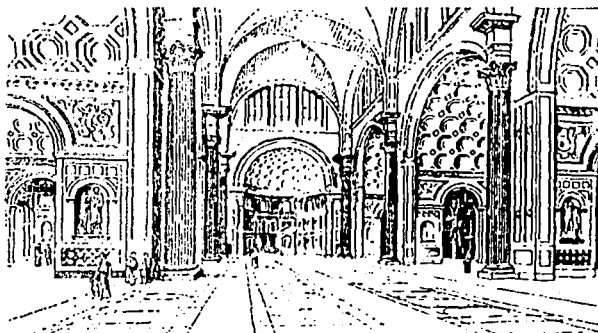
como de sus transformaciones. No hay nada incorrecto en designar como elementos básicos de la arquitectura a una columna, un muro o un patio, ya que lo más importante no son sus propiedades o relaciones internas sino las que adquieren con los demás elementos para constituir una organización espacial.

Hablar de tipos es hablar de organizaciones perípteras, hipóstilas, claustrales, basilicales, lineales, reticulares, centralizadas, etc. Estas estructuras formales anteceden al partido arquitectónico. En el tipo no se ha definido aún la distribución funcional del edificio, tan sólo se ha planteado la organización espacial elemental. El tipo claustral, por ejemplo, puede estar presente en un convento cisterciense, en un palacio de Palenque o en un edificio de oficinas de Chicago,

independientemente de las causas o motivaciones sociales que permitieron la erección de dichos edificios. En ellos siempre encontraremos un elemento unificador característico, que es una galería porticada, que da cohesión a los diversos cuerpos del conjunto, los cuales definen uno o más espacios abiertos recintados (patios interiores). La solución períptera fue utilizada por Ictinos (siglo V A.C.), pero también por Mies van der Rohe en pleno siglo XX; la hipóstila puede observarse en Le Corbusier, pero también en las obras de los arquitectos árabes del siglo VIII; la lineal, en el Stoa de los antiguos griegos, pero también en los proyectos y obras de Aldo Rossi.

Las basílicas, por ejemplo, fueron tipos arquitectónicos muy recurrentes en la antigua Roma. Sabemos de su existencia desde el siglo II a.C. En

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

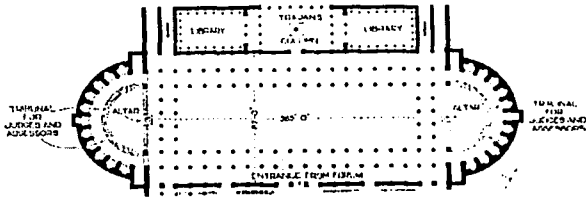
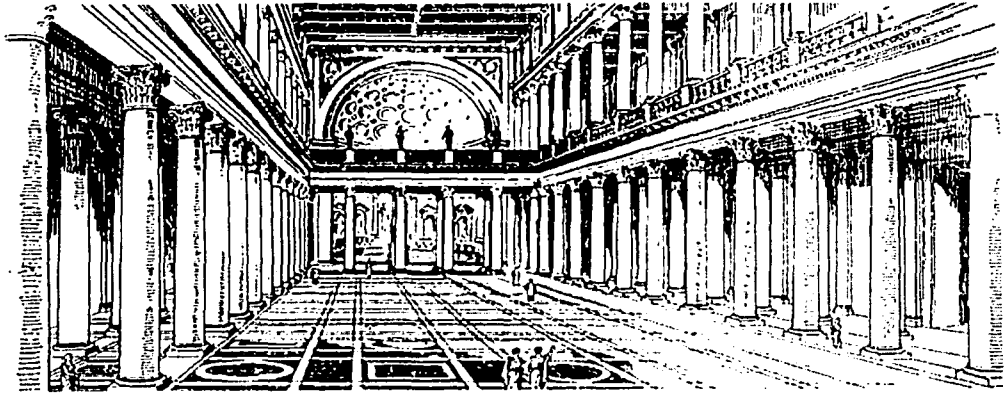


Tipos basilicales.

Basilica de Constantino, Roma (arriba, izq.), construida hacia 310-13 d.C. en el foro romano; vista del interior restaurado y planta (izquierda).

Interior de la basilica de Silchester, siglo II d.C. (arriba) y vista exterior reconstruida (abajo).

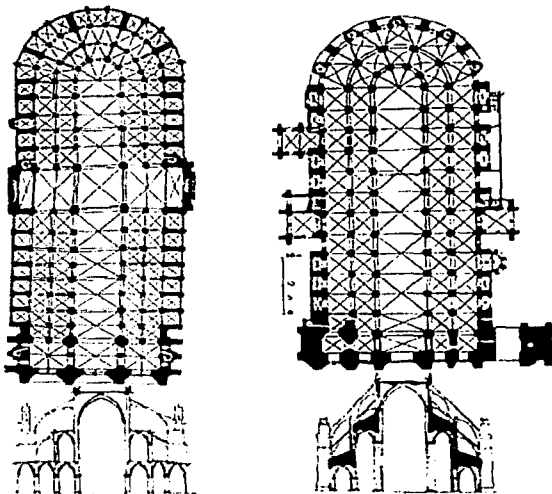




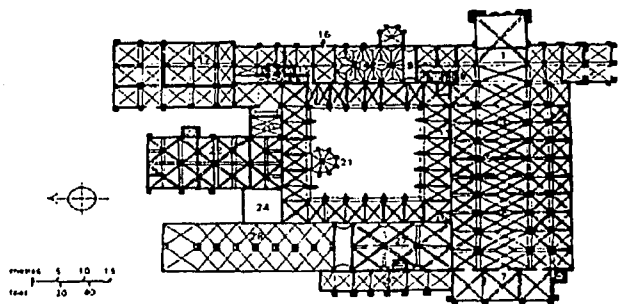
Tipos basilicales.

Basilica de Trajano, Roma (98-112 d.C.) Vista del interior restaurado (arriba) y planta (izquierda).

Basilicas de París y de Bourges (s. XII y XIII). Plantas y secciones.



La gran flexibilidad del tipo basilical facilitó su adopción en circunstancias muy diversas. Desde su aparición en Roma, hacia el siglo II a. C., esta tipología ha sufrido múltiples transformaciones: ha aceptado diversas funciones (comerciales, administrativas y religiosas), se ha adecuado a diferentes proporciones y tamaños, se ha presentado con una o varias naves y ábsides, con transepto o sin él, con sistemas constructivos y materiales distintos (techos de madera de dos aguas o abovedados de piedra), pero siempre conservando su estructura formal característica: un cuerpo (nave) principal (al que se pueden agregar otros más) que genera una fuerte direccionalidad por la secuencia lineal de sus espacios y que termina con uno o más remates en el (o los) extremo(s).

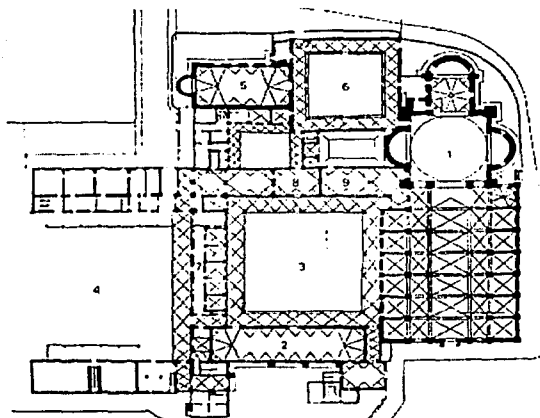


Tipos claustales.

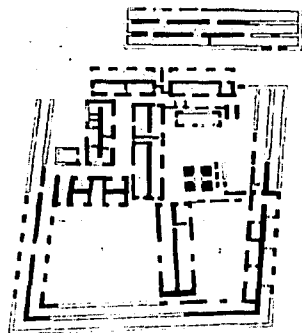
Convento cisterciense de Maulbronn (1150-1210). (arriba, izquierda).

Santa Maria delle Grazie, Milán (finales siglo XV), (izquierda).

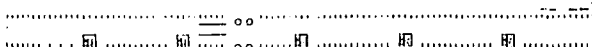
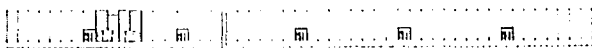
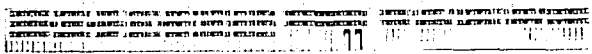
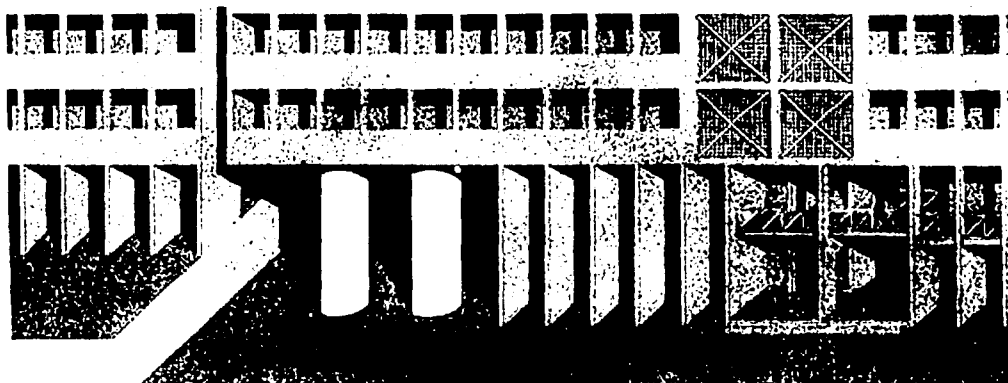
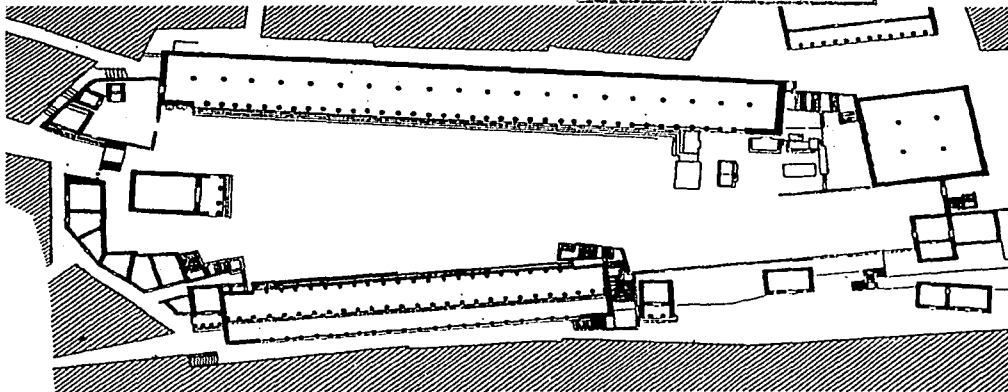
Palacio de Palenque (siglos VII y XVIII). Las galerías abovedadas y adinteladas de este palacio rodean los patios interiores. (abajo, izquierda).



Los tipos claustales se caracterizan por presentar una galería porticada que proporciona la unidad al conjunto, vinculando entre sí a una serie de cuerpos diversos y definiendo un espacio abierto recintado (patio interior), de forma regular. El tipo claustral crea espacios introvertidos donde cada una de sus partes se integran a un núcleo íntimo, que es el patio.



TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Tipos lineales.

Stoa del ágora de Asos, siglo II a.C. (arriba). Tuvo diversos usos en el mundo helenístico; aparecía como un espacio direccional porticado en los lugares públicos.

Unidad residencial Gallarate, Milán, de Aldo Rossi, 1970. La circulación, recargada hacia la fachada, forma la cruzija sencilla de viviendas. Esta circulación, con iluminación natural, cuenta con una celosía vertical que, con sus sombras, marca el ritmo casi infinito del dramático eje.

ellas se desarrollaban actividades de diversa índole, pero básicamente sirvieron como mercados y lugares para la contratación y la administración públicas. Posteriormente, estas basílicas fueron utilizadas por los cristianos para el culto religioso. Los puestos comerciales de las naves laterales fueron convertidos en capillas y en la nave central, se colocó el altar.

El cristianismo, que se había desarrollado en la clandestinidad, apenas iniciaba la construcción de su "edificio" moral, cuando ya contaba con el modelo terminado de su edificio material. ¿Hasta qué punto la basílica logró facilitar la organización y difusión de esta religión, que había sobrevivido dispersa en el anonimato y manifestándose discretamente en algunas casas romanas o en el silencio de las catacumbas? ¿Hasta

qué punto fue la adopción de esta tipología espacial, y no únicamente los preceptos eclesiásticos, responsable de unificar y organizar una liturgia, una iconografía y un determinado manejo de los símbolos? Tras el Edicto de Milán y el Concilio de Nicea, y una vez instituida la nueva religión por Constantino, se fue consolidando, poco a poco, la liturgia cristiana. Y, sin embargo, hasta el Concilio Vaticano II, no se promovieron cambios de importancia a la organización basilical, que sigue siendo utilizada en la actualidad.

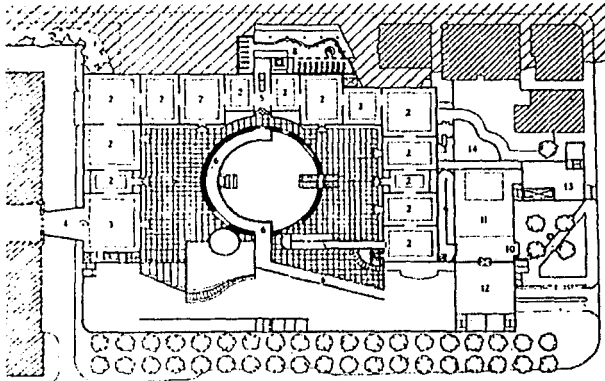
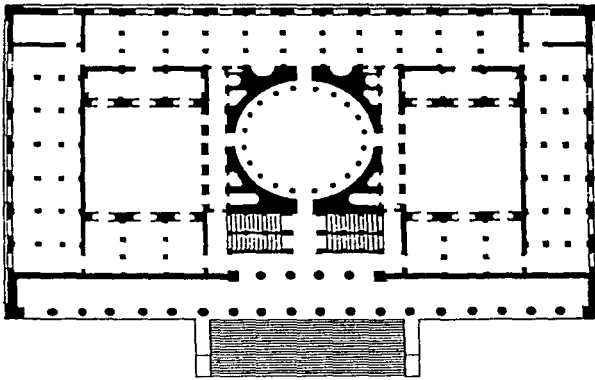
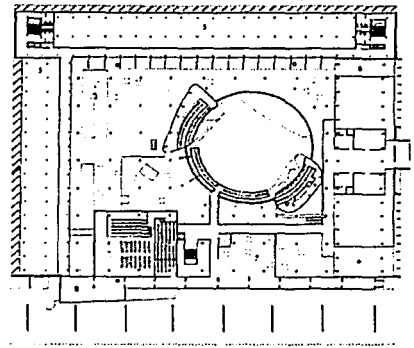
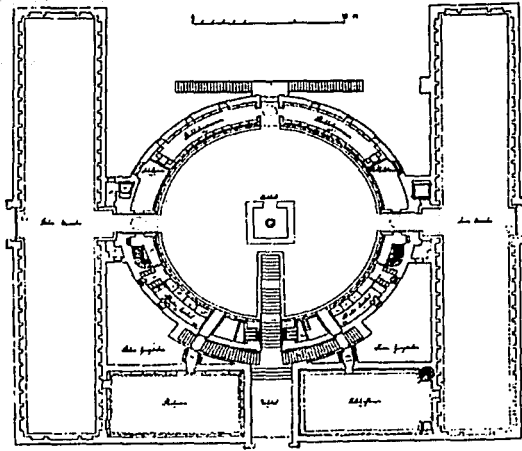
La basílica logró prevalecer sobre la disposición centralizada del domo bizantino por su gran flexibilidad y facilidad constructiva; las iglesias renacentistas de planta central tampoco lograron sustituirla. La basílica aceptó todo tipo de transformaciones en los siglos

siguientes, adoptó tantas variantes como las regiones, los climas, los emplazamientos y accidentes topográficos, las condiciones sociales, las disposiciones eclesiásticas, la cantidad de peregrinaciones o el tamaño de las poblaciones que existieron a lo largo y ancho del imperio romano y luego del resto de Europa y del mundo, pero sin perder nunca su estructura primordial.

Los *tipos* nunca se presentan en la realidad de manera "pura" o aislada; sino que tienen, necesariamente, que sufrir una o varias transformaciones.¹⁰⁷ Pueden mezclarse y combinarse unos con otros, también pueden presentarse inversiones, variaciones,

progresiones o yuxtaposiciones, pero en ningún caso pierden el núcleo esencial que los constituyen. Estas transformaciones obedecen a la dinámica histórica de la arquitectura y a su adaptación a diversos contextos, culturas y necesidades que impiden que una arquitectura sea igual a otra. Las tipologías no son un simple "arsenal formal" ni un catálogo de formas acabadas de las que pueda disponer de manera caprichosa el arquitecto proyectista, sino que son los mecanismos y principios generadores de la forma arquitectónica que, cuando se concreta en un lugar, necesariamente adopta lo particular de un medio cultural determinado y sufre las transformaciones pertinentes. La elección de un tipo no es arbitraria, sino que siempre está fundamentada en consideraciones culturales.

¹⁰⁷ Un estudio muy interesante sobre el tipo y sus transformaciones puede encontrarse en *Las variaciones de la identidad*, de Carlos Martí Arís, publicado en Barcelona por Ediciones del Serbal (1993).



Tipologías.

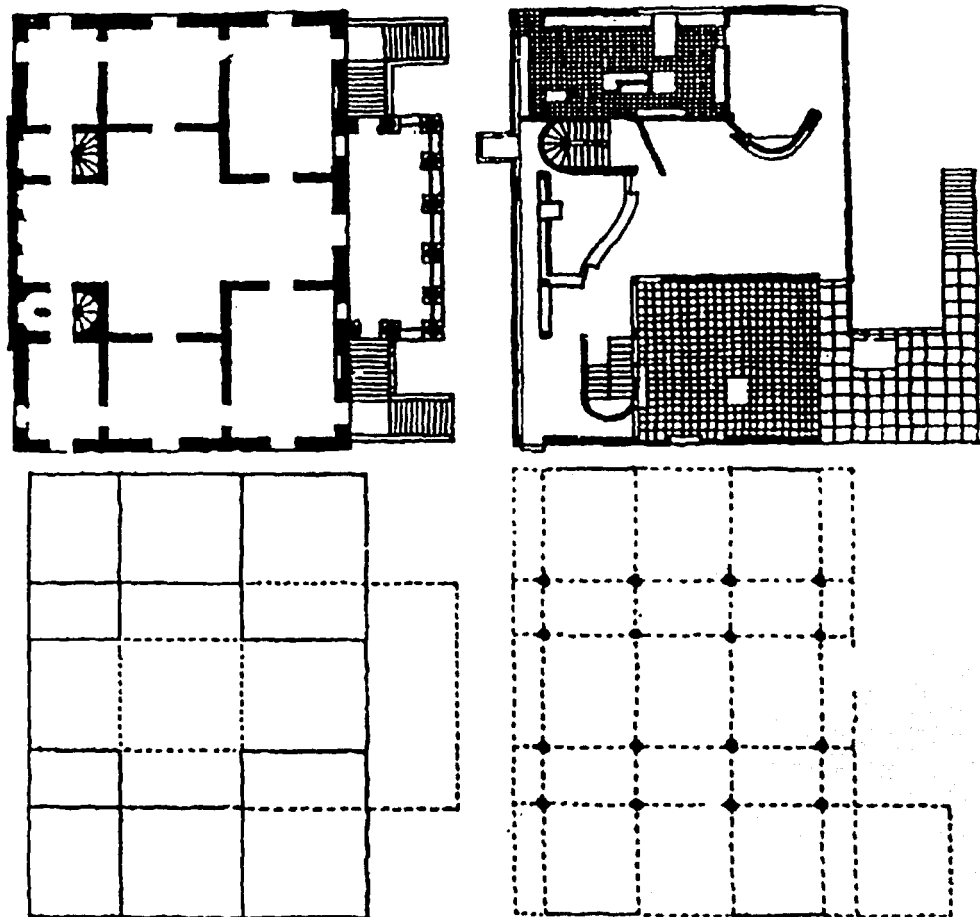
Biblioteka municipal de Estocolmo, Gunnar Asplund, 1918-27 (arriba, izquierda).

Palacio de asambleas de Chandigarh, Le Corbusier, 1951-56 (arriba).

Altes Museum de Berlín, Karl F. Schinkel, 1824-28 (izquierda).

Neue Staatsgalerie de Stuttgart, 1978-84, James Stirling (abajo).

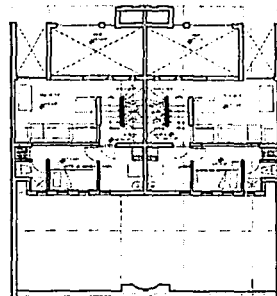
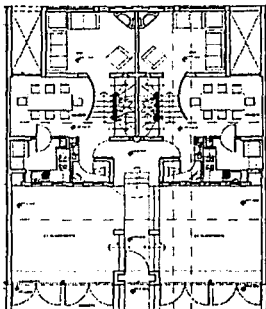
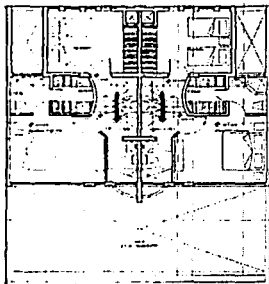
La repetición de este tipo, que consiste en un espacio circular (o poligonal) inscrito en un marco rectangular, ha sido frecuente en la obra de diversos arquitectos, así como de épocas y geografías muy distantes. El espacio circular no asume el papel protagonista dentro del conjunto, no lo articula ni le da coherencia sino más bien actúa como un cuerpo autónomo que ha sido injertado dentro de la trama regular como un elemento contrapuntístico.



Palladio. Villa Malcontenta (izq.)

Le Corbusier. Casa Stein. (der.)

Colin Rowe hizo una comparación interesante entre la Villa Foscari de Palladio-la Malcontenta- (1550-1560) y la Casa Stein en Garches, de Le Corbusier (1927). Haciendo a un lado las diferencias fisonómicas, Rowe entabló semejanzas en los ritmos y en las proporciones de ambas obras. Encontró un ritmo alterno de intervalos espaciales dobles y sencillos, una distribución tripartita en las líneas de soporte, la presencia de un *piano nobile* en la primera planta, ciertas relaciones entre las fachadas, y otras tantas cosas. El estudio comparativo de edificios y su análisis estructural pueden revelar propiedades comunes entre construcciones que, a primera vista, parecen ser totalmente ajenas.



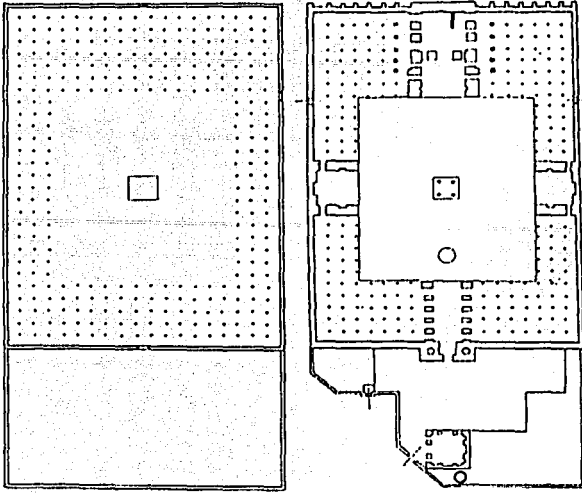
Tipologías.

Casa bifamiliar, Cañada de Lombardía 66, México, D.F., proy.1998, constr.1999-2000, arq. Eduardo B. Rosado Z. Plantas (3 de 5) y fachada posterior.

Casa bifamiliar, Laval, en calle con pendiente; planta baja y alzado según E. Viollet-le-Duc (abajo)

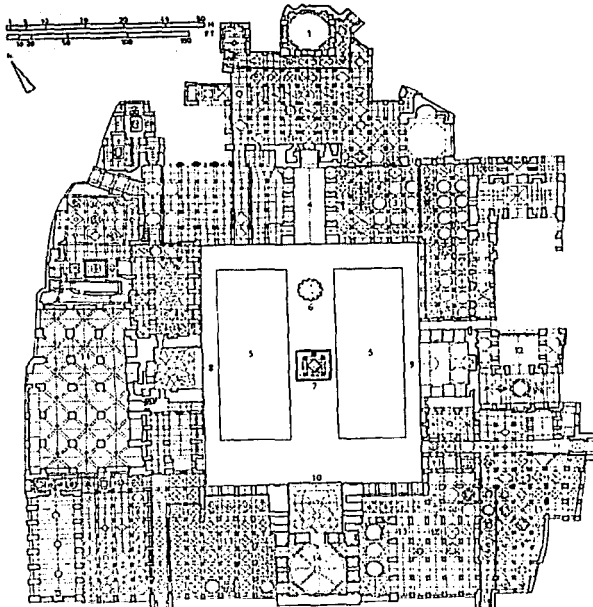
Un predio de 2 frentes para 2 familias crea un tipo y un prototipo que se repite: partición simétrica de espacios alargados, escaleras orientadas longitudinalmente, servicios y áreas de estar en los extremos.





Transformaciones.

Mezquita del Viernes en Isfahan en sus sucesivas transformaciones de los siglos IX, XII, hasta la actualidad.



La estructura hipóstila original fue adquiriendo mayor complejidad y variedad, pero conservando su núcleo arquetípico. La arquitectura islámica, en general, es flexible y aditiva. Es frecuente encontrar en sus edificios un "collage" formado por trozos de arquitecturas anteriores que se han hilvanado con otras más recientes.

Si se acepta lo que sobre el tipo se ha dicho, entonces, como afirma Rossi, éste se convertiría en el "primer momento de la arquitectura". Sería el principio de cualquier composición y también el origen al cual todas las soluciones arquitectónicas particulares deben remitirse. De esta manera, el análisis de cualquier obra podría iniciarse por la investigación del tipo o tipos originales, seguido por la explicación de su adopción dentro del caso concreto de estudio, tras observar la manera en que logró conciliarse dentro de un contexto sociocultural determinado. Se tratarían de examinar las transformaciones inevitables que una tipología tiene que sufrir para adecuarse a las exigencias de un entorno en particular. Dentro de estas exigencias, "la funcionalidad" no sería, ciertamente, un factor

determinante, sino sólo *modificante*; es decir, un aspecto que sin duda ejercerá presiones sobre la estructura formal del edificio, pero que nunca tendrá el peso suficiente para gobernarla.

El tipo puede emplearse lo mismo como referencia para el análisis de obras existentes que como paradigma para el diseño de obras nuevas (ver los incisos sobre Rossi y Ungers). El método "tipológico" de composición es diametralmente opuesto al método lineal que se generalizó bajo la teoría funcionalista que, en general, partía del supuesto que de una serie de requerimientos específicos del programa, que luego se traducían y articulaban formalmente en una serie de espacios diferenciados, se obtenía una resultante, que era la forma arquitectónica. Esta forma terminal,

"determinada por la función" y expresada fundamentalmente en planta, podía aceptar, poco antes de su finalización, algunas variantes que la *Kunstwollen* del arquitecto imprimía en su obra. Pero esto nunca fue muy cierto. Aún los arquitectos que defendían este proceder recurrían, en el proceso de síntesis, a tipologías formales, muchas de las cuales fueron creadas por los propios funcionalistas (Le Corbusier y Mies van der Rohe, principalmente).

El método tipológico, entre otras cosas, pone también de manifiesto el mecanismo creativo implícito o inconsciente que han utilizado los arquitectos durante siglos. Este proceso inicia con una suposición o una intuición; es decir, una "hipótesis" que ya es en sí misma una estructura ordenada o un *constructo*. Esta intuición -si seguimos a Broadbent-,

puede surgir por medio de analogías, del uso de cánones, íconos o experiencias anteriores. En arquitectura, esta "hipótesis" se traduce y se identifica con una forma o un modelo expresado *a priori*; es decir, el arquitecto presenta una propuesta de solución "compacta" (o sin desarrollar) a un problema complejo de diseño. Aquí la "hipótesis" no es una suposición sobre algo que puede ser "verdadero", sino más bien que pueda ser válido para un caso particular; la validez dependerá de la adecuación del modelo a un contexto, el cual también es un *constructo* ideológico. El modelo nos encamina, en primer término, hacia el entendimiento de una "realidad", y luego hacia la comprensión de las relaciones que tienen los objetos creados con dicha realidad. Los modelos, formas o estructuras pueden presentar

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

diversas configuraciones, pudiendo abarcar la totalidad de un conjunto, de la cual pueden deducirse sus partes, o bien contemplar sólo algún fragmento relativamente autónomo de dicho conjunto para luego conformar una "totalidad".

Algunos defienden que el proceso de diseño debe discurrir únicamente sobre bases racionales y desprecian, por lo general, a lo intuitivo por considerarlo "irracional", cuando en realidad se debería entender como algo "preintelectual". La inmediatez del pensamiento intuitivo hace desconfiar a la pausada mente analítica, pero la intuición es el único medio para comprender, a un tiempo, la totalidad de una realidad o de un problema por enfrentar. Se ha gastado mucho esfuerzo intelectual esperando que los métodos racionales generen por sí mismos un

"concepto arquitectónico", cuando dicho esfuerzo debería realizarse sólo tras haber generado, intuitivamente, una propuesta; sólo un modelo construido puede someterse a un proceso racional y evaluativo. Sin embargo, la creación de estos modelos puede facilitarse y hacerse más consciente cuando se conocen las propiedades y ventajas de los tipos formales.

La generación de teóricos y arquitectos que nació entre los años veinte y treinta va a reaccionar contra el determinismo funcional de la forma implantado, precisamente, por el funcionalismo. Algunos se pronunciarán a favor del uso de tipologías asociadas a lugares que conservan la memoria colectiva de la ciudad (Rossi, Ungers, Aymonino, etc.); o de las formas arquetípicas que ha producido el hombre dentro

de su tradición de construir (Van Eyck, Hertzberger, etc.); y otros declararán la total autonomía de la forma arquitectónica como un lenguaje independiente que puede referirse a sí mismo o asociarse libremente a prácticamente cualquier cosa (Eisenman, Tschumi, Koolhaas, Gehry, etc.) En todos los casos la forma ya no encuentra su justificación en los requerimientos utilitarios o funcionales ni en las demandas técnicas del sistema constructivo. Esto no significa que lo útil o lo constructivo sean negados o rechazados, se trata, más bien, de "liberar" a la forma para poder atender, por separado, estos problemas.

Aquí vale hacer algunas aclaraciones. La dicotomía *forma-espacio* no existe porque en arquitectura —y en todas las demás

artes— no puede dissociarse la forma del espacio: la forma consta siempre de espacio. Nosotros no entendemos "forma" como la "cáscara" del objeto ni como algo meramente fisonómico o epidérmico, sino como la organización total del objeto (en todo caso se podría contraponer, en el campo de la percepción, la "masa" —y no la forma— del espacio). Por otra parte, la dicotomía *forma-función* es ideológica, y por lo mismo no puede plantearse como un problema general dentro de la teoría de la arquitectura. Lo mismo puede decirse de la relación *forma-sistema constructivo*: indudablemente las formas que se materializan sólo pueden hacerlo a través de la transformación de la materia y de un procedimiento específico que les permiten ser lo que son, pero éste procedimiento se refleja sólo en la naturaleza formal de los elementos aislados (los

materiales) y no en los sistemas constructivos de las edificaciones. La expresión del sistema constructivo, que se convierte dentro de la arquitectura racional en una verdadera demostración o exhibición de las "leyes" de la edificación vuelve, nuevamente a ser ideológico. Se puede renunciar a la "expresión" de lo funcional o de un particular sistema constructivo sin por ello negarlos dentro del organismo arquitectónico.

Lo anterior explica el interés por las tipologías, que tienen plena autonomía, pero también habla de la permanencia y maleabilidad que poseen, en general, las formas arquitectónicas. Estas formas pueden conservarse, dentro de ciertos límites, aunque las funciones cambien; la "función" es una construcción ideológica arbitraria que ha sido asignada a un espacio. Esta

función puede ser la que designe el propio habitante, si es que la configuración espacial tiene ciertas propiedades que le den flexibilidad. La asignación funcional de un espacio es transitoria, es decir, puede cambiar en cualquier momento. Estrictamente, en una casa, cuando una mujer procrea un hijo, su espacio se convierte —momentáneamente—, en hospital; cuando en ella trabaja, se convierte en oficina; cuando en ella reza, se convierte en templo; cuando en ella hace ejercicio, se convierte en gimnasio. El espacio arquitectónico y los materiales que lo conforman no tienen una especificidad tan estricta y absoluta como la que pudiera tener una máquina.

La posibilidad de reacondicionar o remodelar los edificios es uno de los mayores argumentos que sustentan esta reasignación de funciones.

Edificios que no alteraron mayormente su forma general han podido albergar satisfactoriamente funciones distintas a las originales (fábricas convertidas en oficinas o centros comerciales, museos que anteriormente fueron estaciones de ferrocarril o conventos, etc.) Lo maleable de la forma permite cambios en mayor o menor grado, pero siempre conservando sus características espaciales elementales. Paradójicamente, los conceptos de "flexibilidad" y de "planta libre", que tanta difusión tuvieron con el movimiento moderno, contribuyen enormemente a la reasignación de funciones y, por ende, al ocultamiento de las "funciones originales". Le Corbusier y Mies van der Rohe fueron los mayores creadores de tipologías durante el siglo XX, y dieron también a la arquitectura moderna una

flexibilidad casi ilimitada. Aunque ya veremos, más adelante, que la flexibilidad que proponían estos grandes maestros difiere de aquella que promovía el "estructuralismo" arquitectónico en Holanda, que se desarrolló a partir de los años cincuenta.

Los arquitectos que se basan en tipologías o estructuras formales, construidas *a priori*, para proyectar parten de una postura teórica que es, en muchos aspectos, antitética de los funcionalistas: "la forma no sigue, sino que incluye a la función". Sin embargo, fueron los funcionalistas quienes dieron, al crear la dicotomía forma / función, el primer paso hacia la autonomía de la forma.

En resumen, el conocimiento de las tipologías puede servir para facilitar la etapa de síntesis creativa

en el proceso de diseño; su carácter sintético permite visualizar, de mejor manera, las "metas funcionales" que deben alcanzarse *a posteriori*. También sirve a los historiadores y a los críticos, pues conocer la "matriz formal", sus leyes y su sintaxis facilita el análisis de las obras existentes.

Sin embargo, no debe caerse en la tentación de querer explicar los procesos arquitectónicos únicamente a través del idealismo tipológico y renunciar, con ello, al entendimiento real de la relación entre la arquitectura, el hombre y su cultura, que es la generadora de todas las obras posibles. Decía Lévi-Strauss que el método estructural consistía en descubrir *formas invariables en el interior de contenidos diferentes*; el análisis de la arquitectura, para no caer nuevamente en el *esencialismo* o en el *platonismo*, no debería

prescindirse de las aproximaciones empíricas. Las formas arquitectónicas sólo son autónomas y arbitrarias mientras no se relacionan con el mundo real, ya que cuando se materializan o "cosifican" adquieren, necesariamente, funciones y significaciones en los procesos sociales.

6.5. El estilo.

El *estilo* también puede entenderse como "estructura" o como "tipo formal". En arquitectura, como en el arte en general, el estilo ha sido considerado como sinónimo de una época, reflejo de lo temporal, de los gustos, modas e inclinaciones de una cultura o de un individuo. El análisis estilístico ha sido uno de los métodos predilectos de la historia del arte que agrupa y clasifica las obras de acuerdo a su época y lugar de origen

para luego determinar los "períodos", "ciclos", "culturas" o artistas individuales que las produjeron. Así han procedido numerosos historiadores del arte, desde Vasari hasta Gombrich.

Dentro del análisis estilístico es posible describir las propiedades formales comunes a un conjunto de obras, ya sean de autores diferentes o de uno mismo. El método del estructuralismo observará menos la diversidad de superficie y atenderá más a los esquemas generales bajo los que han operado los estilos. Su tarea consiste en aislar los sistemas estilísticos posibles dentro de las diferentes etapas históricas y luego confrontarlos en una dimensión sincrónica.

El estilo es un código que se refiere a las diferentes maneras de

lograr la unidad. Se trata, pues, de un problema de elección, pero no de cualquier tipo: es una selección, en parte inconsciente, que debe hacer todo individuo o toda cultura productiva. No se trata de un determinismo absoluto, sino de la existencia de límites en la elección. La elección de ciertas formas puede preverse, hasta cierto punto, con modelos probabilísticos. La frecuencia en la aparición de ciertos elementos o combinaciones formales responden a determinados factores que existen en una realidad concreta y en un horizonte histórico determinado. Los artistas "creativos" o "revolucionarios" son los que exploran y utilizan combinaciones nuevas o poco empleadas, dentro de este universo finito de posibilidades. Decía Lévi-Strauss: *"Estoy convencido de que el número de estos sistemas* (-refiriéndose al

conjunto de las costumbres-) *no es ilimitado, y que las sociedades humanas, como los seres humanos individuales (al jugar, en sus sueños o en momentos de delirio), nunca crean absolutamente; lo único que hacen es elegir ciertas combinaciones de un repertorio de ideas que sería posible reconstituir*".¹⁰⁸

Cuando se estudian las diferentes posibilidades de estilo en arquitectura es necesario determinar, mediante un modelo, una serie de elementos que estén interrelacionados formalmente y que puedan constituir un conjunto finito. Estas relaciones se traducen en tipos de articulación, referidos a los ornamentos, a la manera en que se juntan, separan y distribuyen las

masas y los espacios, a los colores y a las texturas, etc., que conforman estructuras típicas que, de acuerdo al criterio de clasificación que se siga, se agrupan en subconjuntos de elementos o subsistemas estilísticos (bases, remates, enmarcamientos) que, a su vez, forman parte de otras estructuras mayores, como los bloques sobre pilotis, los cuerpos escalonados, las torres o rascacielos, etc. que, a su vez, pueden presentar un sinnúmero de variaciones. Los *estilemas arquitectónicos* se fijan con el grado de profundidad que se requiera.

El análisis estructural de los estilos arquitectónicos es un ejercicio que obliga a descontextualizar, es decir, a pasar por alto muchos matices en aras de captar o de aislar relaciones y elementos básicos. La mera descripción y presentación

¹⁰⁸ Lévi-Struss, Claude. *Tristes trópicos*. Barcelona, editorial Paidós, 1988

cronológica de los estilos, como una colección sumaria del talento individual o cultural, muestra la gran diversidad de hechos y de manifestaciones a través de la historia, pero este "desorden" necesita de una organización signífica y abstracta, si se quieren encontrar las características profundas que los gobiernan. La posibilidad de generar categorías estilísticas generales dentro del universo cultural o individual permitiría, a riesgo de simplificar en exceso, una mayor comprensión de la actividad creadora. Estos modelos, que nunca podrán expresar la riqueza de la realidad, permiten, sin embargo, un análisis arquitectónico capaz de superar la casuística interminable y compleja de la historiografía. Los hechos concretos aislados, las diferencias, las particularidades quedan siempre, de manera inevitable, ordenadas

dentro de ciertas categorías, así sean provisionales, así se tengan que desconstruir periódicamente. Las categorías estilísticas permiten reunir obras aisladas e individuales para darles una significación cultural de acuerdo a una ideología.

El movimiento moderno siempre se opuso a la construcción de un estilo, tratando de evitar cualquier referencia con la tradición. Esto siempre representó un obstáculo para establecer una relación comunicativa con los habitantes. De acuerdo al funcionalismo las necesidades programáticas de los usuarios definirían la estructura formal de la arquitectura, pudiéndose generar tantas y variadas formas como problemas de habitar por solucionar. A pesar de esto, la arquitectura moderna no tardó en repetir fórmulas que se generalizaron por todo el

mundo y que constituyeron poco a poco un "Estilo Internacional".

El estilo arquitectónico, como una organización formal característica, es un sistema de signos (ya que finalmente los signos son formas). Sus elementos y relaciones se presentan con diversos grados de probabilidad dentro de un contexto cultural. Al igual que los tipos, los estilos están sujetos a una transformación constante, debido, principalmente, a las diversas influencias que proceden tanto del interior como del exterior de dicho contexto. Dentro de la sucesión de estilos se conservan, sin embargo, ciertos motivos o relaciones que son comunes y constantes (estructuras).

También conviene aclarar que los estilos no sólo pueden abordarse desde un aspecto meramente visual,

sino que conviene tratarlos, sobre todo, como sistemas de reglas que transmiten una moral o una forma de vida, es decir, como una ideología. Ésta se encarga de establecer lo bueno / lo malo, lo verdadero / lo falso, lo correcto / lo incorrecto, que son oposiciones mezcladas y anudadas dentro de la estética. Los órdenes arquitectónicos y las reglas estilísticas se han convertido a lo largo del tiempo en la representación de un orden religioso, moral o político. Por eso cualquier tentativa de estudio en el campo estilístico debe realizarse, para lograr una visión completa, con las diferentes dimensiones semióticas a las que hemos hecho referencia con anterioridad. La semántica y la pragmática arquitectónicas, además de la sintaxis, son necesarias pues el estilo constituye una estructura ideológica y textual.

6.6. El análisis estructural en la historia de la arquitectura.

El tema más espinoso de la teoría estructuralista se presenta en el territorio de la historicidad. El esfuerzo por comprender la historia más allá de una mera relación o descripción de "hechos" circunstanciales o de la redacción de una simple cronología de accidentes ha propiciado la elaboración de diversos modelos que tratan de explicarla. Estos modelos no son la "historia", pero son los que han permitido darle una significación a los acontecimientos. Los acontecimientos son impalpables, son sólo efectos y nunca estados de las cosas, como afirma Foucault¹⁰⁹. Estos acontecimientos han sido pensados y

ordenados de distinta forma, pero siempre negándoles su derecho a ser sólo acontecimientos.

En Occidente predominó por mucho tiempo un modelo "lineal" de la historia que tiene sus raíces en el judaísmo y en el mundo griego. En la Edad Media, por ejemplo, se creía en una "historia de la Salvación", que principiaba con la llegada del Mesías y terminaría con un Juicio Final; a partir de la Ilustración también se ha tenido la idea de una historia del "Progreso" ascendente, que habla de la superación del hombre primitivo hacia el hombre civilizado e ilustrado; y en el evolucionismo marxista (materialismo histórico) se hablaba del desenlace de la lucha de clases a través de una etapa de transición, que sería el socialismo (antítesis del capitalismo) para luego dar el paso final hacia el comunismo (síntesis de

¹⁰⁹ Cfr. Foucault, Michel.-Theatrum Philosophicum. 1a. ed. Barcelona, editorial Anagrama, 1972 (2ª. ed. 1999), p. 17

la dialéctica). En todos estos casos, se pensaba que la historia seguía una dirección o que tenía un sentido determinado, lo que proporcionaba al hombre una certidumbre y una seguridad de cómo orientar su vida.

Lévi-Strauss, sin embargo, dice lo siguiente: *"El desarrollo de los conocimientos de prehistoria y arqueología tiende a desplegar en el espacio formas de civilización que propendíamos a imaginar como escalonadas en el tiempo. Esto significa dos cosas, primero, que el "progreso" (si es que este término conviene aún para designar una realidad muy diferente de aquella a la que empezó por ser aplicado) no es necesario ni continuo; procede por saltos, o, como dirían los biólogos, por mutaciones. Estos saltos no consisten en llegar cada vez más lejos en la misma dirección; van*

*acompañados de cambios de orientación, un poco al modo del caballo del ajedrez, que siempre tiene a su disposición varias progresiones, pero nunca en el mismo sentido. La humanidad en progreso no se parece en nada a un personaje subiendo una escalera, añadiendo con cada uno de sus movimientos un nuevo peldaño a todos los que ha conquistado ya; más bien recuerda al jugador cuya suerte está repartida entre varios dados y que, cuanta vez los lanza, los ve desparramarse por el tapete, provocando otras tantas cuentas diferentes. Lo que se gana con uno siempre se corre el riesgo de perderlo con otro, y sólo de vez en cuando es acumulativa la historia, es decir, las cuentas se suman para formar una combinación favorable."*¹¹⁰

El estructuralismo se opone al *historicismo*, que prevaleció durante buena parte del siglo XIX. Es contrario al *evolucionismo* de Hegel y de Marx, es decir, a una visión "continuista" (como la designa H. Lefebvre). El estructuralismo no explica el desarrollo de las sociedades a partir de un hilo causal tensado por las "leyes históricas", sino que apela a las "**leyes lógicas y racionales**" **inherentes al ser humano, que son universales e invariantes.** Hay una sola "naturaleza humana", pero no una historia única y necesaria, ésta dependerá del conjunto de relaciones posibles entre los grupos humanos en un lugar y momento dados. El estructuralismo se fundamenta en un principio relacional de diferencias y

no de semejanzas; es decir, en la discontinuidad.

La causalidad de los fenómenos culturales y sociales no es -para Lévi-Strauss-, ni histórica ni dialéctica sino de un orden lógico-racional, bajo el que opera la razón de los hombres de todos los tiempos; por eso el estructuralismo se opone, de igual forma, al *relativismo* cultural. Foucault también embiste contra la dialéctica: "*A decir verdad, la dialéctica no libera lo diferente, sino que, por el contrario, garantiza que siempre estará atrapado. La soberanía dialéctica de lo mismo consiste en dejarlo ser, pero bajo la ley de lo negativo, como el momento del no ser. Creemos que contemplamos el estallido de la subversión de lo Otro, pero en*

¹¹⁰ Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. 1ª. ed. México, Siglo XXI editores, 1979 (11ª. ed. 1999), p. 317

secreto la contradicción trabaja para la salvación de lo idéntico."¹¹¹

Si aceptáramos que el tiempo de la historia es un tiempo cultural y que el desarrollo lineal no es más que una entre otras tantas modalidades de la construcción del discurso histórico, entonces sería igualmente válido probar los modelos lingüísticos, que emplean preferentemente una dimensión sincrónica y fragmentaria. Esto no es ignorar la dimensión diacrónica ni pretender una concepción "a-historicista". No es muy certero calificar a todo el estructuralismo de a-histórico o de anti-histórico, pues es precisamente de la historia de donde obtiene su "materia prima", la sincronía no es más que un corte que se hace en la diacronía. Sólo un conocimiento

extenso y profundo del devenir histórico permite extraer o "filtrar" los elementos constitutivos de las estructuras que, pretendidamente, son universales o que tienen algún grado de permanencia. Siempre son los acontecimientos históricos los que sirven de punto de partida para las operaciones estructurales.

Por otra parte, no puede haber historia sin estructura. La historia que aspira a tener un sentido, a ser "explicada", reclama para sí un orden. Para que los acontecimientos conformen una "historia" necesitan estar relacionados entre sí y poseer una coherencia interna (constituir un discurso). El estructuralismo, lejos de ignorar la historia, quiere contribuir a su mejor entendimiento. Los modelos que elabora pretenden reconstruir procesos fragmentarios y aislados

¹¹¹ Cfr. Foucault, Michel.- *Theatrum Philosophicum*. 1a. ed. Barcelona, editorial

para que a falta de una verdad de hecho se tenga una "verdad de razón".

Uno de los problemas de fondo del estructuralismo se presenta cuando confunde el modelo con la realidad, es decir, cuando cree que las leyes racionales humanas son también leyes universales de la naturaleza y cuando cree que sus modelos pueden explicar toda la riqueza de la realidad con unas cuantas reglas. El modelo entonces dejaría de ser modelo y se convertiría en una estructura de lo real. Y aunque lo real tenga su propia estructura, no debe mezclarse con aquella que construye el hombre para su entendimiento.

En lo sociocultural, también pasa por alto al estructuralismo la historicidad de las estructuras, mismas que, necesariamente, tienen

una génesis y una caducidad. Foucault, más que ningún otro, se dio cuenta de la aparición y desaparición de estructuras epistemológicas en la dinámica cultural. Pero aunque sus estructuras son transitorias, rara vez se preocupaba en determinar las causas de las rupturas del hilo histórico. Tampoco hablaba mucho de la continuidad de ciertos procesos que atravesaban sus diferentes *epistemes*. Y no lo hacía porque Foucault, como Deleuze y Derrida, se resisten al dominio metafísico de lo causal.

Un intento de reconciliar lo irreconciliable es combinar la dimensión diacrónica con la sincrónica en "momentos diferentes", lo que podría aliviar las tensiones entre lo histórico y lo estructural. Lo sincrónico no debiera ser sinónimo de estático, y la metodología de la

historia, que siempre ha identificado la estructura con el proceso, debería separarlos. Para que esta metodología pueda integrarse a las ciencias sociales debe asumir el concepto de estructura, como sugiere A. Greimas. Pero al margen de esta discusión, de lo que debemos estar conscientes es que cualquier modelo histórico que sea adoptado será, inevitablemente, una simplificación abusiva de la realidad y de la gama infinita de diferencias.

Así como se ha intentado llevar a cabo un análisis estructural de los estilos, también se ha hecho lo propio con la historia del arte. Varios historiadores del siglo XX tienen puntos de tangencia con el estructuralismo o han intentado introducir modelos lingüísticos o antropológicos. Sin embargo, la complejidad de este tema excede las

pretensiones de esta tesis. Tendrían que estudiarse con detenimiento, y como antecedentes, la obras de Henrich Wölfflin, Ernst Cassirer, Paul Frankl, H. Sedlmayr, A. Schmarsow y sobre todo los trabajos de Erwin Panofsky (*El significado de las artes visuales, etc.*), Ernst Gombrich (*Arte e ilusión, Norma y forma, Imágenes simbólicas, el sentido del orden, etc.*) y de Pierre Francastel (*Sociología del arte*), entre otros, estableciendo una relación entre algunos de sus conceptos con los del estructuralismo. También habría que examinar otras conexiones con algunos historiadores y críticos de la arquitectura, como Colin Rowe y Christian Norberg-Schulz, entre otros.

7. LA AUSENCIA DE UN CENTRO Y EL RETORNO A LOS ORÍGENES.

Si algo caracteriza a la arquitectura actual es la falta de una ideología dominante que guíe al pensamiento arquitectónico hacia una determinada dirección. No podemos entrever en este momento un movimiento aglutinante, tampoco nuevas utopías sociales que materializar ni la existencia de compromisos o ideales comunes entre los arquitectos. La arquitectura contemporánea, más que ver hacia el futuro, reacciona ante un presente incierto; más que volverse hacia la sociedad se repliega hacia sí misma. La falta de un "centro" ha permitido una diseminación casi infinita de arquitecturas, justo cuando la *globalización* (o mundialización) ha logrado —aparentemente— uniformar criterios generales sobre política y

economía. Es irónico que el proyecto del movimiento moderno se haya logrado construir con tanta solidez y entusiasmo en los momentos más críticos, desconcertantes e inestables del siglo XX.

En muchos países se han abandonado los grandes planes urbanísticos, que se ensayaron durante el siglo anterior, para dar paso a intervenciones más modestas, parciales y menos radicales. El movimiento ecologista ha cobrado especial fuerza ante la crisis energética y el deterioro ambiental ocasionado por la revolución industrial, que ha consumido en dos siglos más recursos naturales que toda la actividad humana precedente. El hombre como "centro del mundo" parece transitar lentamente hacia el hombre como "parte del mundo".

La crisis de las ideologías (más aparente que real), en especial la del racionalismo, ha impulsado una arquitectura plural que ya no gira alrededor de un pensamiento autoritario, pero que ha conservado, sin embargo, los prejuicios y los valores de Occidente. A partir de los sesentas, algunos arquitectos occidentales volvieron sus ojos hacia la periferia en busca de respuestas a los problemas que la modernidad había generado, o quizá sólo para registrar los últimos estertores de aquellas culturas que habían arrasado. Por la razón que fuera, el esfuerzo que realizó esta generación por considerar o reivindicar a las arquitecturas primitivas y vernáculas no consiguió la desaparición de la arquitectura internacional (o "transnacional") ni el abandono de estándares sociales y estéticos homogéneos ni el ímpetu imperialista

de antaño. Sin embargo, será interesante estudiar a una generación autocrítica que pudo mirarse al espejo y exponer sus contradicciones.

La arquitectura moderna, pero también todo aquello que parecía "culto" y "académico" fue puesto en entredicho por la contracultura de los años sesenta. Fueron los propios arquitectos europeos, movidos por un sentimiento de culpa, los que promovieron el "anti-euro-centrismo", desviando su atención hacia lo "primitivo" y lo "exótico". Muchos volverán a lo vernáculo, a lo regional y hacia todas las construcciones humanas que aún conservaban vínculos significativos con la sociedad. Otros irían más lejos para descubrir la "arquitectura" indígena y su compleja, pero armónica relación con su contexto natural y cultural.

Desde entonces, se han puesto en duda los principios absolutos de la arquitectura occidental y su orden "humanista".

El *nuevo humanismo* que persiguió la arquitectura de posguerra buscaba llegar a las estructuras más profundas de los seres humanos y de su cultura. Y aunque este romanticismo social se ha ido debilitando en décadas recientes, la arquitectura contemporánea debe mucho a esta generación de arquitectos en la superación de sus dogmas.

En los siguientes párrafos expondremos algunos casos donde se manifiesta la ausencia de este centro y el deseo, una vez más, por retornar hacia los orígenes.

7.1. La crisis del funcionalismo.

La crisis del *funcionalismo* en arquitectura es comprendida por algunos como un signo más del ocaso de la civilización occidental. Se trataría, pues, de una crisis dentro de una crisis mayor. Los agentes de esta situación son muy heterogéneos: se culpa al racionalismo científico, al nihilismo y al escepticismo filosóficos, al capitalismo y a la sociedad de consumo e incluso al humanismo, que ha visto al hombre como el centro del mundo.

El *funcionalismo* no nació con el movimiento moderno, pero éste lo asimiló a tal grado que es muy común identificarlo con él. En realidad, el funcionalismo es un siglo más viejo que el movimiento moderno, y surgió cuando el racionalismo arquitectónico

entró en sincronía con el positivismo. Fue entonces cuando se propuso despojar a la arquitectura de sus bases metafísicas y fundarla ya no en justificaciones trascendentales sino en consideraciones prácticas y utilitarias, subordinando todos los aspectos de la arquitectura a la conveniencia de la razón humana. Si bien pueden rastrearse los ingredientes del funcionalismo desde tiempos remotos¹¹², sólo puede hablarse de él -con toda propiedad-, después de la Revolución Francesa, y más precisamente a partir de los académicos franceses de principios del siglo XIX. En particular, debe nombrarse a Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), discípulo de Boullée y profesor de la Escuela Politécnica de París, cuya obra *Precis des Leçons d'Architecture* (1802-

1809) sería la primera teoría arquitectónica que excluye totalmente la dimensión metafísica, es decir, que pretende constituirse como ciencia positiva. Durand trató de establecer una metodología universal de la edificación mediante la cual fuese posible construir edificios económicos y eficientes a través de la combinación modular entre tipologías en planta y una serie de alzados alternativos. Para Durand, el problema fundamental de la composición arquitectónica será la "disposición en planta", cuya elección estaría determinada por factores económicos y técnicos. Esta línea funcionalista será continuada y ampliada por otros arquitectos y teóricos como Gottfried Semper o Eugène Viollet-le-Duc y culminada

¹¹² Edward R. De Zurko, en su libro *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*, hace una

genealogía de esta teoría.

por Julien Guadet, a principios del siglo XX.

El racionalismo arquitectónico de la primera mitad del siglo XX y su postura funcionalista se sumó a las grandes transformaciones que años antes ya se habían iniciado en la industria, en la tecnología y en las demás artes, adquiriendo un compromiso con la nueva sociedad y sus ideales. Esta arquitectura se sustentó en una moral que decía promover el "progreso social" y la "democracia". El "diseño" dejaría de ser una labor "trivial" y se convertiría en una actividad ética, en una labor que conduciría la transformación social, que buscaría la máxima economía y el aprovechamiento racional de los recursos materiales para el "bienestar de la humanidad". Sus propuestas y objetivos fueron tan amplios y universales que pudieron

ser acogidos tanto por el sistema capitalista como por el socialista.

Para consolidarse, el movimiento moderno estructuró su discurso a partir de mensajes directos y claros, recurriendo frecuentemente a frases sueltas y contundentes (slogans), a libros teórico-propagandísticos, manifiestos, artículos periodísticos, congresos y sobre todo revistas; sólo después de varios años construyó las complejas elaboraciones teóricas que se difundieron de manera coherente dentro de las nuevas academias de arquitectura. Aprovechando las nuevas herramientas mediáticas y el apoyo de muchos intelectuales, este movimiento logró un fuerte impacto en la sociedad, y pudo extenderse con gran velocidad alrededor del mundo.

El funcionalismo no fue un movimiento homogéneo ya que aceptó muchas corrientes en su interior, pero todas ellas compartieron principios y objetivos comunes. El concepto de *funcionalidad* fue siempre fundamental para las diversas tendencias que se gestaron dentro de dicho movimiento, así fueran racionalistas, eficientistas u organicistas. Para el movimiento moderno también fue prioritario abordar los problemas bajo una perspectiva urbana; la arquitectura quedaría supeditada a grandes planes reguladores, cuyos antecedentes encontramos en el siglo XIX. Se elaboraron muchos planes que pretendieron reordenar de forma radical a los centros de población. Abundaron los proyectos a gran escala para la vivienda obrera o "vivienda de existencia mínima" (*Existenzminimum*). Se crearon

colonias y conjuntos habitacionales con numerosas viviendas y servicios. También se construyeron escuelas, hospitales y oficinas siguiendo el criterio de máxima eficiencia, sobre todo en cuanto a la utilización óptima de los terrenos, que en las grandes ciudades eran cada vez más escasos y costosos. Se intentaron introducir técnicas de la industria, como la prefabricación y la producción en serie, bajo un criterio de estandarización, y con ello la creación de un lenguaje formal sobrio y sin ornamentación que hiciera evidente la función del edificio y la de sus elementos constructivos.

La forma arquitectónica se convertiría en una entidad lógica, que ya no sería producida por el capricho de un individuo, sino que sería consecuencia de una serie de requisitos objetivos de naturaleza

política, social, económica, funcional o constructiva. La estética pasó a ocupar un segundo plano (aunque sólo fuese en teoría), mientras que la ética sirvió de base para justificar la forma arquitectónica.

Si en los años veinte el "maquinismo" funcionalista fue sobre todo un componente retórico del movimiento moderno, en las siguientes décadas la "ciencia arquitectónica" pretendió hacerlo realidad. El éxito que la programación, la estandarización y la producción en serie habían tenido en la guerra, así como la cibernética, la robótica, la teoría de los sistemas, la teoría de las decisiones y la informática, pronto contagió a la industria de la construcción. La "segunda" o "tercera" o "cuarta" - "Edad de la máquina" exigía mayor precisión, mayor eficiencia y un

control absoluto en el diseño y en la construcción de edificios. El renovado optimismo en la tecnología y en la sociedad de consumo puede observarse en grupos como *Archigram* o en algunos miembros del *metabolismo* japonés de los años sesenta, en los ensayos críticos de Reyner Banham o en las propuestas que ya tiempo atrás venía realizando R. Buckminster Fuller. "La máquina para vivir" ya no era una simple metáfora; se tenía confianza en que la tecnología era el medio para solucionar los problemas de la vida contemporánea, incluso aquellos que la propia industria había generado.

Pero este optimismo no fue compartido por todos. Ya en los años cincuenta, las críticas al funcionalismo, asumido por el movimiento moderno, se habían intensificado. Aldo van Eyck y el

Team X, por ejemplo, criticarán el enfoque técnico y cuantitativo de la reconstrucción en Europ, y harán hincapié en las necesidades emocionales y espirituales de los seres humanos. Estos reclamos, sin embargo, no eran totalmente nuevos. El movimiento, aún en sus momentos más intransigentes, nunca careció de crítica, ésta siempre convivió con su aparente unidad de principios y objetivos. Alvar Aalto ya decía, desde los años cuarenta, que *"hacer más humana la arquitectura significa hacer mejor arquitectura y conseguir un funcionalismo mucho más amplio que el puramente técnico" "Si llevamos adelante el funcionalismo técnico, descubriremos que gran cantidad de factores de nuestra arquitectura actual no son funcionales desde el punto de vista psicológico o de la combinación fisiopsicológica"*,¹¹³

¹¹³ Aalto, Alvar.- La humanización de la

pero esta crítica estaba dirigida a perfeccionar las acciones del movimiento y no a cuestionar sus bases.

El dominio del movimiento moderno, que había permanecido por casi medio siglo, comenzó a ceder. La crisis no surgió por la oposición de los grupos "reaccionarios" o conservadores de la sociedad ni por algunos artistas o intelectuales alérgicos a la "arquitectura del ángulo recto". La arquitectura que se decía moderna y progresista, que idolatraba a la industria y a la tecnología, y que creía poseer el espíritu de la época, sufría, inesperadamente, de una rebelión interna, de un duro cuestionamiento que provenía del seno mismo del movimiento. Se

arquitectura. Barcelona, Tusquets Editores, 1978, (2ª. ed. 1982), pp. 29 y 30 (publicado en "The Technology Review", noviembre de 1940).

trataba de la nueva generación de arquitectos que ya veían serias limitaciones en los planteamientos, los modelos y las soluciones que habían propuesto sus maestros.

El CIAM¹¹⁴ X (realizado en Dubrovnik, 1956) fue organizado por un grupo de jóvenes arquitectos, que luego adoptarían el nombre de TEAM X, integrado por J.B. Bakema, G. Candilis, Alison y Peter Smithson y el propio A. Van Eyck, que asumieron una posición de ruptura con la Carta de Atenas¹¹⁵ y se manifestaron contra toda concepción mecánica del orden.

¹¹⁴ El CIAM (Congres International d'Architecture Moderne) fue creado en 1928 para ordenar de manera armónica las tentativas que algunos arquitectos habían realizado de manera personal para crear una arquitectura nueva. La fundación del CIAM constituyó, para algunos, el inicio del período "académico" de la arquitectura moderna. Los CIAM se encargaron de divulgar las bases ideológicas del urbanismo y de la arquitectura moderna durante cerca de treinta años.

¹¹⁵ La Carta de Atenas (CIAM IV, 1933) concentra su atención en la "ciudad

La actitud de la nueva generación de arquitectos puede explicarse, en parte, por el ambiente de posguerra que, ante el terrible desastre, ponía en entredicho los beneficios de la tecnología y del progreso científico, de la supremacía de la razón y de las utopías sociales que promovían los políticos. También puede argumentarse que antes de la Segunda Guerra Mundial, los edificios funcionalistas eran, en realidad, pocos y dispersos, y que después de la precipitada reconstrucción de Europa, de la gran expansión del movimiento en América y en el resto del mundo, las sociedades presenciaron la transformación radical del paisaje urbano y de sus modos de habitar, trabajar y convivir. En pocas palabras: pudieron experimentar "en carne propia"

funcional" que basaba sus principios en las ideas de Le Corbusier.

aquellas promisorias utopías de las décadas precedentes y que, no sin razón, decepcionaron a muchos. Se perdió el optimismo y se sembró la duda y la desconfianza en el método racional y universal de este movimiento en el que no cabía el pasado ni la tradición sino sólo un futuro idealizado.

La supuesta arquitectura "funcional" no funcionaba de acuerdo a los modos de vida de la población, ignoraba los valores históricos y sociales en las ciudades, aplicaba una estética uniforme en contextos diferentes y resultaba antieconómica por despreciar los aspectos climáticos y las técnicas adaptativas tradicionales. Muchas veces, sólo por lograr una "estética" o una imagen de "modernidad" se prefirieron los techos planos a los inclinados, aunque se construyeran en regiones lluviosas o

con nieve; o "muros cortina" y superficies acristaladas de gran ligereza, pero de pésimas propiedades térmicas en climas extremosos. A la larga, los costos por la climatización artificial y el mantenimiento terminaban siendo el doble o el triple de las construcciones tradicionales.

En los años sesenta murieron los grandes maestros que guiaron la arquitectura moderna desde sus inicios: Le Corbusier en 1965, Mies van der Rohe y Gropius en 1969. Al mismo tiempo, se comenzaron a publicar los primeros libros que se oponen abiertamente a sus métodos. Algunos como A. Rossi hablan del "funcionalismo ingenuo", R. Venturi de la "arquitectura excluyente" o Ch. Norberg-Schulz de la necesidad de una teoría que deje de ser una "creencia" y que pueda contemplar a

la arquitectura como un producto humano integral que no sólo aborde los problemas funcionales, sino también los sociológicos y culturales. El movimiento moderno, que antes representaba la renovación de ideas, la rebeldía y la vanguardia, se había convertido ahora en autoridad, en juez de lo correcto y de lo incorrecto; estaba repitiendo los mismos males del academicismo: se había vuelto intransigente y dogmático, excluyente, estático y totalizador. El *esprit nouveau* se había envejecido y petrificado. La prometedora industria había convertido a la arquitectura en un proceso mecánico y tedioso de ensamblaje; las ciudades en organismos repetitivos, anónimos y enajenantes; el diseño en una actividad intelectual desligada de la realidad humana cotidiana. La "democracia" racionalista había sido impuesta desde arriba por gobiernos

populistas, lucrativas empresas urbanizadoras o arquitectos que pretendían resolverlo todo siguiendo sus valores culturales sin considerar las necesidades reales de la población. En los años setenta se produjo, finalmente, la ruptura. La rebelión hacia la "nueva tradición", que había iniciado a finales de los años cincuenta, producirá, sin embargo, una arquitectura híbrida que no ha logrado sepultar totalmente a su madre.

La crisis del funcionalismo coincidió con el auge del estructuralismo en Europa. El estructuralismo vino a llenar algunos vacíos que había omitido la teoría funcionalista y contribuyó, también, al derrumbe de algunos de sus dogmas. Sin embargo, sólo en pocas ocasiones se ha identificado al estructuralismo como una doctrina

que haya dejado trazas en el ámbito de lo arquitectónico (exceptuando al "estructuralismo holandés" y a las incursiones de Eisenman en la lingüística). La coraza impermeable que cubría el cuerpo teórico de la arquitectura moderna parecía no permitir intercambios con otras formas del pensamiento.

Algunos arquitectos han utilizado el estructuralismo de manera inconsciente y otras veces han preferido introducir su propia terminología y su propio marco teórico sin hacer explícitas las ideas que son comunes al estructuralismo de las ciencias humanas. A continuación citaremos algunos ejemplos de correspondencia, de aplicación o de coincidencia en ideas entre el estructuralismo (lingüístico y antropológico), el post-

estructuralismo y la arquitectura contemporánea.

7.2. Aldo Van Eyck: un espacio para el lugar.

En un solo día, el corazón de Rotterdam quedó reducido a cenizas tras un bombardeo aéreo y el incendio que le siguió. Sin embargo, los holandeses, todavía bajo la ocupación alemana, no demoraron en iniciar, aún con la escasez de recursos, la reconstrucción de sus ciudades. El ánimo de un pueblo acostumbrado a la adversidad y una planificación integral de sus recursos permitieron la pronta recuperación de este pequeño país, que, gracias al esfuerzo colectivo, le ha logrado ganar al mar la tercera parte de su territorio.

Holanda, castigada severamente por la guerra, tenía entonces el crecimiento demográfico más alto de Europa y las construcciones, sobre todo de viviendas, debían realizarse con gran velocidad y a partir de los planes urbanos diseñados con anterioridad a la guerra. La estandarización y la prefabricación fueron adoptadas siguiendo el modelo americano para aliviar la fuerte demanda habitacional, pero esta rápida y espectacular reconstrucción no estaba dejando satisfechos a los jóvenes arquitectos de la posguerra, que no querían reconstruir bajo los esquemas típicos del funcionalismo, sino emprender una profunda renovación del espacio urbano dirigida a su "humanización". Sería en los años cincuenta cuando se abriría la posibilidad para que la nueva generación de arquitectos

participara con sus innovadoras propuestas.

Van Eyck y el Team X reaccionaron, en general, contra la falta de "originalidad" de la arquitectura de posguerra. Aquí "originalidad" no significa "novedad", *"originalidad es volver al origen"*, como apuntaba Gaudí. El team X deseaba replantear las fórmulas teóricas y las soluciones prácticas que se habían generalizado en la construcción, las cuales no consideraban toda la complejidad de los ambientes urbanos ni de los requerimientos cualitativos de la población.

La nueva arquitectura holandesa pudo mostrarse en algunos proyectos de la reconstrucción, que había iniciado ya desde los años cuarenta. Fueron notables las obras de J.

Bakema y J. Van den Broek para el centro de Rotterdam (1952-1954), así como el Orfanato de Amsterdam del propio Van Eyck (1955-1960). Este último arquitecto pronto se convirtió en el más creativo y polémico de su generación.

Para Aldo Van Eyck (1918-1999), "Espacio" y "tiempo" eran conceptos demasiado vagos para ser asimilados en la vida cotidiana de la gente. Sea lo que signifiquen aquellos términos, "lugar" y "ocasión" siempre tendrán un significado más importante para las personas. La imagen que del espacio se hace el hombre es el lugar y la imagen que se hace del tiempo es la ocasión. Para el arquitecto holandés, no sólo el discurso del movimiento moderno sino también la manera en que se enfocaban los problemas urbanos y arquitectónicos tenían un grave problema:

consideraban al hombre como una entidad abstracta y cuantificable.

Van Eyck, igual que Le Corbusier, pensaba que existían necesidades humanas básicas, intemporales y universales; pero la manera en que fueron asimiladas en sus obras fue diametralmente opuesta. Van Eyck llegó a la comprensión de dichas necesidades por medio de la antropología, del estudio de la obra de Lévi-Strauss y de las experiencias que tuvo con la tribu *Gogon* de Mali en sus viajes por África. Le Corbusier, en cambio, participaba del entusiasmo por el universalismo racionalista de su época, que buscaba los estándares necesarios para la vida del hombre moderno en la era de las máquinas. Le Corbusier proyecta "para" el hombre, un hombre abstracto y estadístico que se convierte en un objeto que puede

representarse y predecirse. El "programa" arquitectónico era, por tanto, el punto de partida del proyecto. Van Eyck invierte el proceso: no proyecta "para" sino "desde" el hombre, al cual siempre quiere darle la posibilidad de expresarse como individuo.

Le Corbusier o bien definía claramente los espacios de acuerdo a una función preestablecida o bien creaba espacios totalmente flexibles e impersonales para las más diversas funciones. La flexibilidad de Van Eyck no es absoluta; no construye "plantas libres" que pueden adoptar cualquier distribución o tener una movilidad sin límites. El arquitecto holandés propone formas perfectamente moduladas, claras y repetitivas que constituyen un "fondo" básico para la vida humana; son unos recipientes "kantianos" que aceptan y

ordenan el "contenido" que quiera darle la gente. La posibilidad de autoexpresión es lo que transforma un espacio en un lugar, y es también lo que hace germinar la identidad. El arquitecto al "atrapar" los espacios debe crear una estructura elemental, inicialmente neutra, dotada sólo de lo fundamental para su habitabilidad; estas estructuras se articularán con otros espacios interiores y exteriores del conjunto; el resto corresponde especificarlo a los habitantes. Este diseño inacabado y abierto pretende incluir al usuario en la definición de su hábitat, buscando una colaboración o participación entre éste, el proyectista y el constructor.

Pese a la distribución laberíntica de sus tramas modulares, Van Eyck creía que las personas no se perderían en ellas precisamente porque habían desarrollado el sentido

de identidad con el espacio que habían modificado. Los habitantes del edificio, al tiempo que tenían un lugar propio (cada persona era un "centro"), también participaban de una comunidad igualitaria en su interior. Las plantas de sus edificios parecen representar a esa "sociedad de habitaciones" que concebía Louis Kahn. En ellas no existen jerarquías porque hay la convicción de que todos los humanos, por tener esencialmente las mismas necesidades, requieren de espacios que tengan propiedades básicas iguales; pero, sin duda, también es la expresión del espíritu solidario y democrático de los holandeses. El modelo "pólder" holandés da cabida a todas las propuestas individuales, pero no otorga mayor importancia a ninguna de ellas, propiciando —por lo general— el consenso entre las partes. Las formas repetitivas (Archeforms)

del "estructuralismo holandés" no se deben a una concepción homogénea y uniforme de la gente, sino a la creencia de que todas las personas tienen ciertas necesidades básicas que son el punto de partida común para el ulterior desarrollo diferencial de la vida en los edificios. Aquí la repetición no es una programación ciega y mecánica sino aquello que es esencial y originario en todos los hombres. Las estructuras neutras y repetitivas de Van Eyck o Hertzberger aceptan el azar y el capricho, desean darle libertad al movimiento siempre cambiante e imprevisible de los seres humanos.

Para lograr la renovación de la arquitectura era necesario desconstruir al movimiento moderno, que se había atrincherado en el medio académico con el apoyo de la crítica y de diversos sectores de poder en la

sociedad. El movimiento moderno sólo podría proseguir su camino si abandonaba su postura universalista y doctrinaria, si renunciaba a dar soluciones generales y abstractas para enfrentar los problemas caso por caso. Sólo así se podría hacer una arquitectura que recuperara su dimensión "humana". El Team X atacó a la ortodoxia del movimiento moderno con la misma retórica del "humanismo" que éste había empleado para justificarse en las décadas precedentes. El énfasis en lo social, en las condiciones higiénicas de los edificios o en los requerimientos mínimos de habitabilidad formaban parte esencial del discurso de la modernidad en arquitectura. Al Team X, como sucede en cada nueva generación, le tocó redefinir lo que es "humano", "humanismo" y "humanidad". Van Eyck y Le Corbusier fueron, cada uno

a su manera y en su momento, arquitectos "humanistas" que pretendieron transformar, "para el beneficio del hombre", a la arquitectura de su tiempo. Pese a las apariencias, el enfrentamiento generacional, que interrumpió la organización de los CIAM, se debió más a cuestiones de método que de principios. En realidad, la revolución humanista de la arquitectura moderna fue impugnada por su insuficiente profundización en lo humano y por su incapacidad para superar los modelos totalitarios de vida que había creado.

La fisonomía de las obras que el crítico Arnulf Lüchinger designó "estructuralistas" no era muy diferente a la de la arquitectura funcionalista. Utilizaron todas las ventajas que ofrecían los materiales modernos (concreto, cristal, acero, elementos prefabricados, etc.), sus formas

participaban de la sencillez y honestidad que pregonaba el racionalismo (la estructura y los materiales no "falseaban" sus propiedades ni sus funciones) y nunca cedieron a la tentación del historicismo. De hecho, la arquitectura "posmoderna" de los setentas y ochentas encontró en Van Eyck a uno de sus críticos más despiadados. La renovación a la que aspiraba el estructuralismo holandés no se lograría con un simple regreso al pasado, sino -como ya dijimos- al origen mismo. De nada serviría revestir las plantas libres con una envoltura diferente ni dotar a los edificios con nuevos y artificiales simbolismos.

El auténtico cambio que realiza el estructuralismo holandés se manifiesta en una nueva configuración del espacio social. Esta

arquitectura pretende transformar los espacios anónimos en lugares donde la percepción, la sensibilidad y la espiritualidad de la gente sean realmente consideradas, buscando la conversión de las ciudades en sitios más propicios para la convivencia y comunicación humanas. Se trataba, pues, de una arquitectura centrada más en el orden que en la imagen; una arquitectura que podía no sólo ser expresión de la vida urbana sino convertirse en un catalizador social.

Por eso, las diferencias que el estructuralismo tuvo con el racionalismo no los hicieron completamente antagónicos, sino que encontraron coincidencias en varios puntos, sobre todo en la creencia de que la arquitectura podía crear un nuevo orden social y en que las necesidades humanas debían colocarse en primer plano antes que

cualquier otra consideración. Es precisamente uno de los proyectos no realizados de Le Corbusier, una ordenación de viviendas para estudiantes de 1925, el que se señala, generalmente, como precursor del estructuralismo holandés. Su diseño sobre una trama, en la que la repetición modular, los volúmenes uniformes y la fuerte articulación de los espacios, hace desaparecer toda jerarquía en el conjunto, parece anticiparse en treinta años al Orfanato de Amsterdam. Sin embargo, también puede decirse que el orfanato de Van Eyck, concluido en 1960, probablemente ejerció alguna influencia en el proyecto del nuevo hospital de Venecia que Le Corbusier diseñara entre 1964 y 1965.

Pero el orfanato debe analizarse más allá de algunas similitudes

superficiales con otros proyectos. Tan interesante es el edificio, en sí mismo, como el proceso que siguió el arquitecto, a lo largo de cinco años, para su conceptualización y su diseño. La obra pretendía traducir los anhelos que tenía Frans van Meurs, director del orfanato (que también había sido huérfano), para edificar no una institución opresiva y disciplinaria sino una pequeña comunidad, cuyo recinto constituyera un verdadero hogar para los niños. El cliente de Van Eyck quería que los niños pudieran desarrollar todas sus potencialidades como seres humanos, fuera del centro de la ciudad, en un ambiente sereno y familiar, con aire limpio, asoleamiento y rodeado de vegetación. Estos "niños de la calle" tendrían la oportunidad de practicar deportes, de jugar, de tener actividades en talleres manuales, de practicar la música, el

teatro y las artes visuales. La familia de Van Meurs (120 niños) debería tener mayores beneficios que los niños comunes para compensar la ausencia de sus padres.

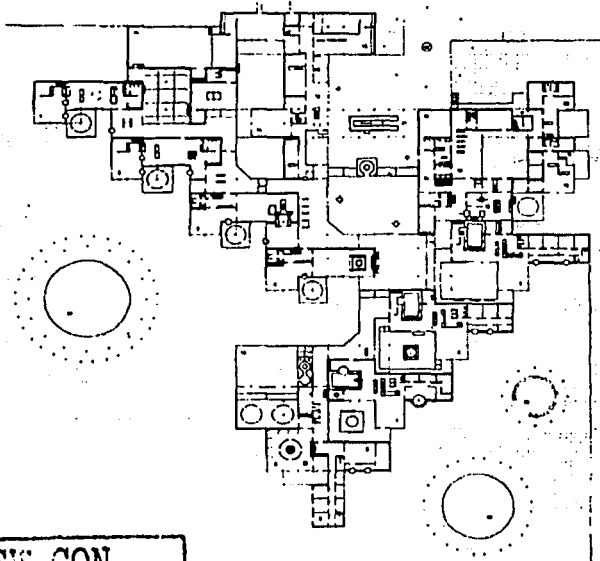
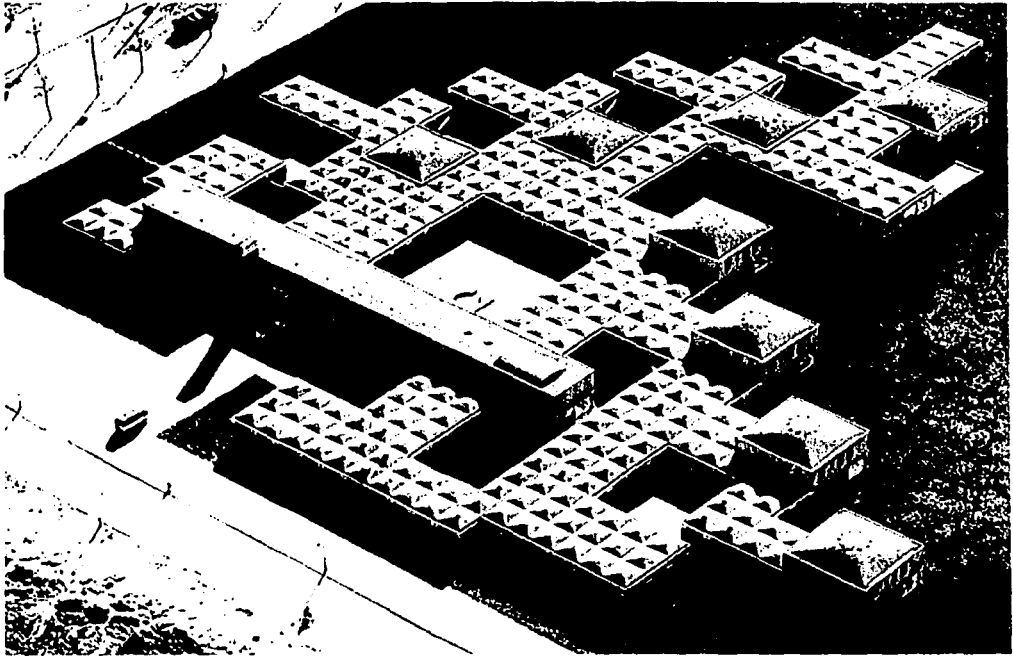
Van Meurs, más que entregarle un programa arquitectónico a Van Eyck, estableció con detalle las cualidades espaciales que debía tener cada una de las diferentes partes de su "casa". En ella se requería que los grupos de niños (de 0-2, 2-4, 4-6 y 6-10 años, más los mayores, divididos en niños y niñas de 10-14 y de 14 a 18 años de edad) tuvieran un lugar propio de acuerdo a las necesidades particulares de su edad. Los niños más pequeños tendrían que permanecer en planta baja, no dentro de un dormitorio común sino en pequeños espacios con tres o cuatro camas, mientras que los niños mayores, ubicados en las plantas

superiores, tendrían sus propias habitaciones. Las unidades residenciales, pese a que contarían con el mismo equipamiento básico (cocina, área de comer, de estar y juego, vestidores y baños), tendrían que proporcionar un ambiente y una organización propios. El mobiliario sería flexible y adecuado a diferentes propósitos y arreglos; la altura de las ventanas sería tal que un niño sentado pudiera mirar hacia el exterior; los baños contarían con las facilidades y las dimensiones adecuadas para la infancia; las áreas de estar debían ser acogedoras y con la amplitud suficiente para permitir diferentes tipos de reunión y de acomodo; la cocina tendría que diseñarse de forma segura para que las niñas pudieran preparar, jugando, las cosas que ellas quisieran; los vestíbulos tendrían que ser amplios para que los niños pudieran jugar en

grupos, etc. La casa, por todas partes, necesitaba ser accesible y permitir el contacto entre los diferentes grupos de niños, así como entre el director y sus asistentes. Van Meurs quería evitar a toda costa una construcción grande y masiva que reflejara el encierro o la marginación de sus niños del mundo. No quería interminables corredores, pero sí que todos los espacios estuvieran fuertemente vinculados, que aún diferenciando cada uno de los espacios existiera unidad en todo el conjunto.

Van Eyck proyectó un conjunto sin jerarquías en los volúmenes, evitando los ejes rectores de una composición estática. A cambio, propuso una organización dinámica de unidades volumétricas que se agregan formando un racimo de espacios semejantes, por sus múltiples

interconexiones, a una pequeña ciudad. Las unidades se relacionan por medio de "calles" quebradas, que eliminan la fría sensación del corredor y que van dejando en su trayectoria pequeños rincones y lugares de pausa donde puede cobijarse la imaginación infantil. El tamaño de los cuerpos y las alturas de los espacios mantienen siempre una escala apropiada para los niños, y las habitaciones y áreas de estar fueron diseñadas con un criterio de flexibilidad que facilitaría una diversidad de arreglos en su interior. Cada módulo fue cubierto con bóvedas, por cuyas pequeñas oquedades penetra una luz cenital que baña a los recintos. Estas bóvedas perforadas y la composición aditiva del conjunto nos remite, inevitablemente, a las arquitecturas islámicas y vernaculares.



Aldo Van Eyck.- Orfanato de Amsterdam, 1955-60, vista aérea del conjunto. (arriba)

Orfanato de Amsterdam, planta baja. (izq.)

Le Corbusier.- Ordenación de viviendas para estudiantes, 1925. (der.)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

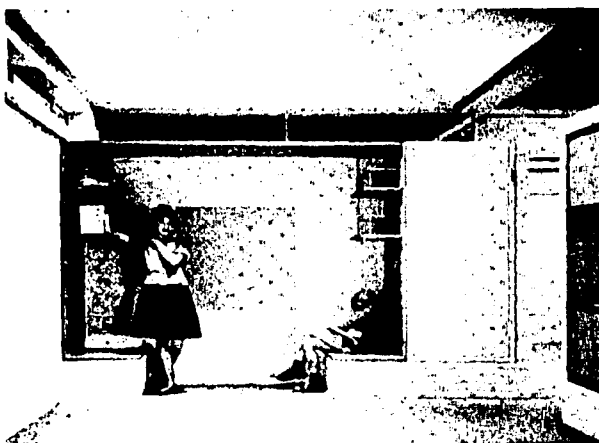


Aldo Van Eyck.- Orfanato de Amsterdam, 1955-1960.

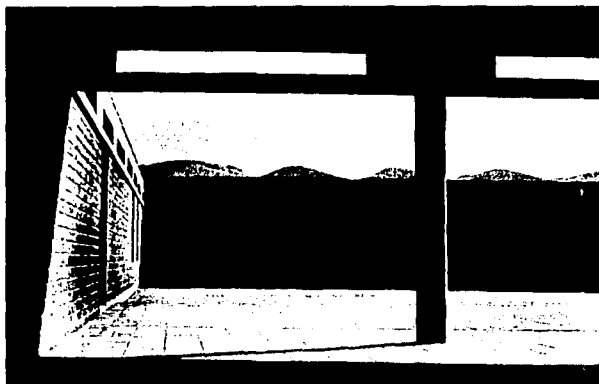
Vista interior de habitación. (arriba)

Nicho de lectura en el departamento de niñas (14-20 años de edad). (centro)

Acceso a la "calle" interior desde el patio central. (abajo)



La arquitectura policéntrica de Van Eyck se basa en la repetición modular y en la diferenciación cualitativa de los espacios. Al no existir jerarquías, cada espacio es un "centro" y una "parte" a la vez. Cada centro es una estructura que delimita perfectamente su territorio. Es común que este arquitecto marque las fronteras de dichos territorios con elementos-signo que advierten del paso de un lugar a otro. Los interiores se diferencian claramente de los exteriores; no hay un continuum espacial sino una fragmentación múltiple. Esta fragmentación la provoca el mismo usuario cuando se apropia de su espacio para convertirlo en un lugar con identidad propia.





Aldo Van Eyck.- Orfanato de Amsterdam, 1955-1960.

Vista exterior. (arriba izq.)

Chapoteadero en la sección de niños, rodeado de asientos. (abajo izq.)

Interior del area común para niños de 4 a 6 años (arriba, der.)



En las obras de Van Eyck siempre está presente la dimensión poética; aprovecha cualquier elemento (una lámpara del alumbrado exterior, una columna o un domo) para evocar imágenes cálidas o místicas en sitios que, por su axialidad respecto al entorno inmediato y su gran autonomía, fracturan la continuidad del espacio y generan lugares claramente definidos.

La preocupación de Van Eyck no fue darle solución a un "programa", sino más bien crear espacios versátiles donde pudieran albergarse diferentes actividades. Las funciones no gobernaron la disposición del conjunto ni tampoco se expresaron en sus formas. Éstas tienen tal universalidad que trascienden cualquier requerimiento particular; y, sin embargo, sus espacios o "receptáculos" tienen tal apertura que se convierten en lugares de expresión individual y de grupo. El conjunto acepta espacios "sobrantes", espacios que no están en el programa y que no se justifican con la lógica de la utilidad. Son precisamente estos lugares los que gustan habitar los niños durante sus juegos y fantasías.

La arquitectura de Van Eyck gira en torno al concepto de relatividad.

Las cosas no están subordinadas a un centro ni a un principio dominante sino a una serie de interrelaciones recíprocas. Ninguna parte tiene privilegio sobre las demás, ningún punto de vista es más importante que otro. Por tanto cada lugar se puede convertir en centro, cada edificio es multinuclear. Aún así, no se trata de una colección de fragmentos aislados, sino de un conjunto de unidades que, sin perder su autonomía, adquieren coherencia por sus relaciones mutuas. Es la unidad en la diversidad, es decir, una unidad sin tiranía.

El orfanato se extiende horizontalmente en el terreno multiplicando sus células homogéneas en todas direcciones y dejando entre ellas patios abiertos modulados aritméticamente. Todo el conjunto se desarrolla en un nivel

sencillo, salvo los dormitorios de adolescentes y algunas áreas de reunión. La falta de centralidad hace posible el crecimiento de nuevas células sin que llegue a afectar la imagen del edificio. La arquitectura, para Van Eyck, no debiera reprimir los cambios naturales que necesitan los usuarios, sino más bien debe sumarse a ellos y transformarse en un organismo vivo. No se trata, pues, de resolver las oposiciones a través de una síntesis dialéctica sino de presentar simultáneamente dichas contradicciones con toda su ambigüedad. Esta ambigüedad es, precisamente, la que Van Eyck explota para la expresión poética de sus edificios. En su orfanato conviven varias oposiciones en sincronía: lo general y lo particular, lo individual y lo colectivo, lo grande y lo pequeño, la claridad y la complejidad, la intimidad y la convivencia, lo estático

y lo dinámico, lo tradicional y lo moderno.

La obra de Van Eyck se convirtió pronto en referencia obligada para los jóvenes arquitectos europeos. En Holanda, la generación que siguió a Bakema y Van Eyck fue la de Hertzberger, Joop van Stigt, Piet Blom y D.C. Apon.

Herman Hertzberger (n. 1932) se unió a la revista *Forum* en 1959 y le ha dado continuidad e impulso a las ideas del estructuralismo por cerca de cuarenta años, si bien sus obras difieren, en algunos aspectos, de las de Van Eyck. Hertzberger ha tenido una especial fascinación por el estructuralismo y la lingüística y, como profesor en la Universidad de Delft, ha tratado de "traducir" algunos de sus conceptos a la arquitectura.

Como otros arquitectos de este movimiento, Hertzberger cree que la arquitectura no es únicamente un objeto de significación ni un mero exponente de la cultura visual, sino también un medio que propicia la interacción social. Para los estructuralistas la identidad era uno de los temas centrales a tratar, y esta identidad, como hemos visto, está íntimamente relacionada con la flexibilidad espacial. En Hertzberger, como en Van Eyck, existe la preocupación por facilitarle al usuario espacios apropiables. Las formas que proporciona el arquitecto no deben quedar totalmente confeccionadas, sino que éstas deben ser polivalentes, deben permitir interpretaciones múltiples del espacio para que cada individuo pueda llenarlas personalmente.

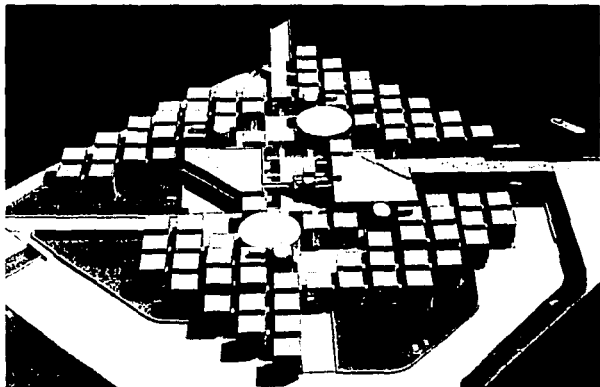
Hertzberger, a diferencia de Van Eyck, no le confiere tanta importancia al lenguaje poético de la arquitectura, sino más bien al lenguaje sistemático y colectivo. Repara más en la *langue* que en la *parole*; trata de profundizar más en los aspectos estructurales precisamente porque piensa que lo conducen al encuentro con la identidad. Por eso su interés por la "sintaxis" arquitectónica fue siempre mayor que por la "semántica".

Su obra más conocida es el edificio de oficinas "Central Beheer" en Apeldoorn (1968-72). Esta obra y el orfanato de Van Eyck son las más representativas del estructuralismo holandés, aunque la obra de Hertzberger ha sido difundida más ampliamente. En ella logró materializar las propuestas que había presentado para los concursos de los centros cívicos de Valkenswaard

(1966) y de Amsterdam (1967), y que fueron rechazadas. La distribución "democrática" de los espacios y la ausencia de jerarquía en ellos sólo pudo realizarse después de los profundos cambios sociales que se dieron después de 1968. El esquema del edificio, que parece una ciudad a pequeña escala, parte de una red tridimensional con módulos básicos de 3 x 3 m que forman "cajas" escalonadas en dos, tres y cuatro niveles. En los interiores se genera un grupo de "islas" de trabajo que se mantienen abiertas a los atrios del conjunto. El espacio y la luz penetran libremente entre las islas, facilitando la comunicación y el encuentro entre los usuarios dentro de un ambiente doméstico y familiar. En las áreas comunes existen pequeños estanques y jardineras que se alternan con muebles dispuestos de manera informal, eliminando la

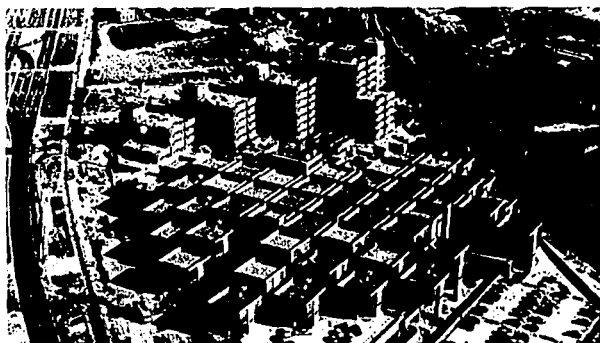
aspereza y la frialdad del típico edificio de oficinas. Las circulaciones (caminos) que rodean los espacios dan libertad al movimiento y multiplican las perspectivas y el contacto visual entre la comunidad de trabajo.

Este mismo ambiente se logra en una obra más reciente, el Ministerio de Asistencia social y Empleo en la Haya (1979-1990), donde Herzberger comunica con puentes y circulaciones una serie de atrios que congregan pequeñas unidades espaciales. Decía el holandés que en lugar de seguir creando prototipos, que son interpretaciones genéricas de patrones de vida individuales, deberíamos pensar en prototipos que, partiendo de los patrones individuales, pudieran luego extenderse hacia el espacio colectivo. Recientemente, Rem Koolhaas, por el



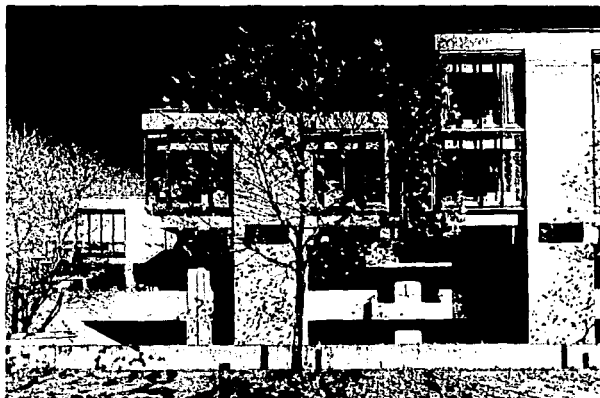
H. Hertzberger.- Concurso para el Centro cívico de Amsterdam, 1967.

Este proyecto es el antecedente directo, junto con el de Valkenswaard (1966), del edificio Central Beheer, la obra más conocida del arquitecto holandés. Para Hertzberger este edificio, que debía servir al pueblo, tenía que ser antimonumental. Aquí se nota ya la característica disposición en racimo, que agrupa unidades espaciales autónomas que están fuertemente articuladas. (arriba)

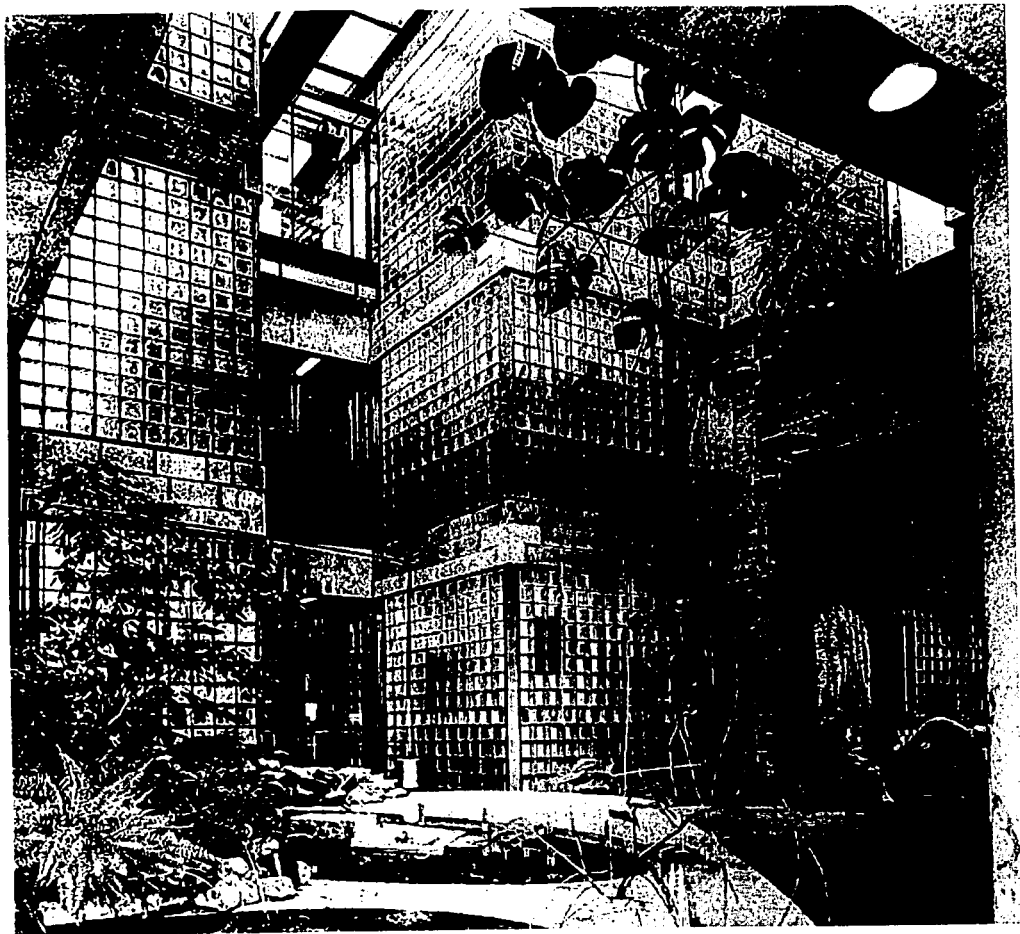


Edificio de Oficinas Central Beheer, en Apeldoorn (1968-1972)
Vistas de los exteriores. (centro y abajo)

No sería el gobierno sino una compañía particular la que llevaría a cabo las ideas de Hertzberger. El esquema del edificio se basa en una retícula tridimensional en la que se insertan "islas" o áreas de trabajo, de planta cuadrangular, separadas por vacíos cruciformes que filtran la luz hacia los interiores. Los soportes estructurales se ubican en el tercio medio de cada uno de los lados del cuadrado para dejar las esquinas libres y multiplicar las vistas, facilitando el contacto entre las personas. El escalonamiento de los volúmenes va generando también terrazas que permiten la relación de los usuarios con el espacio exterior.



La organización celular elimina, como en Van Eyck, cualquier posibilidad de establecer jerarquías en el conjunto. Esta obra, junto con el Orfanato de Amsterdam de Van Eyck, representa la culminación del estructuralismo holandés.

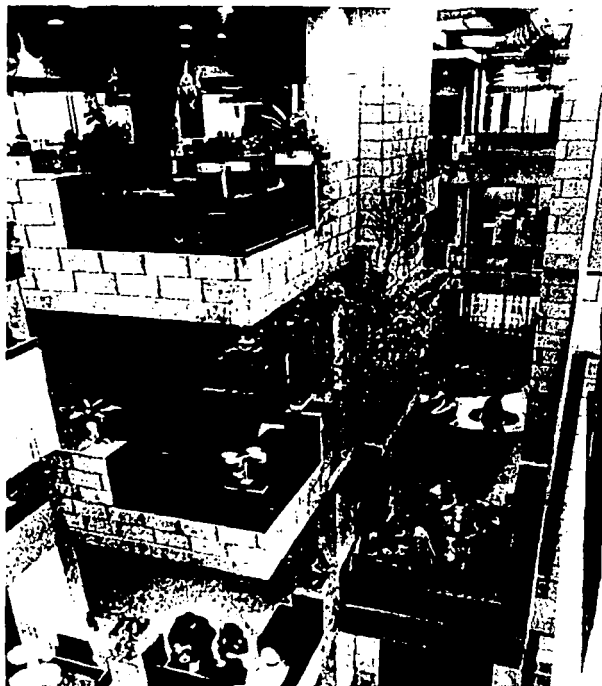


H. Hertzberger.- Edificio de oficinas Centraal Beheer (1968-1972).

Vista interior del atrio central.
(arriba)

Sección en perspectiva. (abajo)





H. Hertzberger.- Centraal Beheer, Apeldoorn, 1968-1972.

Vistas interiores de las unidades de oficinas (arriba) y del restaurant de empleados (abajo).

La flexibilidad espacial que se logra con la repetición de estas unidades permite crear una gran diversidad de lugares que, pese a su individualidad, participan de una sola comunidad. Las oficinas pierden su carácter impersonal y adquieren la espontaneidad y familiaridad de un hogar.

contacto que ha mantenido con Hertzberger, también ha introducido ciertas ideas del estructuralismo en sus obras recientes, como el Kunsthal de Rotterdam.

Los estructuralistas holandeses deseaban, en general, que sus espacios tuvieran identidad, que fueran "apropiables" para la gente. La relatividad y la flexibilidad del espacio harían posibles la expresión y el movimiento libres de las personas. Este relativismo, según Van Eyck, permitiría superar la abstracción alienante de la arquitectura moderna. Era necesario volverse hacia la gente, reencontrarse en la tradición y en lo vernacular aquello que hay de común en todas las construcciones humanas. Los arquetipos, que pueden hallarse a través de la historia, permitirían recuperar la dimensión humana,

cultural y simbólica de la arquitectura y de las ciudades. Se trataba, en fin, de que la arquitectura moderna tuviera un espacio para el lugar.

7.3. Rossi y la reencarnación de la arquitectura.

En Italia, el movimiento moderno nunca llegó a consolidarse del todo, pese al temprano impulso que los *futuristas* dieron a la visión de una sociedad moderna, renovada, dinámica y libre de reglas tradicionales. La guerra, que había sido el anhelo y la inspiración para muchos de ellos, se encargó de diezmarlos: Boccioni y Sant'Elia murieron; Carrà, Severini y Soffici abandonaron el movimiento. Y aunque el "segundo futurismo", de la década de 1920, organizó varias exposiciones y propuso nuevos manifiestos no tuvo la misma

brillantez y originalidad del primero. Contrario a lo que pudiera suponerse, el racionalismo italiano no simpatizó con el polémico futurismo. Antonio Sant'Elia no fue el paradigma para los racionalistas italianos, quienes nunca tuvieron la intención de darle continuidad a sus ideas, pese a la aparente coincidencia en varios de sus objetivos (o por lo menos de los objetivos de los racionalistas fuera de Italia). La intransigencia, la violencia, el rechazo total y absurdo al pasado y los juicios extremistas de los futuristas fueron repudiados por los arquitectos racionalistas, quienes basaban su arquitectura en la lógica, en la racionalidad, así como en la natural derivación de las exigencias específicas de la época. En los años de entreguerras, la arquitectura italiana se desarrollará en el aislamiento y la escasez de contactos con Europa, acentuada por el

proteccionismo cultural del régimen fascista.

Los pintores novecentistas y los arquitectos milaneses, como Giovanni Muzio, Marcello Piacentini, Piero Portaluppi (maestro de A. Rossi) y sólo en parte por Gio Ponti, marcaron la línea hacia un neomonumentalismo que, inspirado en la romanidad clásica y en el estilo lombardo de principios del XIX, terminó por convertirse en la arquitectura oficial. Los arquitectos tradicionalistas (los novecentistas), afirmaban: ". . . *entre nuestro pasado y nuestro presente no hay incompatibilidad. No queremos romper con la tradición: la tradición es la que se transforma*".¹¹⁶ Y aunque pudiera resultar extraño, el movimiento racionalista se acercó más al *novecento* que al futurismo.

¹¹⁶ Cfr. Galardi, Alberto.- Nueva Arquitectura Italiana. Barcelona, Gustavo Gili, 1967, p. 15

Esto dio por resultado un racionalismo "moderado" de aire neoclásico y evocaciones "mediterráneas", que se distanciaba del movimiento internacional.

Otro movimiento que se opuso al futurismo fue el de la *Metafísica*. Giorgio De Chirico abogaba por un arte "metafísico" y "metahistórico", de dimensión interior, que estuviera más allá del tiempo y por encima de la historia y de un clasicismo absoluto. Contrario al futurismo, la *Metafísica* no buscaba vínculos con la realidad natural ni con su mundo contemporáneo. No pretendía representar, ni interpretar, ni cambiar la realidad, sino presentar otra realidad. Se trata de un arte especulativo que mantiene contacto con el mundo sólo de manera ocasional. De Chirico, ya desde

1910, había contrapuesto este mundo inmóvil al dinamismo frenético de los futuristas. Carlo Carrà abandonaría el futurismo para seguir la línea del arte metafísico; junto con él, otros más se unirían a este arte de inquietante silencio. Giorgio Morandi (1890-1964), uno de los mejores pintores italianos del siglo XX, partiría de la metafísica, aunque crearía un espacio concreto que existe al mismo tiempo en la naturaleza y en la conciencia del ser. Rechaza la ambigüedad de los espacios muertos de De Chirico, pero no acepta la realidad vertiginosa de los futuristas. Morandi, junto con el dramaturgo Luigi Pirandello y el poeta Montale, fueron una prueba viviente de que los grandes artistas creadores podían trabajar de acuerdo consigo mismos en Italia y no comprometerse con el fascismo. Nunca cambiaron su

expresión artística para complacer al régimen.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Italia, como el resto de Europa, emprendió la tarea de la reconstrucción. Parecía ser el momento del racionalismo, pero nuevamente la guerra había terminado con lo mejor de una generación: Terragni, Pagano, Persico, Banfi, Giolli; todos habían muerto. Pese a los intentos de Bruno Zevi por darle un sustento teórico al esfuerzo de la reconstrucción, los arquitectos italianos de la posguerra no tuvieron en realidad una clara orientación. La introducción tardía del debate entre una arquitectura "orgánica" y una "racional" tuvo apenas ligeras repercusiones. Muchos arquitectos italianos seguían preocupados por los problemas de la forma, de la integración con un

contexto histórico, con el lenguaje de la arquitectura popular y local y no tanto con el internacional y racional. El "neorrealismo" y el "neo-liberty" de los años cincuenta y sesenta fueron muestra del interés por una realidad inmediata y por armonizar las necesidades del momento dentro de un contexto predominantemente histórico y regional.

Aldo Rossi (Milán, 1931-1997) pertenece a una generación de arquitectos que siente la necesidad de reconciliarse con su historia y su lugar. Sin embargo, no es tan preciso calificar de "contextualista" ni de "historicista" al arquitecto lombardo, pese a que sus obras hacen constante referencia a la memoria y al lugar. Sus conexiones con un contexto nunca son inmediatas, no tiene intenciones de insertarse ni

mimetizarse en un entorno mediante la fiel imitación de las formas existentes a su alrededor; sus referentes están siempre más alejados. El proceso creativo que propone, aunque parte de elementos que están prefijados y formalmente definidos, garantiza un significado original e imprevisto al término de la operación.

En una primera etapa (analítica) hace una investigación de la ciudad (o hasta de una región o provincia), tratando de determinar los tipos arquitectónicos, los elementos urbanos significativos y las relaciones que estos guardan. Rossi busca determinar las leyes que rigen a la estructura urbana aislando y clasificando sus componentes. Los monumentos son hechos urbanos fundamentales ya que configuran dicha estructura. En ellos se

condensa la memoria, se congela el tiempo, se puede conocer lo que permanece, lo que no cambia. También las áreas residenciales, -no las casas aisladas o individuales-, poseen un valor de permanencia similar, si bien los monumentos trascienden las leyes económicas y las áreas residenciales continúan sujetas a ellas. Pero, a pesar de esto, su resistencia al cambio es notable, por lo que Rossi considera que los monumentos (puntos fijos) y las áreas residenciales son los elementos primarios que caracterizan a la ciudad, y a partir de los cuales se construye el resto.

La ciudad es concebida como el *locus* de la memoria colectiva de los pueblos¹¹⁷, una memoria o conciencia que siempre está ligada a hechos y a

lugares. A cada evento memorable le corresponde un lugar, un espacio individualizado que se convierte en signo arquitectónico; el lugar es para Rossi "un signo concreto del espacio" que ha registrado acontecimientos y los ha absorbido. Pero los monumentos no sólo son cosa del pasado ni referencias a la historia, sino que constituyen, ante todo, la actualidad. Existe una sincronía en la que no cabe distinguir entre hechos urbanos del pasado y del presente, ya que ambos están presentes y continúan afectando la estructura y el sentido de la vida de la ciudad. La ciudad no sólo es un escenario donde se desarrollan las actividades colectivas, sino que su estructura misma las ordena y las orienta. Pero aunque esta estructura perdura en el tiempo, no significa que sea inmóvil.

La ciudad "intemporal" no deja de ser una manufactura colectiva que está sujeta a las transformaciones producidas por la propia dinámica social. Por esta razón, Rossi no contempla una conservación arqueológica de los centros históricos como cadáveres que deban ser momificados para ser objetos de estudio o contemplación. Más bien, deben ser incorporados a la vida contemporánea para asumir los necesarios cambios que les permitan subsistir. Las nuevas funciones deben "reencarnar" en los edificios del pasado para conservarse como lugares. Sus formas estables, pero flexibles, aceptan funciones cambiantes. Aquí hay muchas coincidencias con los objetivos novecentistas de darle continuidad y vigencia a una tradición capaz de

¹¹⁷ Rossi, Aldo.- La arquitectura de la ciudad. Barcelona, Gustavo Gili, 1982 (9ª. ed.1995),

transformarse y seguir siendo la misma.

Las tipologías permiten recuperar la memoria colectiva, porque para Rossi existe un vínculo necesario entre tipo y lugar. La repetición de cierta tipología en la ciudad es prueba de su autenticidad y arraigo, ya que expresa una identidad en los modos de vida de la ciudad. De hecho, la arquitectura se realiza cuando la generalidad abstracta del tipo ha pasado por la especificidad concreta del lugar. Los tipos que ya han sido alterados adquieren nuevas y estimulantes significaciones.

Tras la investigación urbana, que ha clasificado las tipologías, que ha identificado los centros de la memoria (monumentos) y los barrios o áreas residenciales que los complementan, Rossi procede a una síntesis que

comprime toda esa información histórica y fáctica para transformarla, a través de su propia memoria, imaginación y vivencias, en una propuesta que, aunque pertenece a la ciudad, no reproduce ninguna de sus formas particulares. Su arquitectura es, a la vez, familiar y extraña a su contexto. Aparece como un objeto autónomo, que queda recortado en el espacio, que no se adhiere al suelo ni se relaciona con sus vecinos. Y sin embargo, se le reconoce como miembro de la ciudad. Sus obras son como esos parientes lejanos que vienen a visitarnos. En ellos podemos reconocer unos rasgos, una historia y una descendencia comunes, pero siempre son ajenos a nuestra vida y entorno cotidianos. Pensemos, por ejemplo, en el teatro del mundo, construido para la bienal de Venecia (1979). Se trata de un edificio flotante que nos sorprende

por su inocencia y por su soledad. No dialoga con nadie, pero tampoco nadie lo rechaza o ignora. Es un objeto autónomo e introvertido que no tiene fachadas, y es de una sencillez más propia de los países nórdicos que de los latinos. Y, sin embargo, es íntimamente veneciano.

Por eso no nos satisface la calificación "contextualista" de la obra de Rossi. El contextualismo busca, ante todo, referencias inmediatas con el entorno y el emplazamiento físicos, sujetando las formas a una serie de relaciones de figuras, proporciones, materiales y colores, y estableciendo una fuerte dependencia con el suelo y el paisaje. Aquí el contexto tiene un carácter casi determinista que resta importancia a la mediación del sujeto creador. El proceso analógico de Rossi es totalmente opuesto. Su "catálogo" de formas, aunque

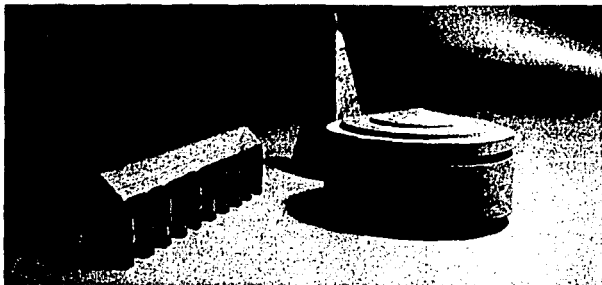
originario del contexto, no depende ya de relaciones espaciales ni temporales concretas, sus elementos y tipos adquieren independencia, y son seleccionados y combinados de manera imprevista dentro de su realidad interior. Sus obras, producidas de esta manera, parecen provenir de un mundo onírico.

La arquitectura de Rossi es pulcra en su tratamiento y tiene una claridad que distingue cada una de las partes que la componen. Pero no persigue un "elementarismo purista" ni abstracto, ya que cada uno de sus elementos está cargado de una significación particular. Éstos han sido extraídos de la realidad y destilados por la memoria. No son objetos simplificados de manera mecánica sino objetos que ya no poseen sus rasgos específicos, porque la memoria siempre pierde

detalles de la realidad y añade otros que presta la imaginación. Sus formas no son puras sino "esenciales", y también son "clásicas" porque han resistido al olvido. El proceso creativo en Rossi se vuelve un ejercicio nostálgico de evocación.

Rossi utiliza elementos, piezas u objetos acabados que son irreductibles y que luego combina para conformar organismos más complejos. Su léxico es una colección muy limitada de formas que repite, combina y cambia de escala constantemente, y es el mismo que utiliza para diseñar una cafetera como para proyectar un conjunto de edificios. Ezio Bonfanti enumera las "piezas" que Rossi utiliza de la siguiente manera: cilindro-columna, pilar prismático, machón delgado, muro macizo, aberturas limitadas por forma y medida, escalera exterior,

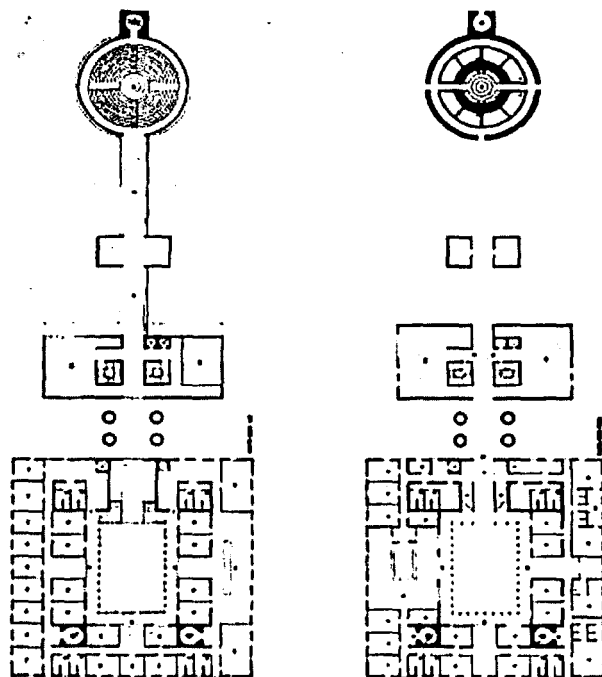
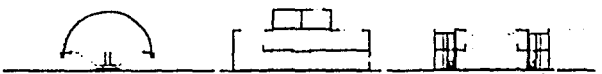
vigas-puente de sección triangular y excepcionalmente rectangular, cubierta plana, cupular, en forma de cono. Luego Rossi establece las reglas (una sintaxis) que relacionan unas con otras para generar "partes". Su método de composición es aditivo. Y aunque podría pensarse que el agregar o quitar significa la eliminación de la estructura, sucede que en realidad agrega y quita "arquitecturas", y no propiamente elementos. Se trata de una yuxtaposición de estructuras o, si se prefiere, de la articulación de subsistemas dentro de un sistema mayor que puede constituirse en tipos complejos o en la ciudad misma. Para lograr esta articulación Rossi recurre a un elemento catalizador que, por lo general, es un espacio direccional. Las composiciones rossianas se ordenan a través de un eje que establece las perspectivas



Aldo Rossi.

Modelos para el concurso de la Plaza Pilotta y el Teatro Paganini en Parma, 1964. (arriba)

Proyecto para el ayuntamiento de Scandicci (1968), en las afueras de Florencia. Cortes y plantas.

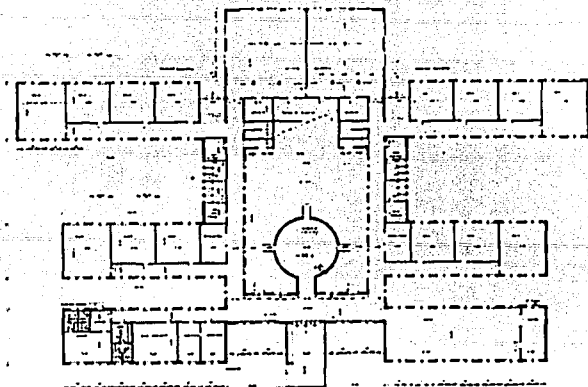


Rossi utiliza un método aditivo de composición. Los elementos que emplea tienen tal autonomía que adquieren el carácter de sistemas completos. No se trata, entonces, de una suma de elementos sino más bien de arquitecturas. Las composiciones lineales, que emplea frecuentemente, le permiten aglutinar una colección de cuerpos heterogéneos.

que relacionan sus diferentes cuerpos. La composición axial crea un equilibrio estático y riguroso entre objetos distintos, como en el proyecto para el Ayuntamiento de Scandicci (1968), donde una colección de objetos de diferentes tamaños y formas quedan conectados por un puente-galería. Se trata de un edificio de oficinas de planta cuadrangular con un patio central que se une a otro bloque rectangular de oficinas y que monta sobre una biblioteca, ésta vuelve a ligarse con un espacio de exhibición y termina rematando con el edificio del ayuntamiento, que es un volumen de planta circular con un domo. Los elementos no podrían ser más heterogéneos, pero el eje rector que los atraviesa logra enlazar cada uno de los fragmentos.

Los tipos que Rossi utiliza, al igual que sus elementos y partes, son muy

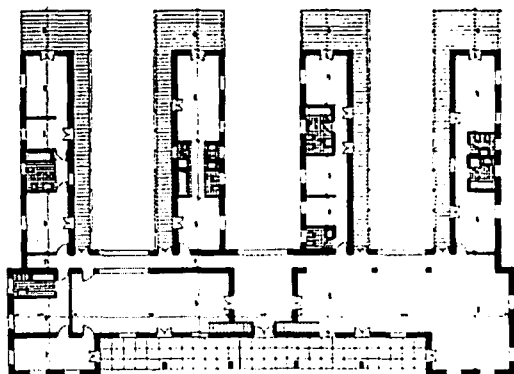
limitados y frecuentemente los combina. Además de las estructuras lineales, donde un eje longitudinal dominante distribuye y ordena a todos los cuerpos, como el citado Ayuntamiento de Scandicci, el proyecto para el centro deportivo y recreativo de Ticino (1964) o la Unidad residencial en el barrio del Gallaratese (1969-73), podemos encontrar tipos reticulares (estructuras lineales repetidas en dos direcciones ortogonales, conformando patios entre las crujeas), como su proyecto para la Escuela de la Villa Real en Monza (1962) o el proyecto de viviendas para el Polígono de San Rocco (1966) en la misma ciudad. Otra tipología, que podríamos designar de "peine" (un espacio conector longitudinal que se une, por uno de los extremos, a tres o más cuerpos transversales, dejando entre ellos patios abiertos por uno de



Aldo Rossi.

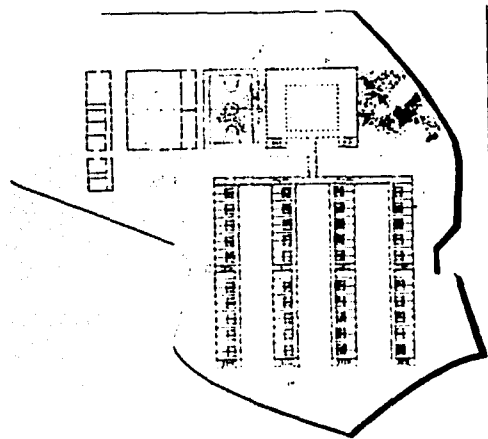
Escuela elemental, Fagnano Olona (1972-76).

Cuenta con veintidós aulas ubicadas en las alas externas del edificio formando dos "peines" unidos que engloban un patio interior rectangular. Este patio contiene un cuerpo de planta circular (biblioteca) sobre el eje principal que remata el acceso. El conjunto se concibe como una pequeña ciudad cuyo corazón se encuentra en su *piazza* central.

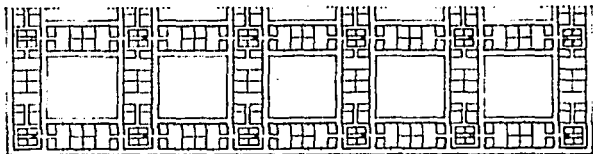


Villa en Borgo Ticino (1973)

Ubicada en una barranca arbolada, esta casa se compone de cinco cuerpos techados con bóvedas de cañón corrido. Las áreas de estar se encuentran en el cuerpo transversal, mientras que las habitaciones se conectan perpendicularmente a éste y prolongándose hacia la barranca. Esta disposición en "peine" es típica en Rossi.



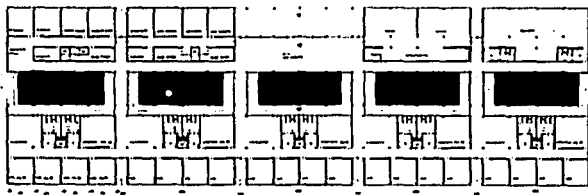
Proyecto para una residencia de estudiantes, Trieste (1974). Nuevamente, una circulación lineal conecta a los distintos edificios del conjunto: oficinas, gimnasio, centro estudiantil y residencias; éstos últimos dos son los más importantes. El primero forma un claustro y el segundo tiene una disposición en "peine" (un cuerpo transversal al que se unen tres o más cuerpos perpendicularmente delimitando patios abiertos por un extremo). Aldo Rossi recurre a un número muy limitado de tipologías que combina constantemente.



Aldo Rossi.

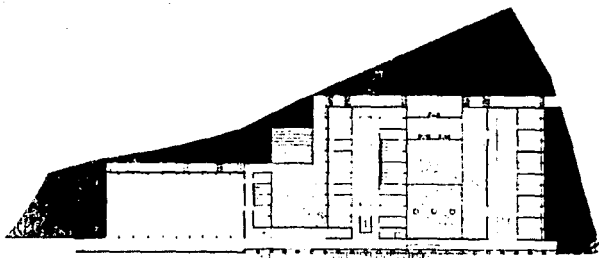
Proyecto para el Poligono de San Rocco, Monza (1966).

Bloque de viviendas en dos niveles solucionado a partir de un tipo reticular. Esta tipología genera pequeños patios que pueden repetirse casi al infinito para proveer de iluminación a las diferentes dependencias del conjunto. La trama ortogonal nos remite al trazo rígido y racional de los romanos, a las abadías lombardas y a los conjuntos habitacionales que se construyeron a principios del siglo XX en Viena y Berlín.



Concurso para una escuela especial en Monza (1962)

Ahora el tipo reticular sirve para organizar las aulas, laboratorios y oficinas de una escuela. La modulación permite encajar diversas dependencias dentro de un esquema uniforme y repetitivo.



Escuela de San Sabba, Trieste (1968-69).

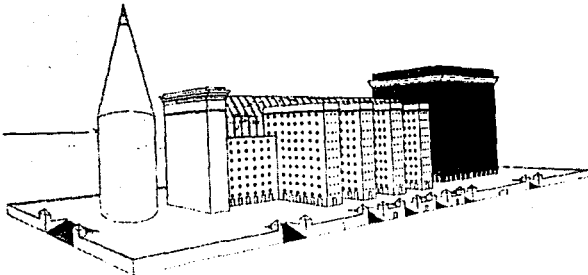
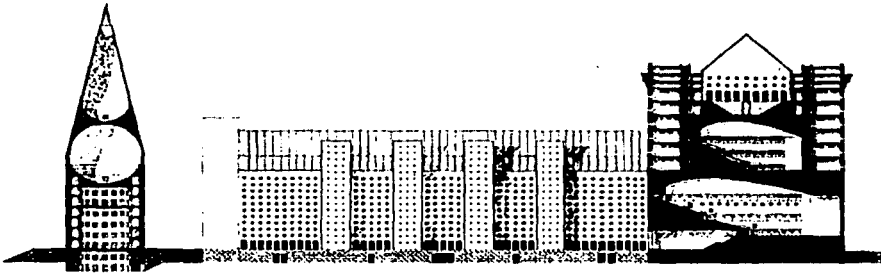
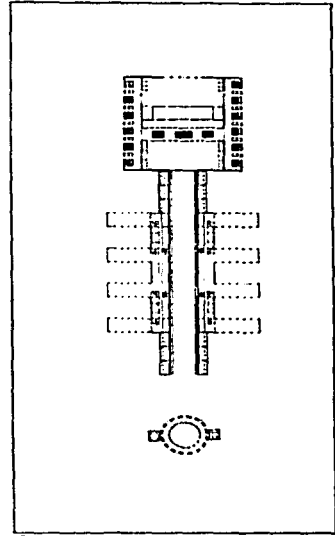
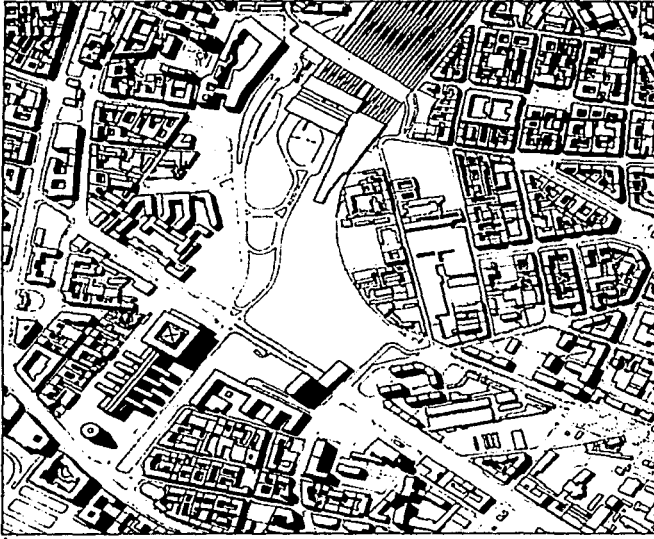
Pese a la fuerte pendiente del terreno y de su forma irregular, Rossi vuelve a adoptar una tipología en "peine", haciendo escalonamientos en los patios y en las circulaciones (se accede al edificio subiendo una prolongada escalinata), pero conservando la estructura formal del edificio.

sus lados), puede observarse en la Escuela de San Sabba (1968-69) en Trieste o en el proyecto para una villa en Borgo Ticino (1973).

Luego, también encontramos combinaciones (o variaciones) de varios tipos como en el cementerio de San Cataldo (1971-84), en Módena, donde nuevamente una circulación central conecta una sucesión de cuerpos heterogéneos (cúbicos, prismáticos y troncocónicos), pero envueltos ahora por un "claustro" (columbarium). En la Escuela elemental en Fagnano Olona, cerca de Varese (1972-76), dos "peines", que contienen las aulas, se unen para formar una "piazza" cerrada (claustro) con circulaciones en tres de sus lados donde la biblioteca es el personaje que domina el eje central y contesta a una chimenea que se alinea a ella para anunciar el acceso; en el

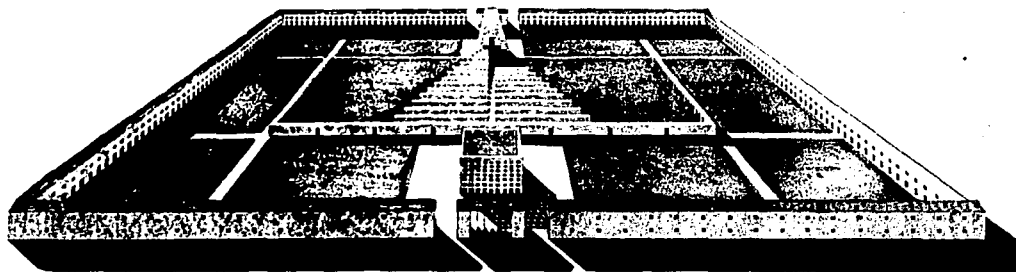
proyecto de concurso para la residencia de estudiantes en Trieste (1974) un eje longitudinal (galería) se articula con un claustro (área públicas) y un "peine" (habitaciones), y en el concurso para un Centro administrativo y de negocios en las afueras de Florencia (1977) tenemos una combinación de tipos claustrales, reticulares y lineales. En estas y en otras obras se manifiesta siempre la voluntad de lograr "composiciones" a pesar de la aparente autonomía que tienen los componentes.

Rossi coloca puentes entre objetos distintos. Los ejes rectores que utiliza son como las calles que articulan los edificios en un trozo de ciudad. Y es que la arquitectura de Rossi es en realidad una ciudad resumida. Contiene las formas y los significados genéricos del todo urbano. Estos significados no son más que el deseo



A. Rossi.- Palacio de Congresos, Milán (1982).

Consta de tres cuerpos principales: uno, de planta cuadrangular, que contiene tres salas superpuestas; otro, multifuncional, con hotel y departamentos; y el último, una torre, que alberga un museo y un planetario. El proyecto recrea analógicamente a tres estructuras milanesas: La Scala, la Galería Victor Emanuel y las agujas del Duomo. Aquí se manifiesta, nuevamente, el procedimiento aditivo rossiano y su recurrencia a un catálogo universal, pero selecto, de tipos arquitectónicos.



A. Rossi.- Cementerio de San Cataldo,
Módena (1971-84).



A. Rossi.- Teatro del mundo, Bienal de
Venecia (1979).

de manifestar un orden arquitectónico autónomo que tiene sus propias leyes. Las formas arquitectónicas dependen sólo de su lógica interna.

Rossi coincide con Van Eyck en que la ciudad es arquitectura y la arquitectura, ciudad; o más bien, ambos coinciden con Alberti, quien afirmaba que "un edificio es una pequeña ciudad y una ciudad un edificio grande". La ciudad rossiana es una estructura compuesta de arquitecturas que entablan entre sí conexiones para conformar un gran objeto o casa colectiva. Y, a su vez, la arquitectura adopta y transfiere los patrones urbanos a una escala pequeña. La arquitectura de la ciudad sería la obra de arte total y colectiva donde acontece la vida de los pueblos.

La *Gesamtkunstwerk* de Rossi no es tanto la reunión de todas las artes en la arquitectura, sino más bien la reunión de todas las arquitecturas de la ciudad. Su concepto de una estructura urbana autónoma y permanente reestablece, en cierta manera, el sentido de identidad que se ha venido perdiendo en las grandes ciudades; su visión totalizadora de la ciudad como composición, como una obra de arte, es de un orden racional -pero no funcional-, que recuerda los anhelos de la arquitectura de la Ilustración.

7.4. Las transformaciones de Ungers.

En Ungers, el estructuralismo se presenta en su versión lingüística, restringido a la sintaxis arquitectónica y a las transformaciones tipológicas. Oswald Mathias Ungers (n. 1926)

reclama la autonomía de la arquitectura que –según él– tiene su propia historia, su propio lenguaje y su propio campo de acción que le permite no depender de otras disciplinas en su proceso creativo. Para el arquitecto alemán, el estudio de la forma es más importante que las leyes de construcción, los requerimientos de los usuarios o los aspectos funcionales, porque es en ella donde recae toda la responsabilidad espiritual del arquitecto. Es por el lenguaje formal y su propia lógica interna que la construcción y las funciones se organizan como arte.

Ungers dispone del repertorio histórico de la arquitectura, sin preocuparse de que la "vanguardia" pudiera calificarlo de "reaccionario". Y es que la obra de este arquitecto no se ajusta a lo que comúnmente (y

vagamente) se entiende por "historicismo". No le interesa imitar los estilos del pasado sino contribuir en el proceso de construcción histórico del entorno urbano con obras que tengan raíces en la tradición. Su preocupación, como en Rossi, es por la memoria y por el lugar. No trata de copiar los modelos existentes, sino de interpretarlos de manera creativa para luego transformarlos.

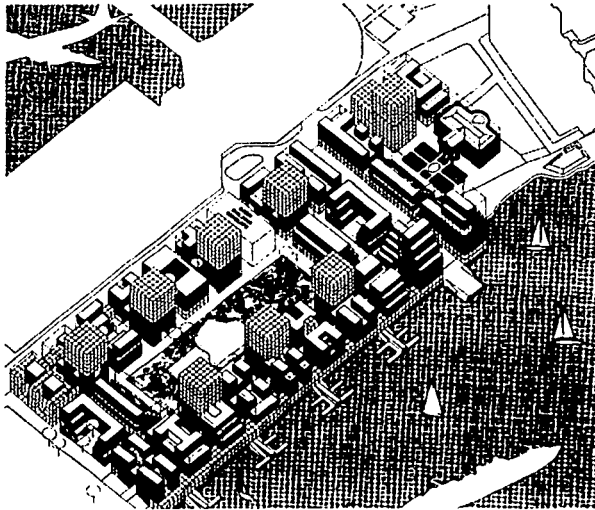
El método que utiliza Ungers para proyectar es, indudablemente, sistemático. Su procedimiento se ha hecho más evidente en los proyectos que ha realizado durante su etapa madura, desde finales de los años sesenta. En ellos observamos cómo las tipologías pueden ser el punto de partida del proceso creativo, y no únicamente referencias para el análisis de obras históricas o ya

realizadas. Aquí el tipo se convierte en el origen desde el cual surge una serie de transformaciones o variaciones de un mismo tema.

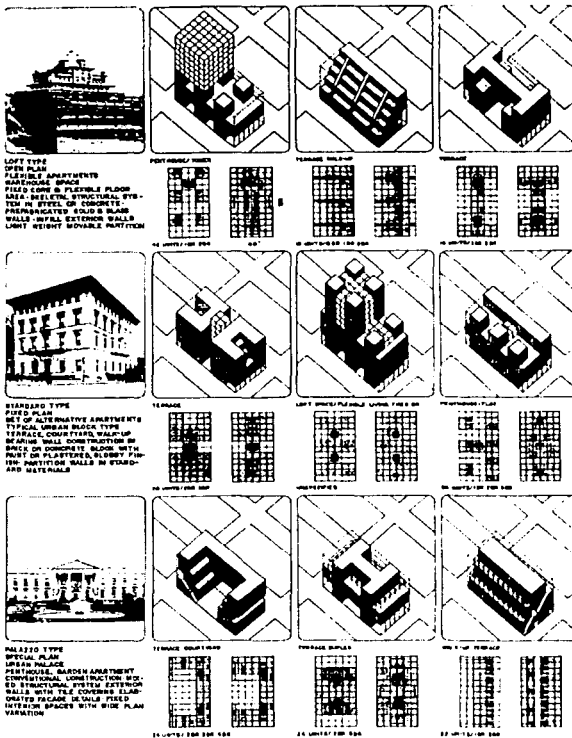
Por ejemplo, en el concurso para el ordenamiento urbano de la isla Roosevelt, en Nueva York (1975), el arquitecto alemán establece una envolvente básica que será la responsable de normar todos los edificios del conjunto. Dentro de esa matriz tridimensional, que es un espacio limitado, pero todavía no organizado, se introduce una tipología, que es la que realmente genera los diferentes órdenes formales y que, por lo general, tiene alguna referencia histórica (palazzo, villa, etc.) Ungers explora las diferentes posibilidades que ofrecen los tipos, convirtiendo el proceso de diseño en un *ars combinatoria*. Dentro de cada categoría presenta

también alternativas de materiales y sistemas constructivos, creando un repertorio formal completo.

Como otros arquitectos de su generación, Ungers busca la "unidad dentro de la variedad" de Leibniz; también compone con objetos autónomos que agrupa, posteriormente, en organismos más complejos. Ungers, como Rossi, va generando ciudad al ir ensamblando arquitecturas. La arquitectura es "parte" de ciudad, pero también es un todo en sí misma. El conjunto se ordena dentro de una retícula homogénea que, en realidad, si no fuera por los límites naturales del emplazamiento, podría extenderse indefinidamente. La disposición ortogonal y el módulo cuadrado facilita el crecimiento ordenado del complejo arquitectónico.

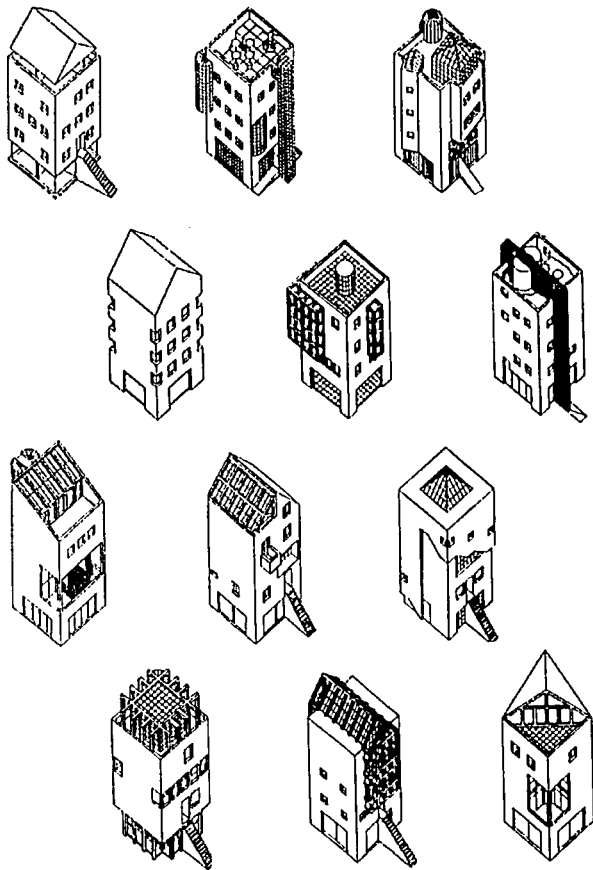


O.M. Ungers.
Concurso para el desarrollo urbano de Roosevelt Island, Nueva York, 1975.



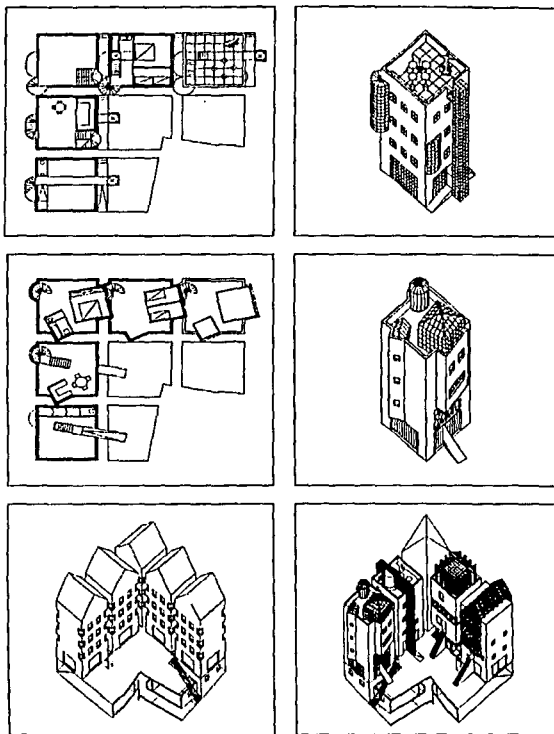
Ungers define tres elementos urbanos que le sirven de guía para este desarrollo: la manzana (cuadra), el centro comercial (mall) y el parque, que conforman un sistema que es capaz de generar un nuevo orden dentro del espacio urbano por medio de sus transformaciones.

El método sistemático de Ungers plantea un esquema que consta de 28 manzanas iguales ordenadas dentro de una retícula uniforme. En cada manzana se presentan diferentes tipologías con sus respectivas variantes; en ellas pueden adaptarse departamentos de diferentes tamaños, orientaciones o funciones.

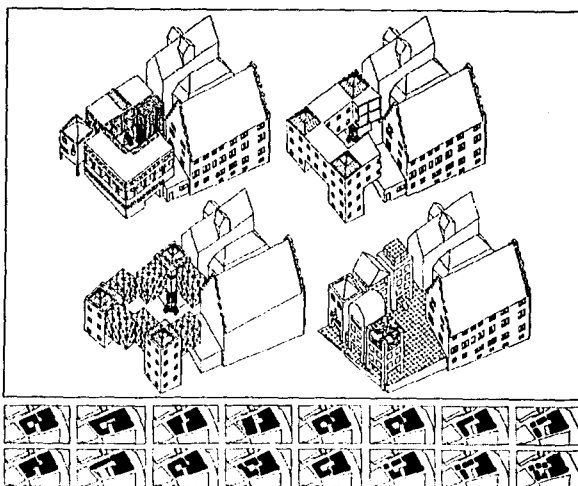


O.M. Ungers.
Desarrollo habitacional
RitterstaBe, Marburg, 1976.

El *ars combinatoria* de Ungers busca la diversidad dentro de la unidad. Presenta 13 variantes de un mismo edificio de vivienda de interés medio que se genera a partir de una retícula de 6.5x6.5 m, reservando el primer piso para la cocina y el comedor, las áreas de estar en el segundo y las recámaras en el tercer piso. La planta baja y el ático pueden tener usos variados. La distribución interior se diseñaría posteriormente en colaboración con los futuros usuarios.



O.M. Ungers.
Desarrollo habitacional
Ritterstraße, Marburg, 1976.



El emplazamiento del conjunto, en las cercanías de un pueblo medieval, sugirió a Ungers el empleo de algunos modelos de edificios antiguos. Estos edificios sirvieron de "tema" para ser reinterpretados y transformados a un lenguaje contemporáneo.

Aquí presenta algunas combinaciones y tipos de agrupamiento posibles de las unidades. En Ungers es evidente que las tipologías no sólo sirven de herramienta para el análisis de obras históricas o ya realizadas, sino también como punto de partida del proceso creativo.

Su método de composición, además de sistemático, es aditivo; llega al todo a través de las partes o de los fragmentos. En el ejemplo citado, todo el proyecto puede resumirse en tres elementos urbanos ensamblados: el parque, la manzana o cuadra (block) y la zona comercial (mall). Más aún, puede decirse que también resume a la isla entera de Manhattan, ya que básicamente se trata de una gran parrilla que contiene bloques de edificios, cuya razón fundamental de crecer verticalmente es el alto costo del terreno y la intensa actividad comercial, que acontece en las calles ortogonales y alrededor de su Central Park, que es el corazón de la ciudad. Ungers propone construir una ciudad en miniatura, una ciudad dentro de otra ciudad.

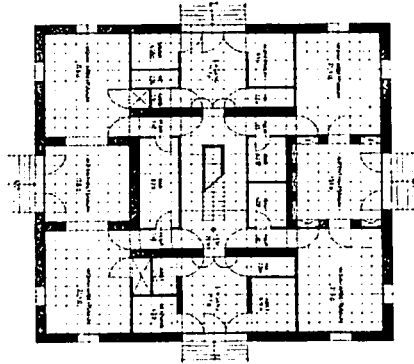
La comparación entre Ungers, Van Eyck y Rossi presenta varios puntos de concurrencia: los tres componen edificios como si fueran ciudades y ciudades como si fueran edificios; los elementos que forman parte de sus conjuntos son autónomos o autosuficientes, pero siguen siendo subsistemas de un sistema más complejo; proyectan a partir de fragmentos, pero de fragmentos arreglados de manera coherente; para ellos las ciudades no constituyen una unidad homogénea donde gobiernan leyes absolutas, más bien la ciudad se va haciendo y tejiendo, se va transformando. Todo esto es, por supuesto, contrario al espíritu totalizante del urbanismo lecorbusiano que quiere abarcarlo todo, decidirlo todo, ordenarlo todo. Brasilia y Chandigarh, pese a la belleza de sus edificios y a la claridad de su traza, sucumbieron ante los

imprevistos y ante la vitalidad de sus pobladores, que nunca lograron ajustarse a esquemas de vida tan rígidos.

Se puede establecer otra similitud entre Ungers y Rossi: ambos elaboran sus formas con una "artificialidad" tan extrema que sus edificios parecen extraños, pero a la vez familiares al contexto. No se mimetizan con su entorno, sino que se insertan sin perder su identidad. Las referencias visuales son siempre remotas; sus edificios parecen no haberse diseñado para la vista sino para la memoria. Son objetos del recuerdo que tienen cierto aire infantil, cierto aspecto surreal. El extrañamiento que causan se debe a la conciencia que sus edificios tienen de sí mismos como objetos arquitectónicos, como obras autorreferenciales, como

monumentos voluntarios. Tienen, sin embargo, la huella del presente y su afán de lograr formas simplificadas, elementales y bien definidas.

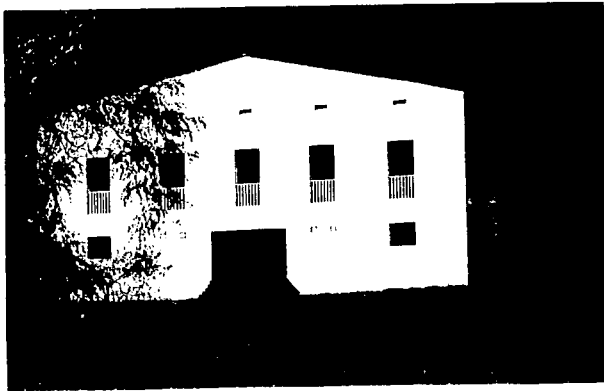
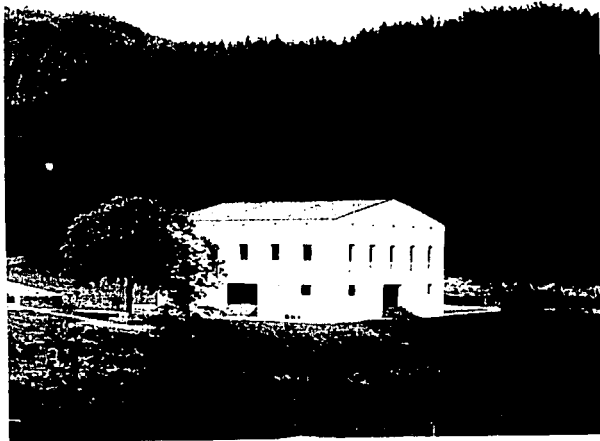
La Wohnhaus Glashütte (1986) en Eifel es la expresión más pura de la estética ungersiana y del diseño contemporáneo basado en arquetipos. En este caso es la villa romana, que ha sido una tipología muy empleada en la región de Eifel. Palladio podría envidiar la simetría y la regularidad formal de este edificio que contrasta violentamente contra el bosque que lo rodea. Aquí la arquitectura, como creación humana, se diferencia plenamente de la naturaleza. Este edificio de apartamentos que, por su escala y proporción prefijadas, se asemeja a una casona parece un objeto sobrepuesto a una alfombra verde reticulada. Su volumen cúbico, sus



O.M. Ungers.
Wohnhaus Glashütte, Eifel, 1986.

Planta (arriba).

Vistas exteriores (centro y abajo).



La forma deriva de la villa romana, una tipología que se extendió por toda la región de Eifel. La planta cuadrada y el volumen cúbico del edificio tienen tal rigor y quietud que adquiere una apariencia casi surrealista. La artificialidad de este cuerpo, con sus vértices perfectamente recortados, contrasta fuertemente contra el paisaje boscoso que lo rodea.

fachadas recortadas, su indiferencia hacia las orientaciones y su perfecta y obsesiva modulación son la manifestación de esa autonomía que reclama Ungers para la arquitectura, la cual se alcanza sólo dentro del lenguaje del arte, como una apoteosis de la forma.

El tipo arquitectónico en proceso de transformación puede apreciarse con gran claridad en su desarrollo para viviendas de Ritterstraße, en Marburgo (1976). Aquí se presentan 13 variantes diferentes de una misma estructura. Como en otros de sus proyectos, Ungers parte de una red modular cuadrada para generar el edificio. La flexibilidad aparece, nuevamente, como un principio rector: las plantas baja y superior (azotea o ático) pueden tener usos diversos, mientras que las áreas de estar quedarían distribuidas entre los

pisos intermedios. Los interiores estarían diseñados en colaboración con los propios inquilinos, permitiéndoles decidir sobre la ubicación y las características de sus espacios. Ungers, como Alexander, Van Eyck o Ralph Erskine, cree necesaria la participación de la gente en la definición de las cualidades particulares de la arquitectura.

Ya que cuenta con una serie de variantes de casa, Ungers estudia los diferentes arreglos que aceptan los modelos para agruparse unos con otros. Se pueden organizar en bloques de vivienda, en "L", formando claustros, etc. Se trata, pues, de un juego sintáctico, cuyo interés y dinámica están basados en las transformaciones.

7.5. Correspondencia Eisenman-Derrida.

Peter Eisenman (n. 1932) ha tenido un papel relevante, tanto por sus escritos teóricos como por sus proyectos, en la conexión de las teorías lingüísticas con las arquitectónicas. Desde inicios de los años setenta se ha interesado por las aportaciones de Noam Chomsky en el campo lingüístico y por las implicaciones que estas pueden tener en el campo artístico. También, a mediados de los ochenta, mantuvo una estrecha colaboración con Jacques Derrida, quien fue asesor de algunas de sus propuestas arquitectónicas e incluso participó con él en obras escritas. Desconozco la fecha de la última colaboración directa entre un arquitecto y un filósofo –probablemente no se presentaba desde la Ilustración-, pero

sin duda es un síntoma de la crítica situación de la arquitectura contemporánea. Ya veremos, sin embargo, que las ideas de Chomsky y las de Derrida adquieren un sentido diferente en la obra de Eisenman.

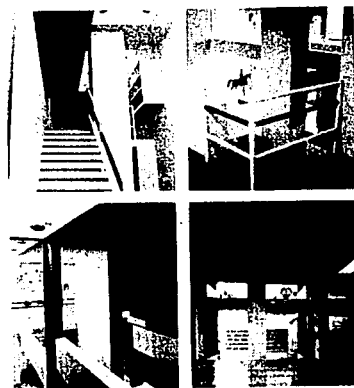
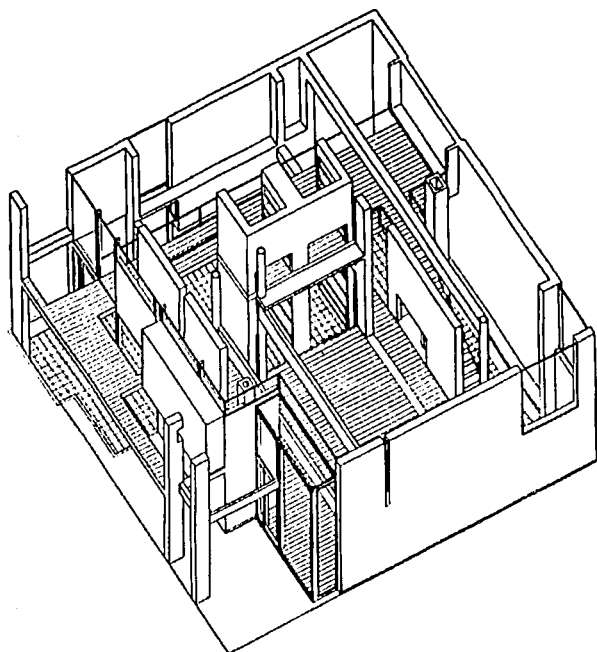
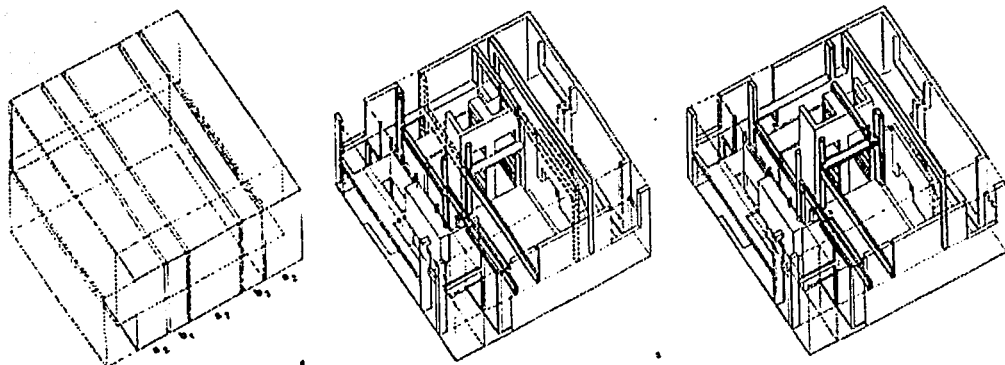
El análisis de este arquitecto nos resulta particularmente interesante porque, en un par de décadas, su obra ha transitado del estructuralismo al posestructuralismo. Desde los años sesenta se ocupaba por los procesos de transformación formal. En sus primeros proyectos era común que partiera de un espacio cúbico o de un sólido único y sencillo para luego transformarlo en una entidad más compleja; A cada transformación le asignaba un número romano, creando series de una misma casa, y siempre se preocupaba por mostrar la manera en que habían sido generadas dichas casas, las cuales,

en su mayoría no fueron construidas. Para Eisenman el proceso de transformación es tan importante como el resultado mismo. El proyecto se convierte en una investigación sobre la forma arquitectónica. Siguiendo a Chomsky, aborda la arquitectura como un lenguaje que, lejos de ser una descripción de relaciones semánticas, es comprendido como una actividad generativa.

En la primera obra de Eisenman no hay la intención de mantener relaciones con un contexto ni con alguna referencia externa. Trabaja exclusivamente con relaciones sintácticas que son independientes de la semántica; o si se prefiere, los "significados" se generan a partir de su gramática arquitectónica. En su *House I* (1967) trata de discernir los aspectos formales que responden a

requerimientos programáticos o tecnológicos de los que sólo responden a una estructura lógica. De esta manera sería posible identificar una serie de marcas primitivas que conforman la estructura formal del edificio. La noción de uso (o función) no es importante, como tampoco lo es el sistema constructivo. Estos requerimientos pueden, según él, resolverse de muchas maneras gracias a la tecnología existente. Por lo tanto, su interés se concentra en la forma arquitectónica y en su relación con ella misma. El edificio es concebido como un sistema de relaciones capaz de generar su forma y su significado. Este es un sistema de significación autónomo, donde la "gramática arquitectónica" genera su propio lenguaje. Los significados que se producen no se relacionan con una posibilidad de uso ni con alguna

E. Rosado: La concepción estructuralista de la arquitectura contemporánea.



Peter Eisenman.- House I. (1967)

Diferentes fases del proceso de construcción formal y vistas interiores.

Eisenman subdividía una envolvente global en formas elementales que tenían que sufrir transformaciones sucesivas para ensamblarse dentro de un nuevo orden. Estas transformaciones obedecían a una sintaxis formal y a la lógica interna del edificio. Los aspectos funcionales y constructivos pasaban a un segundo plano de importancia.

otra referencia externa, sólo adquieren sentido por su relación con otros elementos del sistema. Por consiguiente, en sus obras no hay propiamente "signos", es decir, sustituciones que representen la ausencia de algo, sino sólo "textualidad".

El lenguaje que utiliza es neutro y abstracto, que mucho recuerda la primera época del movimiento moderno. Trata de descargar o al menos reducir el significado de sus formas, propósito que habían tenido los constructivistas rusos y otras vanguardias artísticas de principios de siglo. Para Eisenman un plano con textura lisa y blanca tiene un nivel de abstracción mayor (menor carga de significado) que uno de madera o de piedra. Las relaciones que guardan sus elementos se basan en un

sistema de oposiciones entre líneas, planos y volúmenes.

Pero si en un inicio su preocupación se centraba en las transformaciones formales, luego, a partir de su casa VI, el propio Eisenman advierte que experimenta un cambio radical: el empleo de la metáfora, que en este caso se refiere a la ausencia de la centralidad y que interpreta como la pérdida de control sobre su creación. Esto pronto lo extenderá hacia una **crítica del humanismo, del antropomorfismo** y de la posibilidad de comprender racionalmente al mundo. Su obra se volverá ahora en reflejo y crítica de una condición cultural.

En los años ochenta, Eisenman será invitado por el suizo Bernard Tschumi (n.1944) a colaborar con él (1985). Este arquitecto, al igual que

Eisenman, había explorado las teorías lingüísticas para aplicarlas a la arquitectura. Tschumi había invitado también a Jacques Derrida para participar en el diseño del Parc de La Villette, un parque científico-tecnológico situado al norte de París. El propio Tschumi lo describe: "el parque es un ejercicio muy elaborado sobre la desviación de las formas ideales. Su fuerza emana de convertir la distorsión de una forma ideal en un nuevo ideal que se distorsiona a su vez. Cada nueva generación de distorsiones conserva vestigios ("huellas", diría Derrida) del ideal previo, lo que da lugar a una arqueología replegada en sí misma, a una historia de idealizaciones y distorsiones sucesivas. De este modo, el parque desestabiliza la forma arquitectónica pura".

Parecía que entre ambos arquitectos existían inquietudes similares. El proyecto de La Villette fue la oportunidad para que Tschumi pusiera en contacto a Eisenman con Derrida; muy pronto Eisenman, que ya conocía sus escritos, lo adoptó como su "filósofo de cabecera". Derrida no ocultaba su desconcierto: ¿cuál podría ser su contribución en la conceptualización de un proyecto de arquitectura?, sobre todo considerando que su pensamiento gira entorno a la "anti-arquitectura". Esta extraña asociación quedó registrada en el libro *Chora I works* (1997), cuyo título juega con el concepto griego *khora* = *chora* (lugar) que al agregársele la "l" forma la palabra *choral* (coral); puede traducirse de manera doble como "Trabajos en coro" o "Trabajos sobre *chora*". También *choral* puede referirse a la comunidad de

organismos submarinos que forman los arrecifes, un conjunto de fragmentos que se unen para conformar una entidad más compleja. En este libro se hace un seguimiento de la colaboración entre el arquitecto neoyorkino y el filósofo francés para desarrollar el concepto de un jardín (Romeo y Julieta) en el parque de La Villette.

Eisenman, a diferencia de Derrida, parecía tener muy en claro la función del filósofo en su proyecto; lo necesitaba para romper un círculo vicioso en su trabajo. A pesar de las transformaciones formales experimentadas en años anteriores, de la "aplicación" de las teorías de Chomsky y de su incursión en el lenguaje metafórico, Eisenman no lograba escapar de una estética purista, con reminiscencias lecorbusianas que, pese a su

modernidad, conservaba de manera intrínseca una tradición antropomórfica que hundía sus raíces en el mundo helénico, pasando por el medieval y renacentista, y que había sido retomada y actualizada en el siglo XX por el movimiento moderno. Eisenman se daba cuenta que era un estructuralista muy funcionalista.

El arquitecto neoyorkino pondrá en tela de juicio la centralidad, la jerarquía, la simetría y la regularidad de la arquitectura tradicional (incluido el movimiento moderno); también su sistema basado en la presencia como positivo (lo sólido) y la ausencia como negativo (lo vacío). Eisenman consideró que este sistema, fruto de la hegemonía greco-cristiana, reprimía aquello que Derrida llama *diferencia*. Por lo mismo, creyó necesario hacer la crítica sobre la manera en que opera la *presencia* en

la arquitectura y –según él-, la herramienta más apropiada para hacerlo es la *deconstrucción*; aunque no como un modelo de análisis, sino de síntesis.

Con Alberti, dice Eisenman, inicia la grieta entre la presencia y el significado. Desde entonces la arquitectura se ha convertido en un arte representativo que requiere de fuentes externas para obtener su significado. Eisenman persigue la creación de un *texto arquitectónico* donde la presencia y la ausencia operen con igualdad. Estas ideas, aunque provienen de la interpretación de los textos derridianos, causan extrañeza al filósofo, pues no comprende cómo puedan concretarse en una realidad en la que deben satisfacerse las necesidades de un cliente.

Eisenman aclara que él no rechaza los inevitables aspectos utilitarios o “funcionales” de los edificios; pero sí renuncia a que estos aspectos sean los generadores del sistema de valores o que la arquitectura deba ser una representación de dichos valores. Es decir, piensa que debe trascenderse lo utilitario. Lo útil en arquitectura, aunque inevitable, no debe gobernar el proyecto, no tiene que ser lo “temático”.¹¹⁸ Eisenman considera que el pensamiento derridiano es la clave para superar estos límites.

Derrida le propone -no sin reservas- trabajar con el “concepto” de *Chora* (extraído de un pasaje del Timeo de Platón) que, como anticipábamos, significa lugar; pero no se trata de uno en particular, sino

de "lugar" en general: residencia, habitación, aquello(a) que al abrirse da lugar a las cosas o permite que las cosas tomen su lugar. Chora "es" *espaciamiento*, "receptáculo", "madre", "matriz"; la condición previa para que todo encuentre su lugar. Sin embargo no es un origen; es una "madre" que no puede engendrar, pero que permite la gestación. Chora "es" un pre-origen, que se encuentra "afuera" y "antes" de toda generación. En ello(a) quedan inscritos todos los tipos inteligibles y sensibles. Sin embargo, Chora es irreductible a cualquiera de estas categorías; Chora pertenece a un tercer "género" (triton genos) que excede las polaridades; no cabe en el sentido propio ni en el metafórico, ni en *logos* ni en *mythos*. No existe en ello(a) el principio de no-contradicción con el que opera la

filosofía, pero tampoco el del mito, pues Chora carece de contenido, es decir, no tiene esencia ni significado; "es" un desierto que no tiene referencias. Todo lo que se "imprime" o refleja en Chora se borra automáticamente, ello(a) posee todas las propiedades, pero no le pertenece ninguna. Por tanto no cabe en ello(a) un discurso sobre el ser ni sobre la verdad ni la probabilidad.

Eisenman quiere encontrar una analogía formal para Chora, un "texto" arquitectónico que pueda traducirlo en algo sensible y material para aplicarlo en el proyecto Romeo y Julieta. Derrida en su texto (todavía inconcluso) ya había establecido una comparación con Sócrates, que no es Chora, pero se asemeja mucho a ello(a): Sócrates es el que siempre

¹¹⁸ Cfr. Derrida, Jacques / Eisenman, Peter.- Chora I Works. New York, The Monacelli

press, 1997, p. 9

está dispuesto a recibir ideas y propuestas, el que permite la existencia del diálogo y en el que caben todas las preguntas. Pero esto sólo es una comparación; en principio, Derrida niega cualquier posibilidad de representar *Chora* en alguna forma o arquitectura. Para él lo interesante de un espacio que no puede representarse es que le permite al receptor, intérprete o visitante la posibilidad de pensar sobre "arquitectura". En el momento en que se establece un límite, dibujado o construido, ya hay una representación que puede ser leída y que, por tanto, no puede "ser" *Chora*. Pero Eisenman no desiste en su intento de crear una arquitectura discursiva que no parta de lo figurativo, si bien este discurso a la postre deba figurarse. Pretenderá hacer una arquitectura más allá de lo representativo, de lo estético, de lo

originario. En la tradición occidental el artista, que opera en el mundo sensible, sólo ha logrado acceder al concepto a través de la analogía, y más concretamente por medio de la metáfora o la metonimia. Pero este arquitecto quiere situarse al margen de ambas, recurriendo a una "dislocación" del tiempo y el lugar. Cada espacio deberá contener una parte (o la ausencia) de los otros como "huella" o "traza" por medio de la superposición de los mismos.

Eisenman trabajará con la idea del palimpsesto¹¹⁹; el proyecto de Tschumi para La Villette será entendido como una superposición más que debe leerse sobre otras "capas" anteriores de ese lugar; es necesario hacer una "arqueología" de

¹¹⁹ El palimpsesto es un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Era una tablilla antigua en la que se podía borrar lo escrito para volver a escribir.

La Villette, y su propia obra ha de moverse sobre este palimpsesto. En él puede borrarse lo escrito anteriormente para volver a escribir, pero de lo borrado siempre queda una marca o traza. El texto original nunca puede encontrarse. Aquí hay una visión que proviene de la mística judía, que parecen compartir tanto Derrida como Eisenman: el sentido real del mundo permanece oculto; su explicación inscrita en un texto original ha desaparecido. Todo lo que se piense o diga son meros comentarios (huellas) sobre ese texto perdido. La obra de Eisenman procura reflejar algo inestable (piedras en movimiento) y efímero, que en su constante cambio va dejando las trazas de "estabilidades" anteriores en una superficie de impresión (palimpsesto), pero que siempre puede borrarse (como el

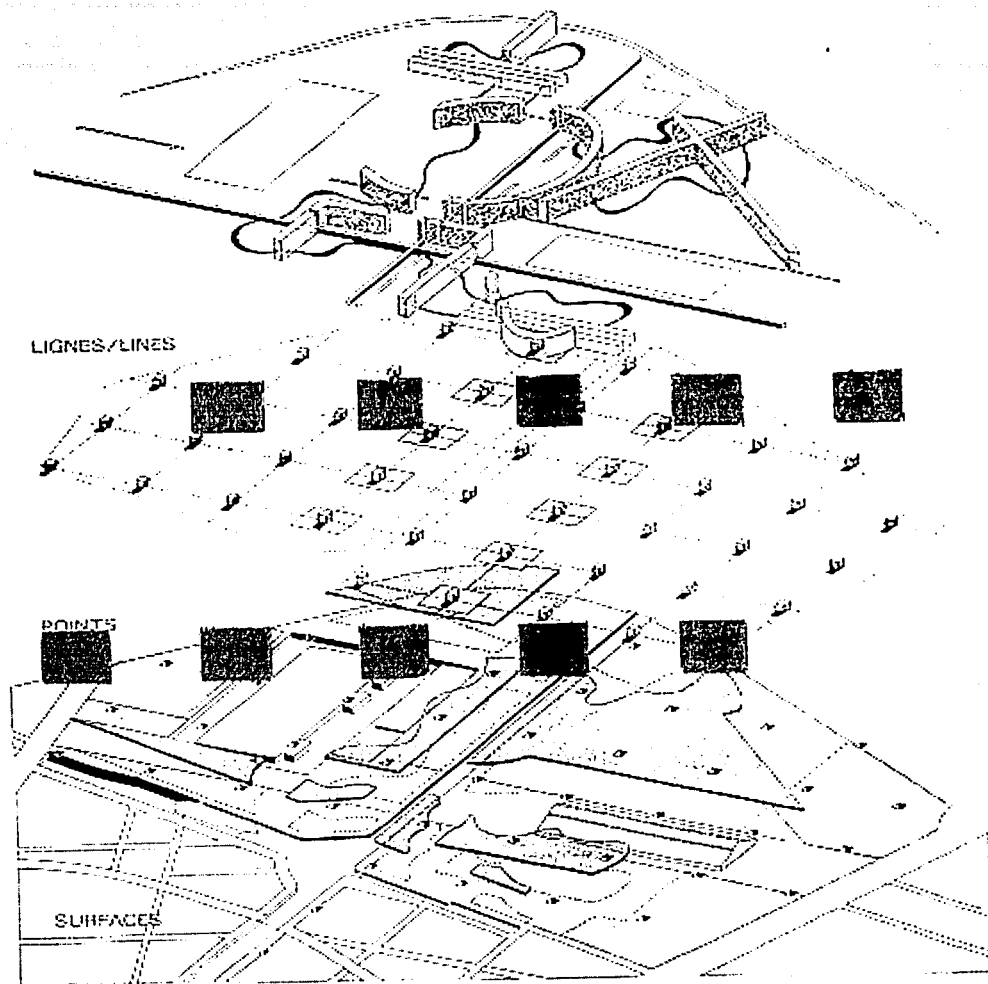
agua que borra los grabados en la arena).

Para Derrida *Chora* no puede ubicarse en el espacio tradicional de la filosofía; debe ser pensado(a) como en un sueño. Por eso en el proyecto surgirán ideas asociadas con los sueños: la noche....la noche como receptáculo....una caja negra....la luz que incide en una caja negra....una luz que imprime y desaparece (se borra)....una escritura de luz (foto-grafía)....en una cueva oscura....en una caverna (de Platón)...El parque Romeo y Julieta, pensado originalmente sólo como una zona abierta, podría incluir un espacio subterráneo para tratar de "materializar" a *Chora*. La asociación de estas ideas se suma al interés de Eisenman por todas las re-escrituras que se han hecho de la historia de Romeo y Julieta. No se sabe si esta

leyenda tiene algo de verdadero, pero esto no es un impedimento para que en Verona pueda visitarse "la casa de Romeo y Julieta", "la iglesia donde se casaron" o "la tumba donde fueron enterrados". Con el transcurso del tiempo, la ficción se ha ido volcando en la realidad; Eisenman quiere ensayar en su proyecto esta manera peculiar en que una historia va superponiéndose y creando una ficción de la ficción (hiperficción). Esta historia -que fue escrita en el siglo XVI pero que narra "hechos" del XIII-, originalmente se desarrollaba en dos castillos de Montecchio, a las afueras de Venecia, pero luego fue trasladada a Verona. Cada nueva versión ha ido agregando y eliminando situaciones y acontecimientos.

En el proyecto para el parque, Eisenman reutilizó uno de sus

proyectos anteriores para Cannaregio, Venecia, en el que asegura que Tschumi se basó para el proyecto de La Villette (comentario que nada agradó al arquitecto suizo), aunque también reconoce que él mismo se inspiró en otro proyecto no realizado de Le Corbusier (el nuevo hospital de Venecia, diseñado entre 1964 y 1965, también ubicado en Cannaregio), del que tomó el esquema y la modulación reticular. A este proyecto se superpondrán las trazas de diferentes sitios: Cannaregio (Venecia), su propio proyecto, el de Tschumi, el de París.... Todo se combina en una ecuación compleja que tiene muchos términos interrelacionados: Platón-Derrida-LeCorbusier-Eisenman-Tschumi. Todo es manipulado. La escala y las dimensiones de las trazas se ajustan, se intercambian, se ordenan, desordenan y reordenan



P. Eisenman.
Las diferentes capas de Romeo y Julieta, parque de La Villette, Paris.

según convenga; asimismo Eisenman juega con la dimensión temporal, estableciendo un pasado (capas profundas), un presente y un futuro que asocia con los espacios y sus materiales.

No cabe duda que Eisenman emplea un procedimiento analógico. Hay constantes referencias a lugares, nombres e historias en su proyecto. A este lenguaje ultrasimbólico y "narrativo" introduce también la "deconstrucción". Esto le permite crear un juego de formas que sólo tienen explicación dentro de su propio y particular discurso, que se ha vuelto ya demasiado elaborado, intelectualizado y pretencioso.

La arquitectura "deconstructivista" se convirtió pronto en un movimiento que desafiaría la lógica constructiva, el orden antropomórfico, la escala

humana, el equilibrio (estabilidad) y armonía albertianas. El apodo se lo debemos a un experto etiquetador de arquitecturas: Philip Johnson, quien unos cincuenta años antes ya había bautizado a la "Arquitectura Internacional". Y aunque los integrantes y simpatizantes del "deconstructivismo" tomaron algunas ideas filosóficas de Derrida, en realidad se trata de una interpretación muy libre de sus textos; el mismo Derrida había advertido la imposibilidad de trasladarlas a objetos sensibles o materiales.¹²⁰

Pero los arquitectos "deconstructivistas" canalizaron los

¹²⁰ En una carta a P. Eisenman (12 de octubre de 1989), Derrida manifiesta sus dudas de que el arquitecto neoyorkino haya comprendido lo que él entiende por *Chora*, pese a la estrecha colaboración que mantuvieron en el proyecto de La Villette. *Chora* debe ser "des-teologizado" y "des-ontologizado"; no pertenece ni al Ser ni al ente. Derrida no está conforme con la interpretación que Eisenman hace de *Chora* como vacío (emptiness), ausencia o invisibilidad.

Cfr. Derrida, Jacques / Eisenman, Peter.- *Chora I Works*. New York, The Monacelli press, 1997, p. 161

ingredientes lúdicos de sus palabras para explotarlas metafóricamente en la plástica, al tiempo que se aprovecharon de un soporte teórico del que carecían. Por otra parte, tomaron su repertorio formal de los constructivistas rusos, que habían sido prácticamente olvidados por la arquitectura occidental.

Hacia mediados de los ochenta, el constructivismo ruso fue redescubierto por su enemigo político, gracias a la mayor apertura (*glasnost*) de los soviéticos. Se trataba de uno de los movimientos más innovadores y radicales de la vanguardia artística del siglo XX. Pero si bien entre el "deconstructivismo" y el "constructivismo" existen algunas similitudes fisonómicas, en realidad son arquitecturas generadas por

causas y principios diametralmente opuestos. Ambas utilizan la retórica, pero sus "mensajes" son antitéticos.

Algunos integrantes del constructivismo mantuvieron, durante las tres primeras décadas del siglo pasado, contacto con el formalismo¹²¹ lingüístico (influenciado por Saussure) cuyas investigaciones no se concentraban en la obra individual, sino en las estructuras, es

¹²¹ Tzvetan Todorov explica: El formalismo ruso reunió a una decena de investigadores de Leningrado (San Petersburgo) y Moscú entre 1915 y 1930. Se constituye a partir del rechazo a considerar la literatura como la transposición de cualquier otra serie (sea cual fuere la naturaleza de la serie: biografía del autor, sociedad contemporánea, teorías filosóficas o religiosas). Los formalistas se atienen a lo que la obra tiene de específicamente literario (la "literaridad"). Es Jakobson quien formula en 1919 el punto de partida de toda poética: "Si los estudios literarios quieren llegar a ser una ciencia, deben reconocer en el procedimiento su personaje único". Sus investigaciones, por consiguiente, no se concentrarán en la obra individual, sino en las estructuras narrativas (Shklovski, Tomashevski, Propp), estilísticas (Eichembaum, Tinianov, Vinogradov, Bashtin, Voloshinov), rítmicas (Brik, Tomashevski), sonoras (Brik, Jakobson), sin excluir la evolución literaria (Shklovski, Tinianov), la relación entre literatura y sociedad (Tinianov, Voloshinov), etcétera.

Ducrot, Oswald / Todorov, Tzvetan.- Diccionario enciclopédico de las ciencias del

decir, en lo que la obra tiene de específicamente literario. También es cierto que el *cubismo*, basado en principios relacionales, había tenido ya una gran influencia sobre los lingüistas de principios de siglo. Entre 1910 y 1930 había una búsqueda común en la vanguardia rusa -tanto literaria como artística-, por encontrar las leyes bajo las cuales se organiza la forma. Para Victor Shklovski, fundador de la "escuela formal" y luego miembro del Frente Artístico de Izquierda (LEF) junto con Alexandre Rodchenko, Vladimir Mayakovski y otros, *"el arte no es una cosa, no es un material, sino una relación de materiales; y como toda relación, también ésta es de grado cero. Por tanto es indiferente la escala de medida de la obra, el valor aritmético del numerador o del denominador; lo*

importante es la relación. La obra cómica, trágica, universal o de cámara, las contraposiciones de un mundo al otro o de un gato a una piedra son iguales entre sí".¹²² El análisis y la experimentación formales fueron llevados a todas las ramas del arte. Se borraron las fronteras entre las artes plásticas y la arquitectura; las obras pictóricas de dos dimensiones pronto se convirtieron en objetos tridimensionales que se identificaron con la arquitectura, el arte espacial y constructivo por excelencia. El problema de la forma no sería más un problema de "composición"¹²³, sino de

lenguaje. México, Siglo XXI, 1974 (21ª. ed., 2000), p. 101 y 102.

¹²² Cfr. Tafuri, Manfredo.- Formalismo y vanguardia entre la NEP y el primer Plan Quinquenal, en AAVV.- El Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p.10. La cita proviene de Ambrogio, Ignazio.- Formalismo e avanguardia in Russia. Roma, editori Riuniti, 1968, p.157

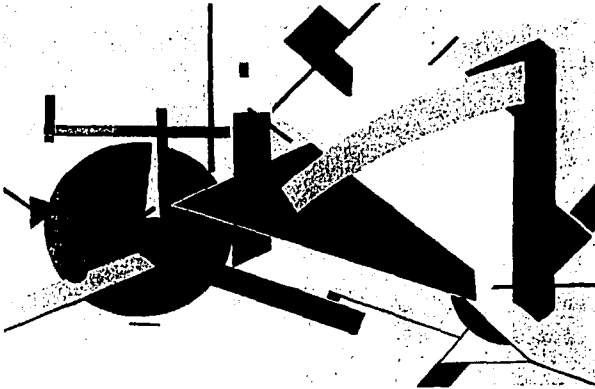
¹²³ Los constructivistas rechazan el término "composición" porque lo asociaban con el arte tradicional y académico.

"construcción", esto es, la organización de una serie de elementos interrelacionados en una estructura. Los constructivistas habían asimilado los hallazgos formales de Kasimir Malevich, pero eliminando los rastros metafísicos del suprematismo. Aquí el constructivismo es neutro y objetivo, se sitúa por encima de la historia, y es también ajeno a los intereses de la política. El "artista" ya no expresa más sus sentimientos, ya no representa la naturaleza ni alguna otra realidad visible del exterior, tampoco ideas religiosas, filosóficas ni políticas. Para Malevich, y también para Kandinsky, los elementos abstractos de sus obras servían para trascender las sensaciones de la realidad y adentrarse a un mundo inmaterial y espiritual; pero en las obras constructivistas sólo existirán relaciones materiales que actuarán

sobre la percepción del observador a través a la organización interna de sus elementos. En esta etapa pre-revolucionaria es cuando mejor pueden observarse similitudes formales con el "deconstructivismo".

Pero cuando el constructivismo se suma a la Revolución de Octubre se vuelve populista. La actividad investigadora del grupo se fue desplazando de lo abstracto a lo real. El ánimo futurista de construir una nueva sociedad se conservó y multiplicó en el constructivismo tras el triunfo de la revolución, pero ya no era el momento de soñar sino de construir; ahora debía mirarse hacia una nueva e inédita realidad social. Un nuevo arte colectivo, objetivo y activo, que ya no perteneciera más a las academias sino a las fábricas, y se vinculara a la sociedad industrial y progresista sería el anhelo de los

TESIS CON TALLA DE ORIGEN



Constructivismo.- E. Lissitzky. Proun, sin título, 1920. (El Proun (Proekt utverzhdeniya novogo: proyecto para la afirmación de lo nuevo) era un estadio intermedio entre la arquitectura y la pintura. Lissitzky recibió la influencia de Malevich y adoptó los principios del suprematismo. Durante los años veinte hizo varios viajes a Occidente, participó en la Exposición de arte ruso en Berlín (1922) y mantuvo contacto con artistas de Dadá, De Stijl y la Bauhaus en Weimar.



V. Tatlin.- Maqueta de la escenografía para "Zangezi" de Velimir Khlébnikov, 1923.

A Tatlin se le conoce sobre todo por su Monumento a la Tercera Internacional (1920), y su búsqueda de una nueva estética relacionada con la tecnología y el urbanismo. Se ha querido relacionar al constructivismo ruso con el deconstructivismo, pero en realidad sus pretensiones son diametralmente opuestas. Sólo podrían establecerse algunas semejanzas en los aspectos plásticos y sintácticos.



Le Corbusier en Moscú, con Georgii Golts, Andrei Burov y Moisei Ginzburg, en los años veinte. (abajo)

La influencia del constructivismo en Occidente fue muy importante. Los principales arquitectos del movimiento moderno mantuvieron vínculos con este movimiento. Moisei Ginzburg fue el teórico del constructivismo arquitectónico, cuyas bases se encuentran en su libro Stil'i epokka (Estilo y época), de 1924.

técnicos-constructivistas en los años veinte. Los constructivistas debían diseñar los "modelos" que servirían para edificar la vida cotidiana en la próxima sociedad socialista y comunista. Pero este entusiasta e innovador movimiento, que ya había recibido algunas censuras por parte de la prensa oficial, será eclipsado con la llegada de Stalin, quien favorecerá el regreso de un arte y una arquitectura de corte neoclásicos.

La arquitectura "deconstructivista" carece de cualquier visión utópica; no existe un programa que busque vincularla con las aspiraciones sociales. Es posmoderna y fraccionaria. No es entusiasmo, sino decepción o, al menos, indiferencia por el progreso social o tecnológico. Más que una arquitectura propositiva se trata de una arquitectura crítica y de una crítica de la arquitectura, que

cuestiona el razonamiento dialéctico y metafísico de Occidente, como es el caso de Eisenman, o el de las instituciones políticas, como es patente en la obra de Daniel Libeskind.

Queda pendiente hacer la "deconstrucción" en donde tal vez sería más pertinente realizarla: en la estructura institucional de la arquitectura.

8. ARQUITECTURAS PERIFÉRICAS.

La incertidumbre que ha padecido la teoría de nuestra disciplina y la ausencia de un paradigma universalmente válido desviaron la atención de Occidente hacia las "arquitecturas" que habían sido excluidas y olvidadas por esta misma cultura dominante. Lo salvaje, lo primitivo o lo exótico es una creación ideológica, pero también mítica. El mito de lo salvaje ha estado presente en Occidente desde hace muchos siglos y todavía no ha perdido su fuerza en muchos círculos sociales y académicos, que parecen conservar una concepción eurocentrista y un miedo o un rechazo a la otredad. Las "arquitecturas periféricas", que fueron mantenidas fuera de este centro hegemónico y monocromático, se han

convertido, en los últimos años, en referencia necesaria para develar los orígenes de un orden armónico para el hábitat humano.

8.1. Lévi-Strauss y la arquitectura "salvaje" (anónima y lo no académica)

*"La actitud más antigua, y que descansa sin duda sobre fundamentos psicológicos sólidos en vista de que tiende a reaparecer en cada uno de nosotros cuando nos hallamos puestos en una situación inesperada, consiste en repudiar pura y simplemente las formas culturales – morales, religiosas, sociales, estéticas- que están más alejadas de aquellas con las que nos identificamos."*¹²⁴

¹²⁴ Lévi-Strauss, Claude, op. cit., p. 308

La etnología ha tenido un fuerte influjo sobre la arquitectura reciente. Esta ciencia, que ha revelado la arquitectura espiritual del hombre (de todo hombre) y de su cultura, puso en crisis a un pensamiento occidental que había sido construido con demasiados prejuicios. Antes del arribo de las teorías antropológicas al campo arquitectónico, la Teoría de la Arquitectura continuaba midiendo a las construcciones en función de los parámetros de progreso, eficiencia, comodidad y belleza que ella misma había establecido. Pero el estructuralismo antropológico impedía seguir viendo a la "arquitectura" como privilegio de determinadas culturas, razas o épocas. La actividad de construir los espacios para la vida humana es común a todas las culturas del mundo.

La "etnología arquitectónica y urbana" pondrá en relieve un conjunto de fenómenos que nuestra Cultura no había considerado dignos de atención ni de mención, como la "arquitectura sin arquitectos", "la arquitectura de los pobres", "la arquitectura indígena", "la arquitectura anónima", la que es vernácula y popular, la que es efímera o de corta duración, la de los pueblos nómadas con estructuras provisionales y móviles, la arquitectura que se hace con basura y desechos, etc. Todo esto corresponde a una arquitectura periférica, fuera del centro, que se encuentra al margen de la cultura dominante y que ha obligado a redefinir los límites de lo instituido. Es la arquitectura "salvaje".

Algunos de estos fenómenos han sido generados por la misma arquitectura "civilizada y culta" que

con su poder institucional impone el orden y el sentido de las ciudades, y fuera de la cual no puede haber más que el caos, la miseria, lo bárbaro, lo primitivo, lo mezquino, lo grotesco o el "mal gusto". La arquitectura moderna que, con su visión renovadora, había logrado incorporar a su territorio objetos excluidos por la arquitectura académica, no logró superar, sin embargo, los prejuicios tradicionales y terminó por enterrar estas arquitecturas en el olvido. Correspondió a la siguiente generación de arquitectos y críticos estudiar y revalorar estos fenómenos; se comprendió entonces que había cultura fuera de las "Altas culturas" que había clasificado Occidente. A continuación citaremos algunos pocos ejemplos de estas arquitecturas periféricas.

8.1.2. Arquitectura indígena.

El contradictorio título "arquitectura indígena" es amenazante para el edificio teórico que, con mucho cuidado y esfuerzo, ha tratado de erigir la institución "arquitectura". La arquitectura "cultura" ha marginado de su territorio a la arquitectura "salvaje" para preservar su autoridad y los valores que defiende. Pero es precisamente esta arquitectura primitiva la que ahora puede revelar a la pretenciosa y esquizofrénica arquitectura contemporánea algunos de los principios que ha olvidado. Para ello, es necesario anular la dicotomía civilizado / salvaje, que tiene un fondo ideológico y que sólo es posible superar incluyendo lo que la primera ha excluido de la segunda; esto permitiría repensar y redefinir los límites que la tradición académica ha establecido en su larga reflexión

sobre sí misma. Afirmar la existencia de una "arquitectura indígena" es una provocación que busca contrarrestar la inercia cultural eurocentrista, responsable del desprecio hacia los grupos humanos que no han compartido su visión del mundo. Es ante todo enfatizar que los pueblos "primitivos" pueden generar productos semejantes a los del mundo civilizado a través de mecanismos equivalentes y con resultados que, en muchas ocasiones, son más favorables. El discurso contra el eurocentrismo en arquitectura deberá, entonces, hacerse desde su interior mismo.

La colección de objetos que en la actualidad denominamos como "arquitectura" es tan dispar que pretender agruparlos a todos bajo las mismas categorías y valores sería muy desatinado e imprudente. A nadie escapa que las obras de los

indígenas africanos, los antiguos chinos o los europeos renacentistas fueron realizadas por causas y propósitos diferentes, y que la significación que adquirirían dentro de sus sociedades podía ser radicalmente distinta. Es evidente que en las sociedades primitivas no existe la "Arquitectura" como institución ni un "Arquitecto" con el papel social diferenciado de "diseñador-constructor". No tienen conciencia de hacer arquitectura porque ésta no existe como algo autónomo dentro de sus culturas. Ciertamente aplicarles por igual el término "arquitectura" sería un abuso del lenguaje, pero no hacerlo sería un abuso de poder.

¿Porqué no apelar una vez más a la *semejanza*, al intercambio de términos? ¿Porqué no reprimir la *diferencia* para construir una

ideología que contrarreste a aquella que tradicionalmente la ha desconocido?

Para que las obras indígenas merezcan el nombre "Arquitectura" no es necesario invocar a la "esencia" de lo arquitectónico ni alguna propiedad inherente de toda construcción habitacional de calidad, simplemente porque dichas esencias o propiedades son evanescentes. Más bien debe desplazarse la atención del objeto concreto hacia el individuo que lo construye, es decir, centrarse en el sujeto y en las prácticas sociales que realiza. Sea por un "mecanismo" intelectual propio de la mente humana o sea por el "azar" de una serie de fenómenos intersubjetivos que surgen en la sociabilidad, existen modos o maneras de construir que parecen repetirse constantemente a través de la historia. Estos

mecanismos parecen estar más allá de una ideología, una idiosincrasia o de las condiciones materiales de los pueblos. Para "hacer arquitectura" no es necesario construir bajo principios organizados en una teoría ni contar con una división de trabajo que suministre obreros especializados. Los pueblos primitivos siguen procesos que enlazan saberes de diferentes órdenes relacionados con sus modos de vida. Si únicamente aceptáramos que "arquitectura" es una "disciplina", entonces solamente podríamos designar como tal a un reducido número de obras producidas por el mundo occidental y sólo dentro de ciertos periodos concretos.

Las "construcciones" indígenas no han merecido el nombre de arquitectura porque se pensaba que no tenían un grado de organización compleja. Bastaría señalar unos

pocos casos, como el de la vivienda japonesa primitiva, que establece una clara jerarquía en sus construcciones: de piso excavado, *tate-ana* para la gente común y sobre zancos, *taka-yuka* para la aristocracia¹²⁵. La *tate-ana*, que se originó hace dos mil años, no ha sufrido, desde entonces, ningún cambio importante gracias a la gran protección que ofrece contra el frío y el viento. Pero no sólo se trata de construcciones "útiles", estas viviendas han estado gobernadas por un módulo constante, el *tatami* (6x3 pies), que regula los espacios y las dimensiones de sus fachadas, siendo un sistema de proporcionalidad que garantiza la eficiencia constructiva, al mismo tiempo que la funcionalidad y la estética. En la arquitectura

"salvaje" también existen regulaciones de uso y de intimidad del espacio (por ejemplo, las chozas llamadas *motu* que sirven para alojar a los jóvenes que van a iniciarse en los ritos de la pubertad en Nueva Guinea)¹²⁶, hay una diferenciación de funciones de acuerdo a circunstancias y necesidades muy concretas (véanse las casas de los *nuba* del centro de Sudán)¹²⁷, mantienen también vínculos dinámicos con su entorno natural, consideran ampliaciones y crecimientos futuros (flexibilidad), emplean materiales de construcción heterogéneos y especializados, etc. Tienen, en suma, una ciencia (saber) y una estética propias; la estructura conceptual de su arquitectura es tan

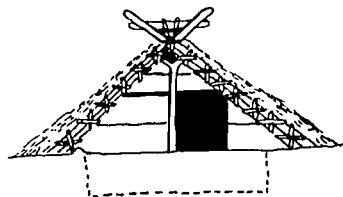
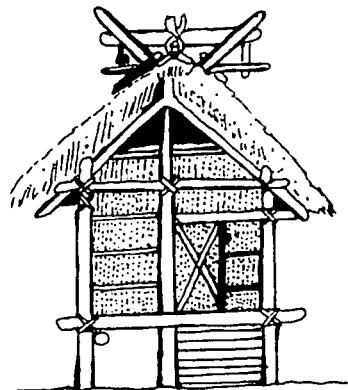
¹²⁵ Cfr. Moya Rubio, Víctor José.- La vivienda indígena de México y del mundo. 1ª. ed. México, UNAM, 1982 (3ª. ed. 1988), p. 227. Esta jerarquía, por lo general, no causaba las tensiones sociales que son comunes en la civilización occidental, más bien

proporcionaba seguridad y equilibrio en la comunidad.

¹²⁶ Cfr. Moya, op. cit., p. 187

¹²⁷ Cfr. Moya, op. cit., p. 204

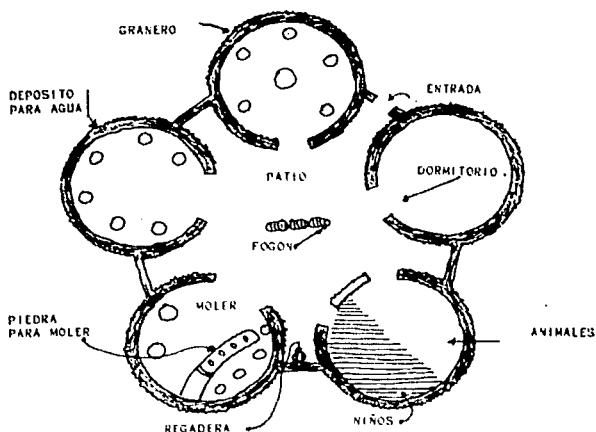
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Vivienda primitiva en Bali, Indonesia. (arriba, izq.)

Vivienda de los uros y los aymarás, en Perú y Bolivia. (centro, izq.)

Vivienda en el centro de Sudán, con su clara diferenciación de funciones y espacios. (abajo)



Vivienda japonesa primitiva (s. I-II), taka-yuka, sobre zancos, destinada para la aristocracia. (arriba, der.)

Vivienda japonesa, tate-ana, de piso excavado, para la gente común.

compleja y rica como aquella que se considera "civilizada". La capacidad de abstracción, que siempre se les ha negado, se manifiesta en la geometría, la proporción y las relaciones que guarda su arquitectura con otras edificaciones y con la misma naturaleza. Estas construcciones no han sido determinadas sólo por aspectos prácticos, sino que también han obedecido a exigencias intelectuales y emocionales. De la misma manera en que ya no puede negarse que los indígenas tienen una Lengua (y no un "dialecto"), aunque no hayan creado obras orales o escritas que alcancen los "méritos artísticos" o literarios que ha fijado la cultura occidental, tampoco es válido negarles su Arquitectura (y no "construcciones útiles"), aunque nunca hayan construido un Partenón o una catedral gótica.

Las culturas indígenas o primitivas tienen un acercamiento y una actuación diferente hacia los problemas que la realidad les plantea. Lévi-Strauss decía que en vez de oponer magia y ciencia sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento. Tan científico y desinteresado puede ser el conocimiento de los pueblos "primitivos" como el de las culturas "modernas", y a su vez, la civilización moderna puede poseer un número igual o mayor de mitos que las culturas más antiguas y primitivas. El arte se encuentra a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico.¹²⁸

La construcción de la casa indígena está vinculada con los mitos

y leyendas de su cultura. La vivienda no es tratada como un objeto autónomo o independiente. Nunca se trata de satisfacer sólo una necesidad material; la construcción está ligada a un orden superior e inmutable. La manera de construir está garantizada por una tradición que establece el cómo y el dónde; esta tradición es aprendida por todos los miembros de la comunidad que construyen por sí mismos su propia morada. Los materiales que emplean siempre están a la mano y en contacto con la gente.

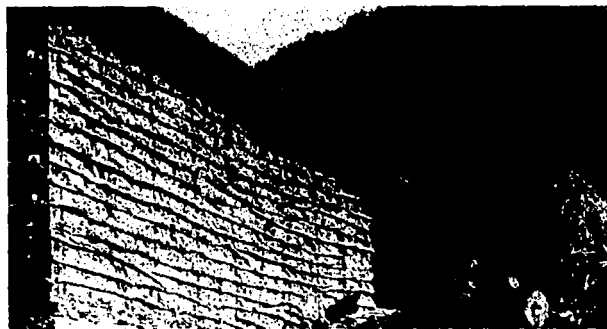
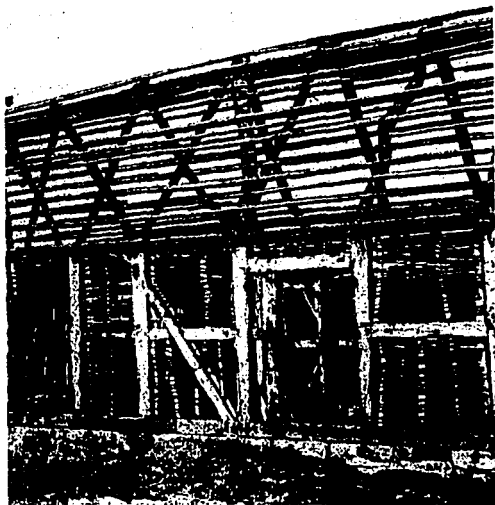
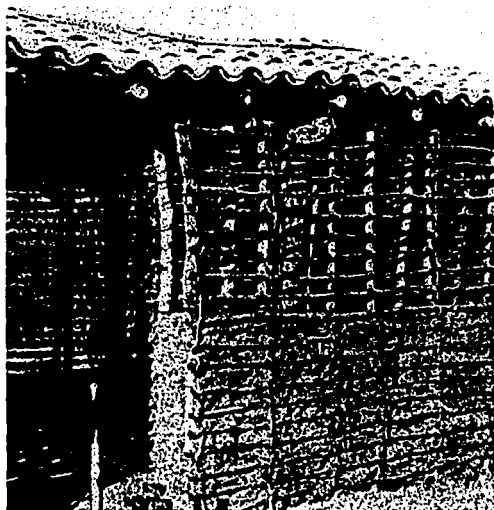
En la arquitectura indígena se observan tipos que se repiten constantemente, son conjuntos finitos de estructuras formales. Sorprende la gran semejanza de sistemas constructivos, de distribuciones y de

geometrías entre construcciones que fueron realizadas en espacios y tiempos tan diferentes. Una casa campesina de Yugoslavia no es ajena al repertorio formal de las casas indígenas de Veracruz, México. Como tampoco la "panotla", troje de Tlaxcala lo es de una de Hoves en Turquía. En el código florentino pueden observarse modelos de vivienda de la época precolombina que se han conservado hasta hoy en las culturas indígenas.

Existen técnicas y procedimientos que la mente humana es siempre capaz de desarrollar, como: anudar, tejer, enlazar, perforar, apilar, conectar, penetrar, plegar, modelar, grabar, colgar, soportar, etc., que pueden utilizarse en la construcción de toda obra humana. Existen

¹²⁸ Cfr. Lévi-Strauss, Claude.- El pensamiento salvaje. México, Fondo de cultura económica,

1964, p.43



Construcción de un muro en una casa de Guerrero, México (bajareque), hecho a base de palos entrelazados con cañas y barro. (arriba, izq.)

Este sistema constructivo, que ya existía en el mundo precolombino, es equiparable al de otros países; se ha utilizado en las viviendas danesas (arriba, der.) o yugoslavas (centro, izq.)



Abajo se muestra el detalle de una pared de bajareque en Oaxaca. Los principios y procedimientos constructivos son similares en las viviendas indígenas, pese a la ausencia de una influencia cultural directa entre ellas. Las paredes de varas entrelazadas y cubiertas de lodo pueden observarse en las cercanías de los lagos suizos y fueron empleadas hasta el siglo XVIII en Escocia, también las encontramos en el centro de África, en Perú y centroamérica.

también "modos humanos" de organizar las masas y los espacios de acuerdo a una dirección, un eje, un ritmo, una repetición, un movimiento, una simetría, una jerarquía, etc. Y existen necesidades físicas, biológicas, intelectuales, emocionales y espirituales que, aunque no son iguales, son comunes en el estrato más profundo que vincula a los pueblos más distantes y de las épocas más remotas.

La arquitectura indígena nos revela con claridad muchas de las propiedades estructurales de las culturas primitivas que, aunque se encuentran en permanente cambio, siguen siendo las mismas. Recordemos las características de las sociedades "frías" de Lévi-Strauss o las que son "inconscientes de sí mismas" de Christopher Alexander. Pero independientemente de que las

sociedades sean "frías" o "calientes" "inconscientes" o "conscientes", mecánicas u orgánicas, primitivas o desarrolladas, todos los miembros que las constituyen son de una misma raza humana. Todos los hombres elaboran productos comparables; la mente del hombre, sea "civilizada" o "salvaje", opera bajo los mismos principios y tipos de contenido. Esta es la hipótesis fundamental de Lévi-Strauss y su vida entera la dedicó a demostrarla. Sus ideas, sin embargo, no han logrado desterrar el eurocentrismo y la soberbia de Occidente durante el siglo XX.

¿Será en el XXI?

8.1.3. Arquitectura vernácula.

"Los que nos creemos instruidos muchas veces tendríamos que acercarnos a los pueblos más

ignorantes para aprender de ellos el comienzo de nuestros descubrimientos; porque es sobre todo de ese comienzo de lo que tenemos necesidad; lo ignoramos porque hace mucho tiempo que ya no somos discípulos de la naturaleza”, decía Étienne Bonnot de Condillac en *La Langue des calculs* (1798)

La arquitectura vernácula, al igual que la indígena, es construida por los pueblos sin la intervención de personas especializadas o arquitectos profesionales. Tampoco utilizan materiales industrializados ni tecnologías modernas. Explotan los recursos de la naturaleza, pero de manera responsable. Es una arquitectura que se apoya en un conjunto de conocimientos empíricos e intuitivos que han constituido una tradición constructiva a través de muchos años. Esta tradición ha

generado tipos edificatorios que garantizan su adecuación a un contexto. En las últimas décadas esta arquitectura ha sido revalorada, y este aprecio va más allá de la gracia y del pintoresquismo que siempre se le ha reconocido. La arquitectura vernácula, por el respeto y equilibrio que guarda hacia su medio natural y cultural, se ha convertido ahora en un paradigma del buen construir para las sociedades modernas. Los pueblos de Andalucía o de Michoacán, los de Mykonos o de Tumaco tienen una sencillez auténtica que deriva de un orden social equilibrado.

A diferencia de la arquitectura moderna, hecha por “especialistas”, la arquitectura vernácula sí funciona, sí es económica, sí se adapta a su medio natural y cultural y sí es sustentable. El “arquitecto” anónimo que la construye, que es el pueblo

mismo, ha conservado dentro de su cultura los conocimientos, las técnicas y los procedimientos que han sido probados por generaciones.

La conciencia ecológica, generada tras dos siglos de desastres ambientales ocasionados por las industrias modernas, que han mantenido a una sociedad depredadora y consumista, ha permitido un análisis más detenido de las construcciones vernáculas y de la sabiduría que encierran. Los materiales y las técnicas que emplean, sus distribuciones espaciales, las orientaciones y los emplazamientos que adoptan logran, muchas veces, un nivel de comodidad superior al de las construcciones proyectadas por arquitectos y construidas con "altas" tecnologías.

El ahorro energético, la reutilización de recursos naturales, el bajo mantenimiento, la facilidad de reparación, pero también la integración urbana y paisajística, la atención hacia las pequeñas diferencias, los detalles y los accidentes antes que a los planes y las regulaciones impuestas por un poder centralizado, han permitido que esta arquitectura se convierta, paradójicamente, en un modelo de vanguardia. Es una arquitectura incluyente, sin pretensiones de pureza ni de extravagancia. Su "originalidad" proviene realmente de su origen propio; representa un orden social basado en la cooperación e igualdad y no en las diferencias ni en la competencia. Los habitantes de zonas rurales son interdependientes, su sobrevivencia sólo es posible gracias a la colaboración mutua. Su arquitectura, a pesar de construirse

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



con unos pocos tipos, puede negociar, intercambiar, mezclarse y adaptarse a un medio que es rico en diferencias y matices, precisamente porque no se distrae en las diferencias sociales. La aparente monotonía de sus construcciones se olvida por la ingenuidad de su expresión. Los esquemas que fueron aprendidos dentro de la tradición han sufrido pocas transformaciones, conservando el espíritu del lugar y una intemporalidad que reconcilia el pasado con el presente.

8.1.4. Arquitectura nómada y efímera.

Nada más deleznable que algo que no logra perdurar. Lo efímero, aquello que tiene una corta duración, poco puede ser apreciado por las instituciones artísticas. Se espera siempre que la "obra de arte" trascienda lo temporal, por eso se

intenta preservar a toda costa su materialidad. En muchas culturas, la arquitectura ha sido vista como la encarnación del "alma inmortal" del habitante o del constructor; en ella quedan las marcas de su cultura y de su época. Su vocación es constituirse en "lugar", en algo estable y conocido, en algo que perdure. Y aunque la arquitectura se "usa" cotidianamente, no se desecha como cualquier otro objeto utilitario. Por lo general, la arquitectura sobrevive a su morador. La casa es "patrimonio", algo que puede heredarse y transmitirse a los hijos. La arquitectura se ha construido, esencialmente, como un lugar que debe dar seguridad. Debe proteger al hombre en su estancia por el mundo y, de ser posible, convertirse en monumento. La casa es memoria y referencia, es el sitio de los recuerdos

y donde cohabita el pasado y el presente.

La casa oculta el miedo del hombre hacia la incertidumbre. Su morada no sólo es un abrigo de piedra contra el clima adverso. La erección de la casa permite controlar. Este control puede regular a la naturaleza, al cultivo de tierras, a la crianza de animales, a las actividades de la familia, pero sobre todo garantiza una estabilidad existencial y emocional. La casa no sólo es el espacio de la familia, sino también de lo familiar. Dentro de ella se establece un sistema de significados, donde los objetos y las personas entran en complicidad. Los muebles, los retratos, los espejos, los relojes y demás objetos, además de tener una utilidad, adquieren un valor y un peso simbólico. Estos objetos, incluida la casa misma, son siempre

antropomórficos, y se relacionan entre sí adquiriendo significados diferentes de acuerdo a su organización o distribución espacial. El sedentarismo permitió intensificar el sentido de la interioridad y alejar ese fantasma de la inseguridad y de lo extraño. El hombre civilizado de occidente se auxilia del arte para olvidarse de la ansiedad, de la náusea. La morada le ha permitido un control emocional sobre lo cambiante y lo impredecible.

Cuando se altera la noción del tiempo se transforman también los espacios. La "arquitectura efímera" tiene algo en común con la "arquitectura nómada" (además de su contradictorio nombre): ninguna de ellas crean "lugares". Esto se debe a que en ambas hay una temporalidad *in extremis*. Los pueblos nómadas, ya sea en el desierto de arena o en el

desierto de hielo, se valen de estructuras móviles o provisionales. Pueden construir un refugio para reutilizarlo en otras temporadas o sólo pasar algunas noches para luego olvidarlo. Son hombres sometidos al ritmo de la naturaleza. Son sociedades mecánicas que siguen las estaciones, siguen el día y la noche, siguen a los animales. Son conscientes de los cambios, de los ciclos, de lo transitorio y de la inseguridad, pero su actitud ante el mundo es intemporal.

La "arquitectura nómada" se vuelve, entonces, algo absurdo e indeseable en la civilización occidental. Es propia de los primitivos o salvajes, de los que no tienen "lugar". Por eso nadie llama "casa" a un automóvil, un avión, un ferrocarril o un barco, aún pudiendo habitarlos durante horas, días o meses. Son

no-lugares que, aunque cotidianos, carecen de estabilidad. No en vano los gitanos siempre han sido objeto de sospecha y se les ha considerado misteriosos, enigmáticos y poco fiables. Su rechazo y condena en la mayoría de los países obedece a que nunca "se establecen", nunca tienen un lugar definido. También el pueblo judío, un pueblo errante, ha sido víctima de intolerancia por su negativa a la "integración" y al "arraigo". El ser judío es anterior al ser ciudadano, su origen es anterior a su lugar de origen.

La "casa" de los pueblos beduinos camina con la tribu, cuando es necesario se despliega y desdobra a la mitad de un desierto, en un no-lugar, en un espacio que no puede encontrarse ni reconocerse, que no tiene nombre, que nunca puede ser familiar. Nadie "llega" a este espacio,

sino que éste se crea momentáneamente para luego desmontarse y esfumarse nuevamente. No existen correspondencias ni memorias, ni trazas ni ecos; aún las huellas desaparecen. El tiempo no existe, no hay pasado ni futuro, sólo un eterno presente. Estas construcciones, de presencia incierta rememoran la fragilidad humana y su contingencia. Enfrenta al hombre con su propia realidad y con su inevitable destino: la muerte.

Pero dentro de la ciudad occidental se han dejado también algunos "lugares" para esta arquitectura móvil: los circos, que son los espacios para lo extraño, lo inusual, lo no-familiar, lo excéntrico y lo grotesco; algo que sólo puede ser soportado y divertido porque es transitorio, porque su "realidad" no puede establecerse en

la sociedad. Los hombres que van a la guerra, que tienen que transformar sus vidas familiares en vidas anónimas duermen también en las tiendas de los campamentos militares, a mitad del campo, en un no-lugar, a la espera de su destino.

La arquitectura moderna ha creado estructuras inflables y desmontables que sólo sirven para eventos transitorios o para ser registrados por los medios audiovisuales. Son imágenes fugaces que sólo podrán perpetuarse por medio de fotografías, películas y grabaciones; tendrán un "lugar" en el tiempo, pero no en el espacio. También los mercados ambulantes (pienso en los "tianguis" mexicanos) que se montan en espacios abiertos e indefinidos, junto a las calles o a mitad de ellas, frente a las iglesias o frente a otros comercios, en las plazas o en

cualquier "sitio" ajeno, son provisionales, ocasionales, espontáneos y efímeros, como las frutas de la estación que venden. En estos "tianguis" la afluencia de la gente es enorme, los olores, colores y sonidos son intensos, se convive, se come, se vende, se pelea, pero todo esto se consume sin quedar impreso en el espacio concreto, sino sólo en un corto espacio de la memoria. También algunos puestos de *periódicos*, que apenas cubren al vendedor y a los papeles que exhibe, desaparecen tras los acontecimientos que anuncian.

La ciudad contemporánea es cada vez más una ciudad-desierto donde proliferan los no-lugares. Las calles y las plazas se han vuelto sólo espacios de tránsito; espacios para "ir hacia" y no para "estar en". El tiempo de la ciudad moderna, que ha sido

acelerado por los medios de transporte, ha vaciado la memoria de los lugares, ahora comprimidos entre las gruesas arterias viales. La zonificación funcional, que sirvió para "reordenar" a las viejas ciudades o para crear artificialmente a las nuevas, es la que mejor manifiesta las diferencias entre las clases sociales y las actividades que desarrollan dentro de ella. Los urbanistas han desplazado y concentrado a la población por sectores bien definidos y heterogéneos, han delineado ramas que nunca se cruzan, zonas que nunca se mezclan, obligando un tránsito perpetuo y rutinario entre la vivienda, el trabajo, la recreación o los centros de servicios. Se han multiplicado las vías de comunicación para generar un movimiento innecesario que traslada los a-gentes de la economía, identificados sólo por

su propio movimiento a través del vacío urbano y por su horario de entrada y de salida. La ciudad contemporánea se vuelve cada vez más en una ciudad atomizada de acontecimientos mecánicos, de viajeros, de extraños, de "nómadas urbanos".

9. ARQUITECTURA Y PODER.

Cuando se piensa que la organización social es consecuencia de un orden natural se corre el riesgo de legitimar a sus instituciones. En la antigüedad, se creía que el poder y la nobleza derivaban de la voluntad de Dios o de los dioses, lo que sirvió para afianzar a los monarcas y a sus dinastías. Ahora, la "naturalización" de las estructuras de poder puede apoyarse en algunas doctrinas científicas o filosóficas, entre ellas el estructuralismo "ontológico", que sugiere que ciertos componentes básicos de las organizaciones sociales son consecuencia o reflejo de la conciencia racional de los hombres. La manipulación de esta teoría puede ser la otra cara de la moneda del planteamiento levistraussiano.

A continuación analizaremos esas estructuras de poder en la institución "Arquitectura". Iniciaremos con un examen de la propuesta arquitectónica de Dominique Perrault y luego estudiaremos la organización disciplinaria y vigilante del sistema arquitectónico en la era del capitalismo.

9.1. Barthes y el grado cero de la arquitectura: la arquitectura ausente de D.Perrault

Toda forma es también valor, dice Barthes en *le degré zéro de l'écriture*, por lo que, entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura. "*Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario*

transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia".¹²⁹ Lengua y estilo son estructurales, mientras que la escritura es "la moral de la forma".¹³⁰ Por consiguiente: "la identidad formal del escritor sólo se establece realmente fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo...."¹³¹ Sin embargo, "al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias. Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado: hay una Historia de la Escritura...."¹³² (entendamos

Historia como una elección y los límites de esa elección).

*"La escritura, siendo la forma espectacularmente comprometida de la palabra, contiene a la vez, por una preciosa ambigüedad, el ser y el parecer del poder, lo que es y lo que quisiera que se crea de él.....la escritura funciona como una buena conciencia y que tiene por misión el hacer coincidir fraudulentamente el origen del hecho y su avatar más lejano, dando a la justificación del acto, la caución de su realidad. Este hecho de escritura es por otra parte propio de todos los regímenes autoritarios; es lo que se podría llamar la escritura policial: se conoce, por ejemplo, el contenido eternamente represivo de la palabra "Orden".*¹³³ En las escrituras políticas

¹²⁹ Barthes, Roland.- *El grado cero de la escritura*. 1ª. ed. México, Siglo XXI editores, 1973 (17ª. ed. 2000), p.22

¹³⁰ Barthes, *El grado cero de la escritura*, op. cit., p.23

¹³¹ Barthes, op. cit., pp.21 y 22

¹³² Barthes, op. cit., p.24

¹³³ Barthes, op. cit., pp.32 y 33

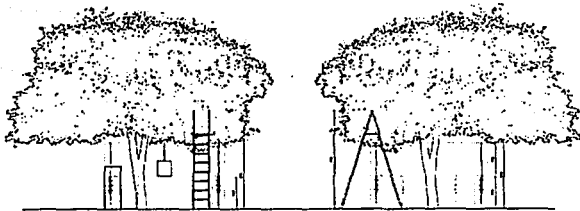
del siglo XIX el intelectual sustituye al escritor. Nace una escritura militante enteramente liberada del estilo, una escritura como un lenguaje profesional de la "presencia": la afirmación de una elección, de una proclama colectiva. *"La forma se hace así más que nunca un objeto autónomo, destinado a significar una propiedad colectiva prohibida, y ese objeto tiene valor de ahorro, funciona como una señal económica gracias a la cual el escribiente impone sin cesar su conversión sin trazar nunca la historia de ella"*.¹³⁴ Estas escrituras intelectuales son políticas por su obsesión de compromiso, son escrituras éticas que persiguen imágenes de la salvación colectiva.

Así como Barthes dice que cada régimen posee su escritura, también

¹³⁴ Barthes, op. cit., p.34

vale decir que posee, de igual manera, su propia arquitectura. Se trata de una elocuente escritura objetivada en muros, columnas, escalinatas, bóvedas. Para el arquitecto de la Biblioteca Nacional de Francia, Dominique Perrault (n. 1953), la erección de muros, la arquitectura en sí, es necesariamente manifestación de poder. Representa a las instituciones, es su imagen corpórea: es símbolo. Su pesada presencia impone, divide y fragmenta.¹³⁵ El establecimiento de estos sólidos ordenados que irrumpen en la naturaleza, en el continuo espacial, tienen que resolverse bajo las leyes de la composición académica: orden, equilibrio, proporción. Perrault

¹³⁵ El árbol rodeado por cuatro paredes de cristal en Kolonihaven (Copenhague) resume la intención de Perrault de crear "territorios" no excluidos que se aproximen y mezclen. La posesión de la naturaleza por el hombre y las muchas "naturalezas" de la naturaleza es una de las ideas centrales en su obra.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dominique Perrault.
Instalación en Kolonihaven
(Copenhague), 1995.

Una interpretación de este espacio podría centrarse en la relación de lo incluido con lo excluido. La arquitectura como orden excluyente se opone a la transparencia que ofrece una ligera barda de cristal. El contenedor de vidrio, sin embargo, no renuncia a la posesión de su territorio. El muro sólo puede traspasarse por medio de una escalera de tijera, que es el puente entre el "afuera" y el "adentro".



propone a cambio una no-arquitectura, es decir, construcciones que se ocultan, que desaparecen, que se confunden con su entorno: una arquitectura atmosférica o, mejor aún, subterránea. Sus edificios reaccionan con la luz, con los reflejos, con el paisaje, rehuyen a su afirmación, a tener una presencia y una jerarquía. Se descargan, por consiguiente, todas las significaciones de las formas, toda la retórica, los símbolos y las referencias culturales.

Para Barthes la poesía moderna es una poesía objetiva: *"la naturaleza se transforma en un discontinuo de objetos solitarios y terribles porque sólo tienen lazos virtuales; nadie elige para ellos un sentido privilegiado o un empleo o un servicio, nadie los impone una jerarquía, nadie los reduce a la significación de un*

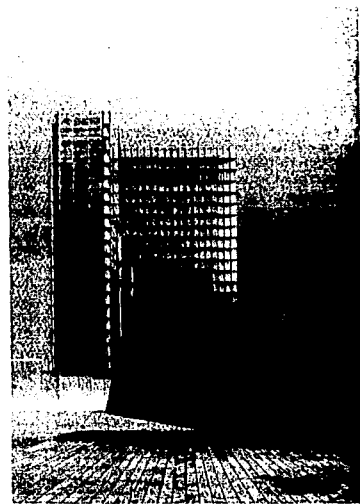
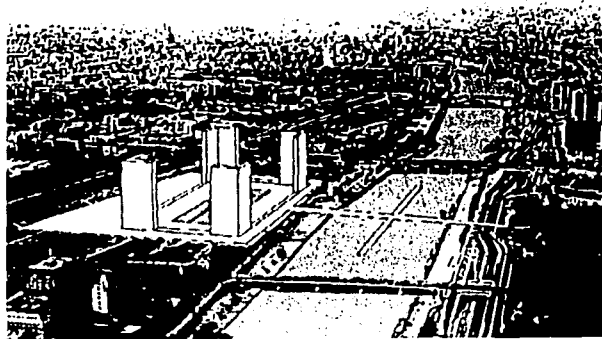
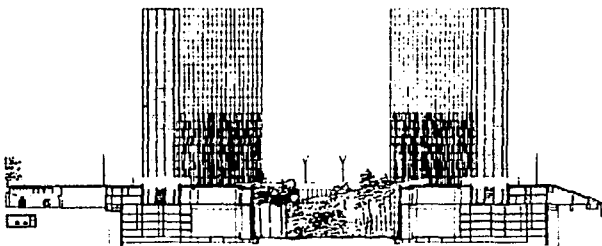
*comportamiento mental o de una intención.....esas palabras poéticas excluyen a los hombres: no hay humanismo poético de la modernidad: este discurso erguido es un discurso lleno de terror, es decir que pone al hombre en unión, no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la Naturaleza; el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura, la materia pura".*¹³⁶

En la Biblioteca Nacional de Francia se colocan cuatro torres invisibles, cuatro libros abiertos y erguidos que limitan y señalan los vértices de una caja vacía en el centro. Confinan una plaza desierta que contrasta con un París sobresaturado de memoria y de significados. Las salas de lectura, la

¹³⁶ Barthes, op. cit., p. 55



Dominique Perrault.- Biblioteca Nacional de Francia (1989-1995). "Una biblioteca para Francia, una plaza para París", fue el lema del proyecto. Los cuatro "libros abiertos" perfilan las esquinas de un prisma virtual cuya base forma una plaza desierta en una ciudad sobresaturada de significados. Las torres parecen desvanecerse en el paisaje parisino, su naturaleza atmosférica reacciona con el entorno y se mimetiza en él. Las salas de lectura se ubican bajo el nivel de calle y miran al centro un jardín sumergido, que es el paisaje común para contemplar. La luz es filtrada por mallas, creando juegos luminosos y reflejos en los interiores.



vida de la biblioteca, se entierran y sólo se les permite mirar hacia un bosque trasplantado, sumergido y artificial que se oculta de la ciudad.

La poesía moderna *"destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y sólo deja subsistir los fundamentos lexicales. Conserva de las relaciones sólo el movimiento, su música, no su verdad"*.¹³⁷ La pureza (o mejor dicho, limpieza) formal de Perrault no es el esplendor de la verdad de Mies van der Rohe. No se trata del ideal estético medieval: no hay moral alguna. Perrault no gusta de la luz directa que desnuda, que expone al edificio; prefiere una luz filtrada, "líquida" o reflejada. No hay honestidad sino lo contrario: encubrimiento. Tanto en Mies como

en Perrault existe una arquitectura basada en sí misma; no derivan de un diálogo con otras arquitecturas sino que son indiferentes a un contexto. Pero mientras en el primero la arquitectura es una postulación del orden y de los principios que el hombre impone al mundo, en el segundo se renuncia a tal protagonismo. Ambos buscan una conexión con la naturaleza: Mies abre sus espacios, elimina obstáculos, quiere fluidez y transparencia: quiere a la naturaleza adentro. Perrault, por el contrario, quiere a la naturaleza afuera: el paisaje es lo que importa, la inserción de su arquitectura en un paisaje natural. La arquitectura en Mies es positiva, en Perrault negativa.

Mies anhela la verdad. Cree que la arquitectura puede extenderse a todos los hombres racionales para construir un mundo formalmente

¹³⁷ Barthes, op. cit., pp. 51 y 52

lógico. Para esto debe suprimirse toda expresión individual, es decir el estilo, y sólo dejar su "escritura": su alianza y compromiso con la sociedad. La arquitectura de Mies, aunque autónoma, sigue siendo significativa. Es utópica, tiene un proyecto social y, por tanto, no puede considerarse minimalista más que en su expresión formal. La materia arquitectónica descubre la intención espiritual del hombre y sus aspiraciones: existe aquí una ética. En Perrault no hay detrás de sus obras una ideología ni un contenido ni un discurso: no hay escritura, sino sólo estilo. El inmenso velódromo de Berlín se disfraza con mallas metálicas que impiden elucidar sus formas, que lo hacen desmaterializarse: aparece como un fenómeno fugaz, un reflejo, un accidente natural: su violenta autonomía destruye la posibilidad de

un alcance ético. Es una arquitectura autista que se vuelve hacia sí misma. Su expresión no es ni siquiera minimalista, no es el "menos es más", no se trata de economía de medios, sino de borrar totalmente a la arquitectura: lo que Perrault postula es la no-presencia.

"En el mismo esfuerzo por liberar el lenguaje literario, se da otra solución: crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje.....la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal.....está hecha precisamente de su ausencia".¹³⁸ La escritura arquitectónica de Perrault es neutra, es inocente: es el grado cero de la arquitectura.

¹³⁸ Barthes, op. cit., p. 78

Pero precisamente por esta misma inocencia, por su afán de inmaterialidad, Perrault se hace, sin quererlo, cómplice del poder que repudia. Al situar al hombre como al comienzo de la humanidad -sin historia y sin tradición-, realiza un encubrimiento. Crea un camuflaje del que se sirve el sistema de poder que, al ser invisible, al carecer de signos y de gestos, al no mostrarse como es, se vuelve mucho más sutil y peligroso. A los revolucionarios franceses no les cabía duda quién era el enemigo; talvez muchos de ellos nunca habían visto el rostro del rey, pero todos conocían el rostro del edificio. Asesinando las Tullerías, abriéndole sus entrañas, saqueándolo y quemándolo terminarían también con siglos de dominación despótica. La arquitectura es la voluntad

materializada del que domina, es irremediamente signo y símbolo de poder, aunque sus muros sean invisibles.

9.2. La ciudad carcelaria: Foucault y la arquitectura del castigo (¿prisiones?).

El castigo y la vigilancia como institución, convertidos en piedra y luego en monumento constituyen la arquitectura de las prisiones, pero no sólo de ellas. Examinando este "género" edificatorio podremos observar con claridad la acción del pensamiento político y social en el desarrollo conceptual, espacial y material de la arquitectura. También podremos enlazarnos nuevamente con las tipologías arquitectónicas y constatar, cuando nos refiramos al *panoptismo*, que la tradicional clasificación *funcional* de la

arquitectura o de las ciudades por "géneros" oculta los límites y condiciones reales que ha impuesto el sistema político.

Un examen de la arquitectura de las prisiones puede reducirse al análisis espacial de estos edificios, a su relación con las teorías del derecho o con las instituciones penitenciarias. Sin embargo, para comprender a profundidad esta institución se requiere, ante todo, conocer el mecanismo ideológico que la gobierna. Este sistema se mantiene oculto tras sus manifestaciones en las prácticas sociales y se materializa en un tipo arquitectónico. Aquí se podrá constatar que el tipo arquitectónico es indiferente a una función específica y que es vana su vinculación a un mismo género de edificios. Ya veremos que los "edificios

correccionales" no son exclusivos de las prisiones.

En este capítulo se mostrará también la inevitable relación entre la arquitectura y el poder, la arquitectura como instrumento y como vector de la política. La arquitectura, que también es una institución derivada del sistema político dominante, muestra una estructura similar al mismo. Siguiendo a Foucault, trataremos de describir sus leyes y determinar sus límites.

En *Surveiller et punir* (Vigilar y castigar, 1975), Michel Foucault describe el sistema punitivo moderno, que considera a la prisión como el mejor y más eficaz medio para castigar las infracciones que se cometen dentro de una sociedad. Foucault tratará de mostrar que el encierro, la prisión como pena, es un

fenómeno reciente que sólo comenzó a aplicarse en el mundo occidental hasta el siglo XVIII. De este sistema surgirán las penitenciarías, las prisiones, pero también otras instituciones que se fundamentan en la disciplina. El pensador francés no intenta hacer una historia de las prisiones sino más bien de cómo el discurso sobre las prisiones sirvió de base para el desarrollo de la sociedad disciplinaria y de las ciencias humanas. Se preocupa por describir los modos en que el sujeto humano se haya inmerso dentro de una compleja serie de relaciones de producción, de significación y también de poder.

Una vez delineado lo que una cultura considera como conducta criminal o anormal se puede dilucidar el "sistema de la transgresión", que permite entrever las posibilidades de

desviación en el comportamiento social. *"La conciencia moderna tiende a otorgar a la distinción entre lo normal y lo patológico el poder de delimitar lo irregular, lo desviado, lo poco razonable, lo ilícito y también lo criminal. Todo lo que se considera extraño recibe, en virtud de esta conciencia, el estatuto de la exclusión cuando se trata de juzgar y de la inclusión cuando se trata de explicar. El conjunto de las dicotomías fundamentales que, en nuestra cultura, distribuyen a ambos lados del límite las conformidades y las desviaciones, encuentra así una justificación y la apariencia de un fundamento."*¹³⁹

Los límites de lo permitido y de lo no permitido, lo criminal o lo que debe

¹³⁹ Foucault, Michel.- La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación. Madrid, ed. de la Piqueta, 1990 (Buenos Aires, ed. Altamira, 1993), p.13

ser castigado son fenómenos sociales que no se explican únicamente desde una perspectiva jurídica o ética. La sanción del delito es tan solo un elemento entre otros que se relaciona con el sistema económico y político de una cultura. Foucault distingue cuatro estrategias de castigo con orígenes históricos diferentes:

- 1) Deportar, expulsar, desterrar, enviar fuera de las fronteras, impedir el paso a determinados lugares, destruir la casa, borrar el lugar de nacimiento, confiscar los bienes y las propiedades (método utilizado en la antigua sociedad griega).
- 2) Imponer una recompensa, un rescate, convertir el daño infligido en una deuda de reparación, reconvertir el delito en obligación pecuniaria. (una

forma punitiva privilegiada en las sociedades germánicas).

- 3) Exponer a la vista pública, marcar, herir, amputar, señalar con una cicatriz, marcar con un signo el rostro o la espalda, imponer una tara de un modo artificial y visible, en suma, apoderarse del cuerpo y grabar en él las marcas del poder. (propio de las sociedades occidentales de finales de la Edad Media).
- 4) Encerrar. (En la actualidad).¹⁴⁰

Foucault se pregunta por qué la sociedad occidental moderna tiene preferencia por la prisión como modelo de sanción del delito, ya que se trata de un modelo que tiene pocos precedentes en su historia y que tampoco puede verse solamente

¹⁴⁰ Foucault, op. cit., p.37

como la consecuencia directa de una tendencia o de un desarrollo de las ciencias penales o jurídicas. Foucault desconfía de la opinión fácil y generalizada de que este fenómeno se deba a un simple proceso de "humanización" en la civilización occidental.

Como habíamos adelantado, sólo hasta finales del siglo XVIII la prisión se adopta como modalidad punitiva en la sociedad occidental. La detención, la condena a prisión, no forma parte del sistema penal europeo con anterioridad a las grandes reformas que tuvieron lugar entre 1780 y 1820. Los encarcelamientos que se practicaban en los siglos XVI y XVII eran actos de autoridad al margen del sistema penal. Eran detenciones arbitrarias que no estaban reguladas sino por el poder del monarca y cuya finalidad

principal no era la de aplicar una pena. Muchas veces se trataba de arrestos previos a la ejecución del verdadero castigo (trabajos forzados, etc.) En otras ocasiones la reclusión temporal (en un palacio o un convento) fue utilizada por el monarca para proteger al detenido de penas más severas dictadas por los magistrados o por la Iglesia; otras veces el encierro fue una sustitución de un castigo que no podía ejecutarse por la debilidad del condenado (mujeres, niños o inválidos). En algunos lugares se llegó a utilizar la prisión como condena, pero sólo como una sanción particular; únicamente se aplicaba a delitos específicos y equivalentes, aquellos que se relacionaban con la privación o el abuso de libertad: el rapto o secuestro, en el primer caso, o el desorden o la violencia, en el segundo, pero nunca se aplicó como

un castigo universal. No existían, por consiguiente, prisiones como edificios completamente autónomos en la Europa medieval o renacentista; sino que en la mayoría de los casos se trataban de espacios interiores o accesorios de los castillos, de los tribunales o de los monasterios.

Originalmente, las leyes romanas sólo reconocieron, como penas, la sentencia de muerte y las sanciones económicas; fue en la Roma Imperial que se agregaron el exilio y los trabajos forzados. El encarcelamiento fue una práctica que sirvió básicamente para asegurar a los condenados, y también un método privado y arbitrario que los amos utilizaban contra sus esclavos. Vitruvio sólo hace una breve mención de la cárcel: *"El erario, la cárcel y la curia (audiencia) deben quedar*

*contiguos al foro,*¹⁴¹ *de manera que el conjunto de sus proporciones esté en consonancia con el mismo foro"*.¹⁴² El *Tullianum* (la prisión mamertina), cerca del foro es el único ejemplo conocido de calabozo en la antigua Roma; contaba con dos cámaras: la primera, que tenía una forma cónica, era completamente oscura y enterrada, la segunda, construida sobre la primera, contaba con un pequeño óculo de iluminación. En ella esperaban los condenados a muerte.

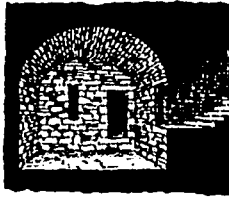
Foucault enuncia las tres maneras de organizar el poder de castigar que fueron confrontados y contrastados

¹⁴¹ El foro era un espacio público monumental en torno al cual se celebraba una gran diversidad de ritos urbanos, actividades comerciales y recreativas; también se dirimían asuntos legales y se contaba con áreas para bibliotecas y templos. Era un espacio multifuncional y de reunión que resumía a la ciudad entera.

¹⁴² Vitruvio.- Los diez libros de Arquitectura (De Architectura). Trad. José L. Oliver Domingo. Madrid, Alianza editorial, 1995, p.195



SPEDLINS



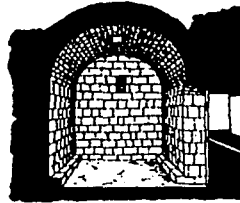
TANTALLON



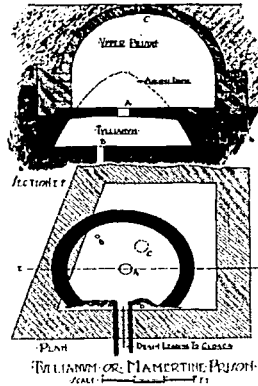
COMLONGON



DIRLETON



HAILES



Espacios para el confinamiento humano en los castillos escoceses.- Por lo general, no eran lugares proyectados para servir de cárceles, sino que habían sido contruidos, originalmente, como bodegas. (arriba)

“Jaula”, dentro de un castillo francés. (centro izq.)

Tullianum.- Cárcel romana, cerca del foro. La cámara inferior, que tenía menos de 1.80m de altura, estaba parcialmente excavada en el terreno y quedaba en total oscuridad; sólo se podía acceder a ella a través de una compuerta desde la cámara superior.(centro der.)

Colonia de Mettray. Hora de acostarse. (Abajo)

Según M. Foucault, en Occidente sólo se utilizó la prisión como una modalidad punitiva generalizada, establecida en los códigos, hasta finales del siglo XVIII. El encierro no formaba parte del sistema penal y sólo se realizaba de manera arbitraria (por príncipes o autoridades eclesiásticas). Aunque ésto no fuera totalmente cierto (algunos historiadores han impugnado esta tesis), son evidentes los cambios que en esta época se comenzaron a dar en el trato y en el manejo de los prisioneros, los enfermos o los locos (los excluidos de la sociedad). La manera de ordenar los edificios dentro de la nueva “sociedad disciplinaria” sufrirá también cambios radicales. No sólo las prisiones, sino también los hospitales, las escuelas, las fábricas o las oficinas tendrán que ajustarse a las nuevas estructuras que el poder ha establecido para vigilar y castigar a quienes traspasan los límites.

en Europa en este momento: la primera, que seguía funcionando, se apoyaba en: A) el derecho monárquico; la segunda en B) el proyecto reformista de un grupo de juristas del s.XVIII y, el tercero en C) el proyecto de institución carcelaria, que finalmente terminará por imponerse.

A) El encarcelamiento es actualmente el modo general del castigo. La prisión cubre todo el espacio del castigo sin considerar el delito que se haya cometido; se trate de asesinato, robo, violación o fraude, en todos estos casos la prisión será la sanción. Es un castigo indiferenciado y uniforme. Por el contrario, en la antigüedad, los castigos eran diversos, específicos y visibles: la horca, la hoguera, el descuartizamiento, la mutilación, el tormento, las galeras, la rueda, la

picota, el látigo, la retractación pública, el destierro o una simple multa se correspondían con un tipo de infracción específica, así como con la calidad y la intensidad de la misma. La sanción dependía también de quién era el infractor y de qué clase o categoría era la víctima. Foucault, al referirse al suplicio, señala lo siguiente: *“El suplicio penal no cubre cualquier castigo corporal: es una producción diferenciada de sufrimientos, un ritual organizado para la marcación de las víctimas y la manifestación del poder que castiga, y no la exasperación de una justicia que, olvidándose de sus principios, pierde toda moderación. En los “excesos” de los suplicios, se manifiesta toda una economía del poder”*.¹⁴³ Se trataba de un arte cuantitativo del sufrimiento que

estaba sometido a reglas, era un juego judicial estricto, y su función era la de hacer que se manifestara "la verdad". *"Si el suplicio se halla tan fuertemente incrustado en la práctica jurídica se debe a que es revelador de la verdad y realizador del poder. Garantiza la articulación de lo escrito sobre lo oral, sobre la operación de la confesión; permite que se reproduzca el crimen y lo vuelve sobre el cuerpo visible del criminal; es preciso que el crimen, en su mismo horror, se manifieste y se anule. Hace también del cuerpo del condenado el lugar de aplicación de la vindicta soberana, el punto de encuentro para una manifestación del poder, la ocasión de afirmar la disimetría de las fuerzas"*.¹⁴⁴

¹⁴³ Foucault, Michel.- *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. 1ª. ed. México; Siglo XXI editores, 1976, p.40

¹⁴⁴ Foucault, *Vigilar y castigar*, op. cit., p.60

El suplicio, donde el cuerpo del condenado es la pieza esencial en el ceremonial del castigo público, debe hacer que el culpable sea el pregonero de su propia condena. El infractor debe confesar su crimen, firmar su sentencia. Pero también deben establecerse relaciones descifrables entre el crimen y el castigo de manera que el pueblo (personaje principal de esta ceremonia de terror, cuya presencia es indispensable para que el suplicio tenga sentido) pueda entender la razón de la pena (se hace la ejecución en el mismo lugar donde fue cometido el crimen, se taladra la lengua de los blasfemos, se quema a los impuros, se corta la mano que dio muerte, se obliga al acusado a empuñar el instrumento del crimen, etc.) El suplicio, sin embargo, no puede identificarse con la reparación

del daño del agraviado, sino con la reparación del daño que se ha hecho al reino del soberano. Se trata de una afrenta a la ley que vale por el príncipe. El delito que ha causado un desorden en el reino es un daño a la autoridad del rey, es una ofensa a su persona. El suplicio es la venganza del soberano omnipotente que no restablecía la justicia sino reactivaba su poder. El castigo se aplicaba, se marcaba, en el cuerpo del delincuente en presencia del monarca y frente al pueblo aterrorizado. Se trataba de un ceremonial de triunfo.

B) Frente a este sistema punitivo, un grupo de juristas propone alternativas que ya no recurran al suplicio impuesto por el rey. Buscaban que el poder de juzgar ya no dependiera de los privilegios múltiples, discontinuos y a veces contradictorios del rey, sino de los

efectos continuamente distribuidos de la fuerza pública. Se trataba de *"hacer del castigo y de la represión de los ilegalismos una función regular, coextensiva a la sociedad; no castigar menos, sino castigar mejor; castigar con una severidad atenuada quizá, pero para castigar con más universalidad y necesidad; introducir el poder de castigar más profundamente en el cuerpo social"*.¹⁴⁵

El criminal ya no será el enemigo del rey sino el "enemigo común". Es un ciudadano que ha roto el pacto con la sociedad, con el contrato social, con las leyes aceptadas por sus miembros, y en consecuencia deberá someterse al castigo previsto por estas mismas leyes, que se han vuelto claras, transparentes y

¹⁴⁵ Foucault, op. cit., p.86

absolutas, al tiempo que las infracciones han quedado especificadas, calificadas y escritas en un Código exhaustivo. El castigo debe ser transparente al crimen que sanciona, debe convertirse en signo del delito que condena: una lección pública y visible para todos, donde puedan leerse las leyes y donde se manifieste la reactivación de su poder.

Se persigue el ideal de un aparato jurídico autónomo y de una justicia igualitaria. El derecho de castigar es trasladado de la venganza del soberano a la defensa de la sociedad. La pena tendrá, entonces, la función de evitar la repetición del crimen. *"Castigar será, por lo tanto, un arte de efectos"*.¹⁴⁶ Un arte que se apoya en la tecnología de la representación: "lo

que debe llevarse al máximo es la representación de la pena, no su realidad corporal".¹⁴⁷ La pena debe tener efectos laterales, los de mayor importancia, dirigidos hacia aquellos que no han cometido la falta: *"sí se pudiera estar seguro de que el culpable es incapaz de reincidir, bastaría con hacer creer a los demás que ha sido castigado"*.¹⁴⁸ La pena debe afectar al culpable, pero sobre todo a los posibles culpables. Por esto mismo la prisión es incompatible con el sistema del castigo analógico, con la pena-efecto, la pena-representación, la pena-signo. La pena debe ser vista, tiene que explicarse y justificarse, tiene que convencer. En suma, debe repetir y reafirmar constantemente el Código.

¹⁴⁶ Foucault, op. cit., p.97

¹⁴⁷ Foucault, op. cit., p.99

¹⁴⁸ Ibidem.

Por otra parte, se busca que el castigo tenga utilidad pública: el criminal como esclavo puesto al servicio de la sociedad, como propiedad rentable. *"En el antiguo sistema, el cuerpo de los condenados pasaba a ser la cosa del rey, sobre la cual el soberano imprimía su marca y dejaba caer los efectos de su poder. Ahora, habrá de ser un bien social, objeto de una apropiación colectiva y útil. De ahí el hecho de que los reformadores han propuesto casi siempre los trabajos públicos como una de las mejores penas posibles.....Trabajo público que quiere decir dos cosas: interés colectivo en la pena del condenado y carácter visible, controlable, del castigo. Así el culpable paga dos veces: por el trabajo que suministra y por los signos que produce".*¹⁴⁹

¹⁴⁹ Foucault, op. cit., p.113

La función punitiva se generaliza y delimita. Se definen claramente dos objetos de conocimiento: el delito y el delincuente. *"La relación de poder subyacente bajo el ejercicio del castigo comienza a acompañarse de una relación de objeto en la cual se encuentran encerrados no sólo el delito como hecho que establecer según unas normas comunes, sino el delincuente como individuo a quien conocer según unos criterios específicos."*¹⁵⁰

C) Los modelos de prisión pasan muy rápidamente a sustituir el movimiento reformista de los juristas. El Rasphuis de Amsterdam (1596) es el más antiguo de estos modelos. Anticipa casi dos siglos a las futuras penitenciarías europeas. En ella

¹⁵⁰ Foucault, op. cit., p.106

existía ya un empleo estricto del tiempo, un sistema de prohibiciones y de obligaciones, una vigilancia continua, lecturas espirituales, etc. El Rasphuis recoge la teoría de la transformación pedagógica y espiritual de los individuos a través del ejercicio continuo, característica del siglo XVI.

A mediados del siglo XVIII el correccional de Gante se organizó bajo el principio del trabajo, partiendo de que la criminalidad se debía mayormente a la ociosidad y a la falta de un oficio de las personas. Su proyecto pretendía corregir al criminal otorgándole una disciplina de trabajo para luego reinsertar a la sociedad un individuo económicamente útil. A finales del mismo siglo, el modelo inglés y también el norteamericano, van a incluir el aislamiento como condición necesaria para la

corrección. Se introduce, entonces, el elemento "celda", pieza esencial de los monasterios católicos, con el objeto de "reformular" al individuo. La transformación de su alma y de su conducta se logrará, además de la adquisición del hábito del trabajo, mediante el confinamiento que le permitirá reflexionar y aislarse de malas influencias; sólo así podrá escuchar "la voz del bien". Este control y observación constantes permitirá la formación de un saber de los individuos. La conducta de los prisioneros se consignará todos los días. *"Este conocimiento de los individuos, continuamente puesto al día, permite repartirlos en la prisión menos en función de sus delitos que de las disposiciones de que dan pruebas. **La prisión se convierte en una especie de observatorio permanente que permite distribuir las variedades del vicio o de la***

flaqueza".¹⁵¹ La prisión coincide en muchos aspectos teóricos con el proyecto de los juristas que buscaban una reforma, pero la tecnología del castigo es distinta: ya no es un arte de representaciones sino una manipulación del cuerpo y del alma, una coerción sobre el tiempo y las actividades diarias. Pero esto se deberá realizar en secreto: condición que anula toda posibilidad de comunicación con la sociedad agraviada; separando el mundo de la prisión con el mundo "exterior" se hace imposible la pena-signo. El secreto y la autonomía en el ejercicio del poder de castigar *"son exorbitantes para una teoría y una política de la penalidad que se proponían dos fines: hacer participar a todos los ciudadanos en el castigo del enemigo social; volver el ejercicio*

*del poder de castigar enteramente adecuado y transparente a las leyes que públicamente lo delimitan.....El poder que aplica las penas amenaza ser tan arbitrario, tan despótico como lo era aquel que antaño decidía en cuanto a aquéllas."*¹⁵²

La preferencia por el sistema carcelario puede explicarse por la instauración de la *disciplina* como forma general de dominación en los siglos XVII y XVIII. Se trata de una forma distinta de la esclavitud, de la domesticidad, del vasallaje o del ascetismo. No se trata tampoco de los antiguos procedimientos disciplinarios que se aplicaban en los conventos o los ejércitos. *"El momento histórico de la disciplina es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende*

¹⁵¹ Foucault, op. cit., p.131

¹⁵² Foucault, op. cit., pp. 134 y 135

únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. Fórmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone..... La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos "dóciles". La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia) ".¹⁵³

La disciplina requiere una distribución de los individuos en el espacio. Con frecuencia utiliza la clausura, la forma de una ciudad cerrada. Los internados de los colegios, los cuarteles militares y los talleres de las fábricas pueden servirse de este modelo, de origen conventual, para obtener el máximo provecho de los individuos.

El espacio disciplinario es específico y analítico, se fracciona en el número de partes necesarias para que los individuos queden ubicados de acuerdo a la función que desempeñan, al mismo tiempo que son fácilmente identificados. Se crean "puestos" en hospitales, en los cuarteles, en las fábricas, en las aduanas. El espacio se ordena "en serie" para facilitar la vigilancia y para comprobar la presencia y la aplicación del trabajador dentro de un

¹⁵³ Foucault, op. cit., pp. 141y 142

esquema articulado en el que cada individuo tiene un rango. *"La disciplina, arte del rango y técnica para la transformación de las combinaciones. Individualiza los cuerpos por una localización que no los implanta, pero los distribuye y los hace circular en un sistema de relaciones".*¹⁵⁴

Muchas escuelas del siglo XVIII adoptan la organización espacial utilizada en los procesos de producción industrial, buscando una nueva economía del tiempo de aprendizaje. **Se introduce el espacio serial:** hileras de alumnos en la clase, en los pasillos o en el patio. Se coloca linealmente a los alumnos de acuerdo a las edades, las aptitudes, el grado escolar. Se crea una máquina de aprender, pero

también de vigilar, de jerarquizar y de recompensar.

"Al organizar las "celdas", los "lugares" y los "rangos", fabrican las disciplinas espacios complejos: arquitectónicos, funcionales y jerárquicos a la vez. Son unos espacios que establecen la fijación y permiten la circulación; recortan segmentos individuales e instauran relaciones operatorias; marcan lugares e indican valores; garantizan la obediencia de los individuos pero también una mejor economía del tiempo y de los gestos. Son espacios mixtos: reales, ya que rigen la disposición de pabellones, de salas, de mobiliarios; pero ideales, ya que se proyectan sobre la ordenación de las caracterizaciones, de las estimaciones, de las jerarquías. La primera de las grandes operaciones de la disciplina es, pues, la

¹⁵⁴ Foucault, op. cit., p. 149

*constitución de "cuadros vivos" que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas."*¹⁵⁵

Además de la distribución espacial, las disciplinas controlan el tiempo. Se establecen programas que garanticen la actividad durante sus diferentes fases. El tiempo penetra al cuerpo, indicando la duración de sus actos, su secuencia, su movimiento. Se trata de un cuerpo-objeto que debe ser utilizado exhaustivamente. Es un cuerpo que también se convierte en un elemento que se puede colocar, mover, articular sobre otros, es decir, que forma parte de una composición de fuerzas, cuya finalidad es obtener un aparato eficaz, una máquina multisegmentaria.

"La disciplina fabrica a partir de los cuerpos que controla cuatro tipos de individualidad, o más bien una individualidad que está dotada de cuatro características: es celular (por el juego de la distribución espacial), es orgánica (por el cifrado de las actividades), es genética (por la acumulación del tiempo), es combinatoria (por la composición de fuerzas). Y para ello utiliza cuatro grandes técnicas: construye cuadros; prescribe maniobras; impone ejercicios; en fin, para garantizar la combinación de fuerzas, dispone "tácticas". La táctica, arte de construir, con los cuerpos localizados, las actividades codificadas y las aptitudes formadas, unos aparatos donde el producto de las fuerzas diversas se encuentra aumentado por su combinación calculada, es sin

¹⁵⁵ Foucault, op. cit. pp. 151 y 152

*duda la forma más elevada de la práctica disciplinaria."*¹⁵⁶

Espacio y tiempo se coordinan: la disposición "en serie" también hace aparecer un tiempo lineal que tiene momentos encadenados que tienden hacia un punto terminal. Es un tiempo evolutivo que marca el "progreso" de la actividad.

El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada, se hace necesaria la construcción de "observatorios de la multiplicidad humana". El modelo casi ideal de estos observatorios es el campamento militar, que se fundamenta en la posibilidad de tener una visibilidad general. **Hospitales, asilos, prisiones, casas de educación o ciudades obreras**

¹⁵⁶ Foucault, op. cit., p. 172

adoptarán por mucho tiempo este modelo. Se plantea el problema de una arquitectura que ya no está hecha simplemente para ser vista o para vigilar el espacio exterior (como las fortalezas), sino para permitir un control interior, para hacer visibles a quienes se encuentran dentro. **Una arquitectura que sirva para la transformación de los individuos.**

Se busca *"obrar sobre aquellos a quienes abriga, permitir la presa sobre su conducta, conducir hasta ellos los efectos del poder, ofrecerlos a un conocimiento, modificarlos. Las piedras pueden volver dócil y cognoscible. El viejo esquema simple del encierro y de la clausura -del muro grueso, de la puerta sólida que impiden entrar o salir, comienza a ser sustituido por el cálculo de las aberturas, de los plenos y de los vacíos, de los pasos y de las*

transparencias. Así es como se organiza poco a poco el hospital-edificio como instrumento de acción médica: debe permitir observar bien a los enfermos, y así ajustar mejor los cuidados; la forma de las construcciones debe impedir los contagios, por la cuidadosa separación de los enfermos; la ventilación y el aire que se hacen circular en torno de cada lecho deben en fin evitar que los vapores deletéreos se estanquen en torno del paciente, descomponiendo sus humores y multiplicando la enfermedad por sus efectos inmediatos. El hospital —el que quiere disponer en la segunda mitad del siglo, y para el cual se han hecho tantos proyectos después del segundo incendio del Hotel-Dieu— no es ya simplemente el techo bajo el que se cobijaban la miseria y la muerte cercana; es en su

materialidad misma, un operador terapéutico.....Como la escuela-edificio debe ser un operador de encauzamiento de la conducta. El edificio mismo de la Escuela debía ser un aparato para vigilar...” (máquina pedagógica).¹⁵⁷

El aparato disciplinario perfecto permitiría a una sola mirada verlo todo permanentemente. Edificios como los asilos psiquiátricos, penitenciarias, correccionales, algunas escuelas y hospitales van a recurrir al **Panóptico**, el tipo **arquitectónico** que **permitirá automatizar y multiplicar los efectos del poder.** El Panóptico de Bentham consiste en una construcción periférica en forma de anillo y una torre central con ventanas anchas que se abren en la cara

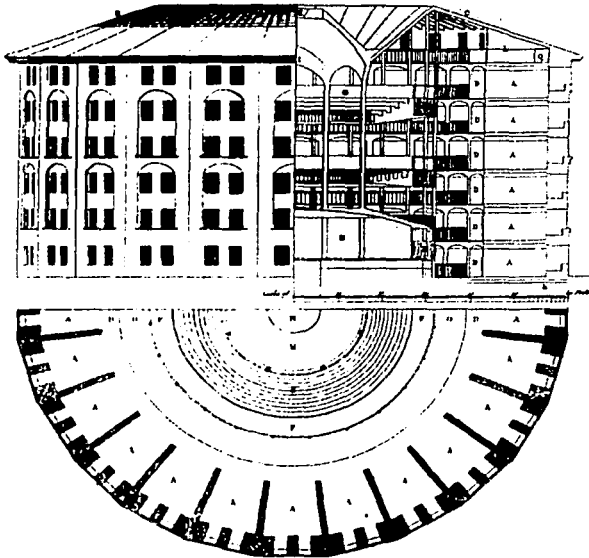
¹⁵⁷ Foucault, op. cit., p. 177

interior del anillo. La construcción periférica está dividida por muros, en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. *"Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar"*. El dispositivo panóptico dispone unas unidades espaciales que permiten ver sin cesar y reconocen al punto. **La visibilidad es una trampa.** El sujeto que se encuentra en este dispositivo es visto, pero él no ve; es objeto de una información, pero jamás sujeto en una comunicación. Nunca entra en contacto con los compañeros de las celdas adyacentes, nunca sabe en qué momento se le está observando. El estado consciente y permanente de visibilidad garantiza el funcionamiento automático del poder. El que tiene conciencia de estar

sometido a un campo de visibilidad, el que se sabe vigilado, conoce el peligro de ser sorprendido; reproduce por su propia cuenta las coacciones del poder, "se convierte en el principio de su propio sometimiento". Pueden evitarse los muros gruesos y pesados, así como una gran cantidad de rejas, cadenas y cerraduras. La arquitectura del panóptico es ligera, **basta la claridad y la transparencia del espacio.** Se constituye como un zoológico, donde existe una agrupación específica y una distribución individual. Permite establecer las diferencias: en los enfermos de los hospitales, detectar sus síntomas, en los niños de las escuelas, sus hechos singulares y sus aptitudes, en los obreros de las fábricas y talleres, su rendimiento.

El panóptico *"es el diagrama de un mecanismo de poder referido a su*

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Panóptico de Jeremy Bentham, versión de 1791. (arriba)

Presidio en Isla de la Juventud, al sur de la Habana, Cuba, 1926. Prisión diseñada bajo el esquema del panóptico. Las celdas fueron dispuestas como cubículos transparentes que se exhiben, sin obstáculo alguno, a la vista del control centralizado. (Abajo izq.)

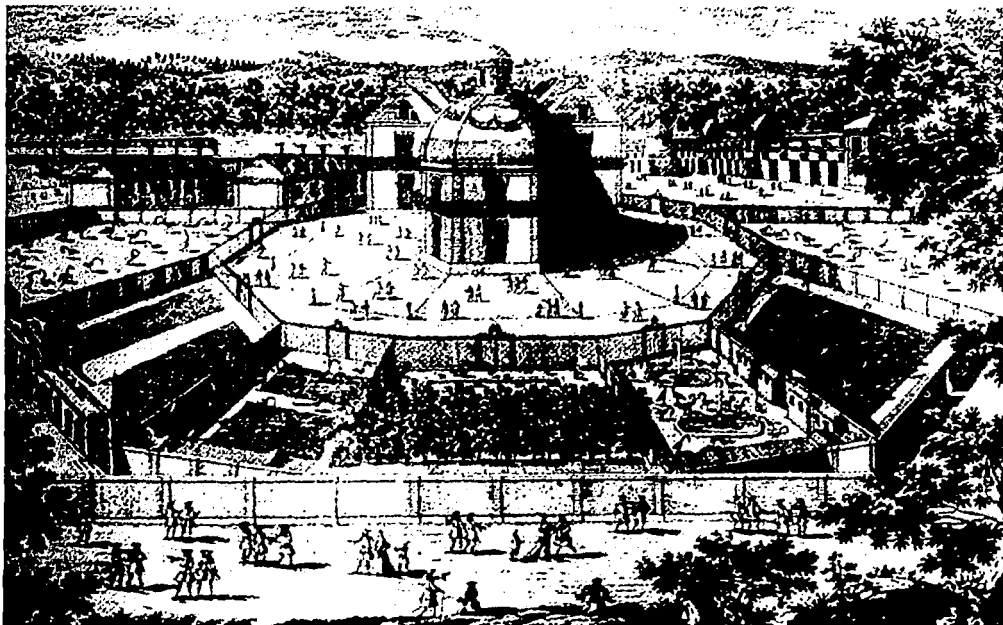
Penitenciaría de Stateville, Illinois, E.U., 1960, vista interior. Control central en primer plano. (abajo der.)

El principio del panóptico consiste en que todos los espacios (celdas) donde se alojan los sujetos en observación (prisioneros) queden controlados desde un punto central, y que los mismos no sepan cuándo están siendo vigilados. Bentham no era un arquitecto, sino un filósofo y reformador interesado en el derecho y en el proceso penales. En su planteamiento original de 1787, el "aparato panóptico" funcionaba alumbrando las celdas y dejando en penumbra el puesto de control. Posteriormente (1791) Bentham agregó galerías en el perímetro de la torre central, donde se encontrarían los guardias "invisibles", que ahora también son vigilados, desde su núcleo, por un superintendente a través de mirillas.



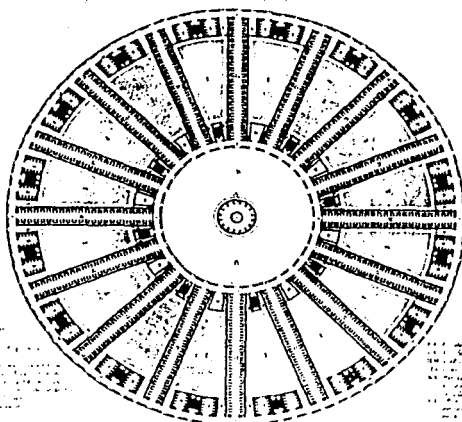
forma ideal; su funcionamiento, abstraído de todo obstáculo, resistencia o rozamiento, puede muy bien ser representado como un puro **sistema arquitectónico** y óptico: es de hecho una figura de tecnología política que se puede y **que se debe desprender de todo uso específico**. Es polivalente en sus aplicaciones; sirve para enmendar a los presos, pero también para curar a los enfermos, para instruir a los escolares, guardar a los locos, vigilar a los obreros, hacer trabajar a los mendigos y a los ociosos. **Es un tipo de implantación de los cuerpos en el espacio, de distribución de los individuos unos en relación con los otros, de organización jerárquica, de disposición de los centros y de los canales de poder, de definición de sus instrumentos y de sus modos de intervención, que se puede utilizar en los**

hospitales, los talleres, las escuelas, las prisiones. Siempre que se trate de una multiplicidad de individuos a los que haya que imponer una tarea o una conducta, podrá ser utilizado el esquema panóptico. Es aplicable –bajo reserva de las modificaciones (transformaciones) necesarias- “a todos los establecimientos donde, en los límites de un espacio que no es demasiado amplio, haya que mantener bajo vigilancia a cierto número de personas”.....El panoptismo es capaz de “reformular la moral, preservar la salud, revigorizar la industria, difundir la instrucción, aliviar las cargas públicas, establecer la economía como sobre una roca, desatar, en lugar de cortar, el nudo gordiano de las leyes sobre los

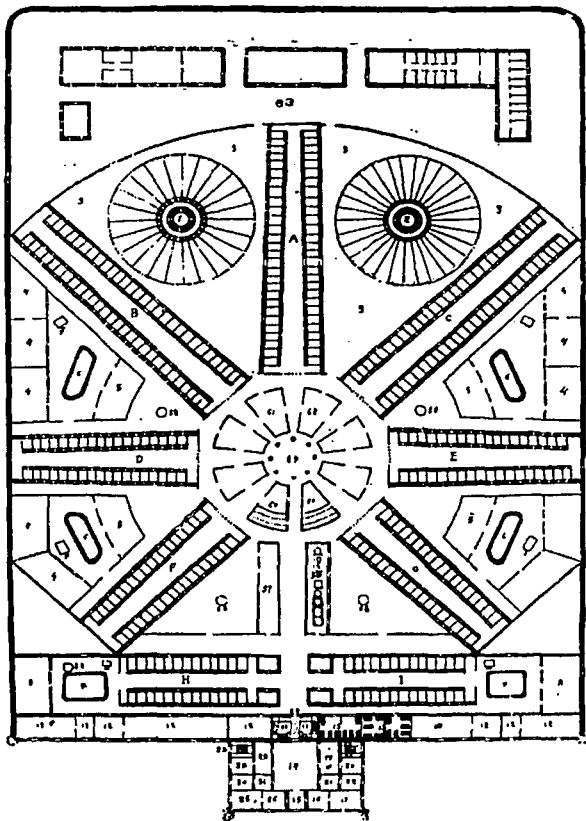


Colección zoológica de Versalles en la época de Luis XIV, según grabado de Aveline. (arriba)

Proyecto de hospital, B. Poyet, 1786. (Abajo)

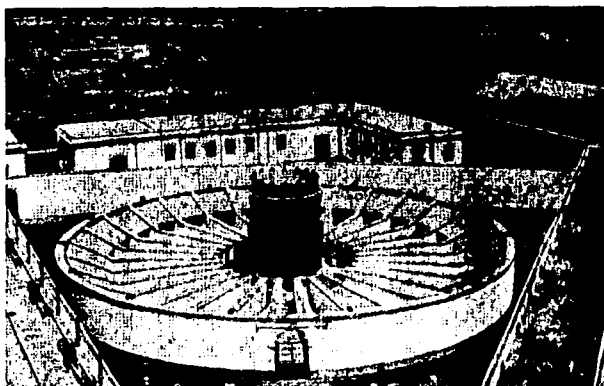


Le Vaux construyó en Versalles la primera colección zoológica donde los animales no estaban diseminados en un parque, sino encerrados en jaulas separadas, según la especie; al centro existía un pabellón octogonal con ventanas hacia las siete jaulas, dejando uno de los lados para el acceso. Foucault hace una analogía entre este zoológico y el panóptico: " El panóptico es una colección zoológica real, el animal está reemplazado por el hombre, por la agrupación específica la distribución individual, y el rey por la maquinaria de un poder furtivo".



Penitenciaria Nacional de México (Lecumberri), 1885-1900, México, D.F.

Tras diversas dificultades, México logró construir una prisión de acuerdo a las ideas reformistas difundidas desde finales del siglo XVIII. Porfirio Díaz ordenó la edificación de una prisión "moderna", basada en los modelos europeos y estadounidenses. El diseño original tenía una capacidad para albergar 800 hombres, 180 mujeres y 400 menores. Lecumberri fue diseñada siguiendo un esquema modificado de la penitenciaria de Cherry Hill, Philadelphia (1821), con una torre de vigilancia central que controla 4 cuerpos cortos y 3 largos de celdas dispuestos radialmente con pasillos centrales descubiertos. Entre las alas se ubicaron, siguiendo la tradición europea, áreas para ejercicios (cuerpos circulares), que contaban también con una torre de vigilancia al centro (abajo). Los prisioneros estarían sometidos a una disciplina y vigilancia constantes con un mínimo de recursos y de personal.



*pobres, todo esto por una simple idea arquitectónica".*¹⁵⁸

Foucault, recurriendo a las ideas de Bentham, nos proporciona, por otra vía, el concepto de tipo arquitectónico (o urbano), que hemos discutido en capítulos anteriores. Esta perspectiva rechaza la concepción simplista de la correspondencia función-forma, y nos introduce a un enfoque sistémico, relacional y estructural. Aldo Rossi tenía clara conciencia de ello: "*La ciudad como aglomeración es explicada propiamente sobre la base de las funciones que aquellos hombres querían ejercer; la función de una ciudad se convierte en su raison d'être y en esa forma se revela. En muchos casos el estudio de la morfología se reduce a un mero*

estudio de la función". Establecido el concepto de función, de hecho, se llega inmediatamente a la posibilidad de una clasificación evidente; ciudades comerciales, culturales, industriales, militares, etc..... La teoría del funcionalismo ingenuo es, sin embargo, muy cómoda para las clasificaciones elementales, y resulta difícil ver cómo puede ser sustituida a este nivel; se puede, pues, proponer mantenerla en cierto orden, como mero hecho instrumental, pero sin pretender recabar de este mismo orden la explicación de los hechos más complejos."¹⁵⁹

La clasificación "funcional" de la arquitectura nos impide conocer las leyes más profundas que rigen en los edificios. La genealogía del "castigo" y de las prisiones nos descubre al

¹⁵⁸ Foucault, op. cit., pp. 209 y 210

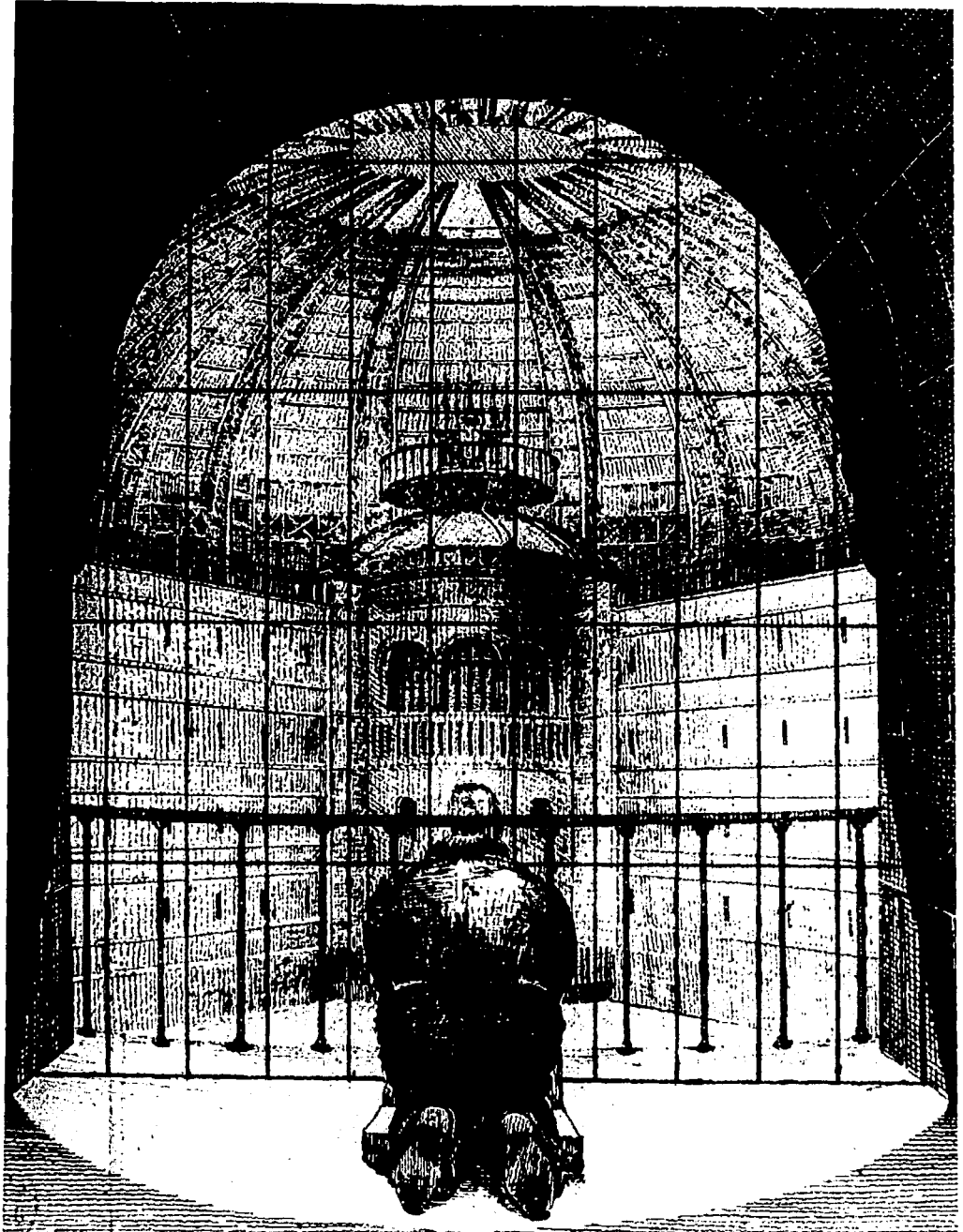
¹⁵⁹ Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, op. cit., pp. 82 y 83

mismo tiempo las libertades y las disciplinas. Las arquitecturas disciplinarias y el panoptismo nacieron con la sociedad capitalista. El tipo arquitectónico-disciplinario, cuyo máximo exponente es el Panóptico, puede aceptar multitud de programas y de partidos arquitectónicos. Su grado de generalidad es incluso mayor al de los tipos estudiados con anterioridad, por lo que puede decirse que es un tipo entre los tipos, capaz de englobar distintas subestructuras panópticas. Se trata, al mismo tiempo, de una tipología funcional y formal que aparece donde se requiere un control económico y estricto del movimiento. Es evidente que el programa y las necesidades de una escuela o de una fábrica difieren de las de una prisión, pero si analizamos detenidamente los sistemas que operan en dichas

instituciones, observaremos que existen, en ocasiones, mayores similitudes entre las guarderías de niños y las prisiones, que entre las primeras y una escuela universitaria, que por lo común presenta una estructura distinta al panóptico. En estas últimas el panoptismo no se apoya tanto en un "aparato" arquitectónico mono-ocular, como en una distribución de centros múltiples de visibilidad dispersos en el espacio arquitectónico. El control no es tan económico ni tan eficiente porque las instituciones superiores de educación no lo requieren así, en la mayoría de los casos. En cambio, con los niños pequeños se hace necesario un esquema de vigilancia y control mucho más intenso y continuo que permita llevar un seguimiento meticuloso de su conducta y desarrollo.

Es también muy común la utilización del tipo panóptico en edificios de oficinas, donde se eliminan los muros de los cubículos (o "celdas") para colocar escritorios en áreas comunes o cancelas de cristal que permiten un control y una vigilancia directa y constante de los "empleados". Cada empleado tiene un puesto específico, un espacio individual que lo enmarca. Su ausencia se advierte de inmediato, su presencia en un sitio distinto al que le corresponde es señal de una anormalidad. Al quedar expuestos a la vista se controlan sus movimientos, su tiempo, sus gestos. Aunque los empleados pueden verse entre ellos, se dificulta su comunicación colocando mamparas ciegas en los laterales o colocando los escritorios en hileras separadas. El panóptico de oficinas es, en ocasiones, también un "panacústico" que deja a las voces

insolentes a merced de una oreja atenta, limitándose así la conversación entre los empleados. El lugar que ocupan, aunque es transparente y ligero, rara vez tiene contacto con el exterior. Por lo general se coloca el espacio común al centro de la planta y en el perímetro se colocan los "privados" que corresponden a los jefes o supervisores; es decir, se invierte el esquema de la prisión. El jefe se reserva un espacio que puede cerrarse o no y que por lo general se encuentra en un punto estratégico que le permite dominar visualmente la oficina entera. Puede ubicarse en un nivel superior viendo hacia el espacio común o también puede colocarse junto al acceso o pasillo principal, por donde todos deben circular. En ocasiones el jefe cuenta con un doble acceso. Nadie sabe cuándo llega ni cuando se va. Nadie sabe en qué



ESTRUCOS CON
FALLA DE ORIGEN

momento puede salir de la oficina. Nadie sabe cuándo está observando. La utilización de cámaras, monitores, micrófonos, detectores de movimiento, alarmas, etc. en pasillos, vestíbulos y puestos de trabajo multiplican el control y dan mayor flexibilidad a la distribución espacial. Es necesario que estos dispositivos electrónicos sean visibles, que los ocupantes estén conscientes de estar vigilados. Sin duda la tipología del edificio es testimonio de las prácticas sociales y evidencia el sistema que opera en las instituciones.

9.3. Un Sistema de fuerzas en desequilibrio: estructuras del poder en arquitectura.

Toda construcción deriva de la voluntad de ser y de hacer. Construir ha sido siempre una actividad natural en el hombre, una acción destinada no sólo a protegerse de las

inclemencias de la naturaleza, sino a reafirmarse en ella y en el mundo social en que vive. Sin embargo, dentro de la sociedad moderna esto resulta cada vez más complicado.

No hace mucho la cultura garantizaba los conocimientos, las técnicas y los procedimientos para que cualquier individuo lograra edificar su propia morada con los medios de que disponía. La economía moderna ha requerido concentrar la mano de obra y los agentes productivos, así como crear una división del trabajo. Los drásticos cambios que se produjeron tras la revolución industrial -las migraciones, los cambios de propiedad de la tierra, las nuevas circunstancias económico-productivas del capitalismo y de la vida moderna, así como la amnesia cultural que todo esto conlleva-

facilitaron la interrupción de la originaria tradición de construir.

Construir se vuelve, entonces, asunto de expertos, de especialistas y también de gente de dinero. El sistema de poder ejercerá ahora un control eficiente sobre la población, regulará los asentamientos humanos y la actividad productiva, exigirá una garantía (impuesto) de participar en las utilidades del negocio de construir, establecerá una economía de recursos que fijará una serie de condicionamientos y requisitos para la dotación de servicios y la concesión de licencias o permisos. Para todo esto es necesario crear e imponer un conjunto de normas que se sustentan en planes y programas de desarrollo, en decretos de expropiación, en códigos especializados sobre construcción y urbanismo, pero también en leyes

que regulan la producción, la contratación de trabajadores, la formación de sindicatos, la distribución de materiales, etc.

Los arquitectos y constructores se encuentran a partir de entonces bajo un mecanismo permanente de control y vigilancia que inicia, tempranamente, en las escuelas, tecnológicos o universidades, y que luego se disemina hacia distintos ámbitos, como las asociaciones de profesionistas y las cámaras industriales. Trataremos de analizar este proceso, que se desarrolla dentro de un "sistema de fuerzas en desequilibrio".

9.3.1. La calificación educativa. Licencia institucional.

Dar licencia es permitir un ejercicio, es liberar una fuerza cuya acción es conocida. Las instituciones

de educación académica han logrado centralizar y regular la fuerza de individuos que buscan un espacio de poder dentro de la sociedad y un reconocimiento oficial de ser merecedores de dicho privilegio. Este privilegio es la exclusividad de ejercer y de lucrar con una actividad profesional (arquitectos y demás profesionistas), o con un oficio (obreros que aspiran a ser "mano de obra calificada"). Para obtener dicho reconocimiento oficial deben someterse a una disciplina que los adiestre, que los capacite, que les proporcione los conocimientos suficientes y necesarios. La capacitación de los arquitectos se ha hecho tradicionalmente en escuelas y academias de arquitectura, pero también dentro de los talleres o despachos de arquitectos profesionales.

El aprendiz debe ser maleable, dócil, tiene que transformarse y adquirir nuevos hábitos, nuevas habilidades; debe desarrollar y coordinar nuevas facultades tanto mentales como físicas. Este proceso de transformación paulatina del estudiante es confiado a un maestro o jefe de taller, el cual asume el papel de guía y de juez durante un periodo determinado de tiempo y es el que señala cuándo y cómo se alcanzan una serie de objetivos concretos para que el aprendiz pueda obtener un grado superior. El maestro tratará de eliminar los vicios, los malos hábitos de su discípulo y premiar las acciones que considera virtuosas. Su función primordial es "enderezar conductas", conducir las hacia lo correcto y lo normal.

Ya en el siglo XIX, muchas escuelas y academias buscaban -a

través de la estandarización-, una calidad homogénea entre los estudiantes, sin perder por ello su individualidad. Esta *normalización* hace uso de la comparación constante. Los maestros académicos se encargan muy pronto de establecer cuáles son los modelos que -a su juicio-, son los mejores, los que tienen mayor "riqueza", los que deben imitarse; en ocasiones dan la razón de su preferencia, en otras no. Establecen, por lo general, verdaderos torneos que desencadenan un enfrentamiento encarnizado entre los alumnos. Los estudiantes de arquitectura pronto experimentan las tensiones y la crueldad del sistema de competencia, pronto tienen oportunidad de medirse unos con otros. El maestro consigna día a día sus observaciones, nota los avances y los retrocesos; clasifica y reclasifica a sus alumnos

periódicamente. Los "talleres" y las aulas de las escuelas de arquitectura son en realidad "laboratorios de observación".

El instrumento más común para evaluar el "avance" en el aprendizaje es el examen o el "concurso". Los exámenes buscan medir cuánto conoce el alumno; hay que saber si tiene las bases teóricas y científicas para seguir escalando de nivel. Los concursos son esos torneos contra reloj donde el "aspirante-arquitecto" debe poner a prueba toda su capacidad para resolver un proyecto a partir de un programa dado. El concursante es aislado del resto de los estudiantes en un cubículo (celda) o bien comparte un espacio común pero restringido al lado de sus competidores. El tiempo es inflexible, el concurso deberá entregarse en un lugar y hora determinados; el que no

cumple es descalificado por un jurado que también se encarga de designar a los ganadores y otorgar "premios" y distinciones. Dentro del "taller" se crea una estructura de representación que intenta reproducir las condiciones "reales" de la vida profesional. Una vida profesional que estará regida por las reglas de la economía. Tiempo, calidad y eficiencia se introducen en el proceso de aprendizaje, que ahora se convierte en un proceso de producción. Dentro de los concursos se instaura un pequeño mecanismo penal que sanciona las más pequeñas desviaciones. El maestro (juez) ejecuta el castigo que depende de la gravedad de la infracción. Sólo con la disciplina de trabajo y con una sumisión por parte del educando se logran disminuir las penalidades.

Los maestros se van relevando a lo largo de los cursos, van informando

a los otros de los cambios observados en sus alumnos. En una etapa terminal, un jurado determinará si la metamorfosis del aprendiz se ha completado, si sus habilidades son suficientes y si su conducta y disposición al trabajo son las adecuadas.

En caso de que el alumno logre superar una prueba final (o haya cumplido con un plazo de tiempo determinado en el taller) adquiere un grado o un rango superior. Este grado queda comprendido dentro de una escala de jerarquías. Es común que se le otorgue un título que lo certifica. La calificación garantiza la utilidad social del individuo. El nuevo título (arq., ing., lic., Dr., o M.D., Ph. D., etc.) se agrega al nombre o, más aún, lo antecede: un nombre que se coloca sobre otro nombre. La técnica disciplinaria ha logrado fabricar un

nuevo individuo. El estudiante podrá ahora "reintegrarse" a la sociedad, pero ya no como un lastre para la economía sino como un individuo útil para dicha sociedad. El graduado ha sido liberado de la academia, ya clasificado ("separado") y hasta cotizado, pero no por ello dejará de ser vigilado.

Al solicitar trabajo se examinarán sus antecedentes y se revisarán sus archivos; estos expedientes son el resumen de lo que es y de lo que se espera que sea. Su comportamiento dentro del trabajo será nuevamente evaluado por una autoridad. La desviación en su conducta o en sus funciones, el bajo rendimiento o la insuficiencia de aptitudes para desempeñar un cargo o una labor podría significar su despido; y en el caso de tener responsabilidad sobre perjuicios a terceras personas

derivados de su ejercicio profesional, la autoridad puede suspender o cancelar su licencia e incluso enviarlo a prisión. Existe una estructura siempre vigilante, atenta a cualquier posible desviación, que afirma el orden político y a la que se le suministra constantemente información.

9.3.2. Asociaciones de Profesionistas.

Muchos de los egresados de los centros educativos no tardan en agruparse en gremios, asociaciones, colegios, academias o cámaras reconocidas o patrocinadas por el sistema político. Estas asociaciones identifican y clasifican a sus miembros y establecen una red de control sobre ellos. Este mecanismo permite dar un seguimiento de las actividades que desarrollan, de los contratos que firman y a veces

también suministra información de los empleados, los proveedores, las utilidades y los recursos con los que cuentan. Quienes se someten a este control buscan asegurar el respeto de sus prerrogativas como profesionistas o trabajadores, así como beneficiarse de los tratos, convenios o prebendas adicionales que dichas asociaciones obtienen de la autoridad.

Los miembros de estas sociedades eligen a sus representantes, los cuales ocuparán por un tiempo la dirección de la organización. Se nombran presidentes, secretarios, vocales, tesoreros, administradores que tendrán determinadas funciones. Se crea una microestructura que se asemeja muchas veces a la del sistema existente de poder, de la que forma parte. Sin embargo, después de haber elegido a sus

representantes, los miembros no tienen, por lo general, mayor influencia sobre la toma de decisiones en dichas asociaciones.

9.3.3. Los Códigos o reglamentos para construir.

Si bien el arquitecto es un "servidor" de la sociedad y se debe a ella, muchas veces termina siendo un servidor del orden político; para desempeñar sus funciones requiere, necesariamente, de la intermediación de la autoridad, es decir, sus acciones se encuentran limitadas y recortadas por un Código. El arquitecto diseña y construye los espacios habitables del hombre, pero este noble fin no puede realizarse sin el consentimiento de quien ejerce el poder, de la autoridad que marca los términos y las tolerancias permitidas, la que indica cómo, cuánto y dónde; la que otorga garantías, expide

permisos y licencias (para salvaguardar el "bien común").

Los reglamentos de construcción, los planes de desarrollo, la propiedad y vocación del suelo, pueden expresarse en códigos escritos o no, y su aplicación sobre un territorio obedece siempre a ciertos intereses. El poder que se ejerce sobre un espacio es regulado por una clase dominante, se llame clase empresarial, clase obrera, clero, terratenientes, burócratas, aristócratas, militares, caciques, tribu imperante o cualquier otro grupo humano que haya ascendido en lo alto de la pirámide social.

Cuando no se cumple con los reglamentos o normas que han sido impuestos, invariablemente se activa un aparato represor que se manifiesta violentamente: multas, retiro de

licencia, clausura, prisión o ejecución. El sistema político requiere, necesariamente, de policías, informantes, supervisores, revisores o inspectores que aseguren el cumplimiento de una ley que siempre se ostenta como autónoma, imparcial y general.

Parece también que mientras más capítulos, artículos y fracciones contenga el reglamento, más efectivo, preciso, previsor y moderno es el código. La multiplicación de infracciones obedece a una mejor distribución del poder que puede extenderse casi hasta el infinito y contar con los instrumentos suficientes para reprimir lo que no se ajusta a sus intereses.

El arquitecto encuentra pronto un contrapeso a su propia autoridad como diseñador y constructor. Ya no

es él sólo el que designa y asigna recursos para erigir las obras; se trata sólo de una ilusión, pues esa facultad le es concedida provisionalmente no para que ejerza su voluntad, sino para que traduzca y transmita la del sistema político.

9.3.4. Procesos productivos: cuerpos y máquinas para la construcción.

No es posible construir sin materiales en el mundo real. La historia de la arquitectura es en parte la del sometimiento y manipulación de la naturaleza en favor de la actividad constructora de las clases dominantes. Pero es todavía el cuerpo físico del hombre el principal recurso en los procesos de producción. El cuerpo humano se convierte en propiedad exclusiva para su explotación temporal y vale por su fuerza y

capacidad de trabajo; es "mano de obra", y desempeña una función productiva que se mide en el tiempo. El sistema de producción que lo sostiene se encarga de garantizar su continuidad y su eficiencia; su deber es proteger a este cuerpo, dándole un seguro social, una protección contra las enfermedades y unas prerrogativas elementales. Esto, en realidad, es proteger a la economía, a la empresa, al aparato productivo; es garantizar la disponibilidad y efectividad de la mano de obra. Asimismo el trabajador puede tener derecho a un sindicato, a pertenecer a una agrupación representativa que vele por sus derechos, regule su actividad y, sobre todo, proporcione información sobre él mismo: el "cuerpo" debe ser

registrado y marcado por las autoridades.

Materias primas y materiales de construcción deben también ser aprobados por la autoridad: sólo podrán utilizarse los que cumplan con ciertas normas. Las normas garantizan "calidad" y la calidad se logra con una correcta aplicación de la tecnología, es decir, con la aplicación de un saber. Las industrias se empeñan por concentrar este saber y lo aplican a la producción. El saber cuesta, el producir también. Las sociedades que invierten recursos en desarrollar conocimientos tecnológicos para la producción de los bienes terminan por dominar la economía de las menos avanzadas e imponen, ciertamente, sus condiciones.

Sólo a través del conocimiento se accede al poder.

Los materiales, equipos o herramientas que no cumplen con la normativa se hacen escasos en el mercado legal; otras veces son marginados o prohibidos. Los reglamentos señalan las cualidades que deben tener: resistencia estructural, resistencia al fuego, resistencia a la humedad o a los productos químicos, su toxicidad, su adecuación o no para los niños, etc., y contemplan también una escala que marca los límites (máximos y mínimos) o los rangos permitidos. Con esto parece garantizarse la seguridad de las construcciones, pero también se excluye a la industria que no cuenta con la tecnología ni con los recursos económicos suficientes. Los códigos se

elaboran o derivan, muchas veces, de la investigación que desarrollan las industrias más avanzadas y poderosas. Las industrias recurren a instituciones y a laboratorios de certificación para avalar la calidad de sus productos, pero también para descalificar a su competencia.

Las compañías de seguros se suman al sistema y se abstienen de asegurar a las construcciones que incumplen con ciertas normas. Fijan sus primas de acuerdo al tipo o clase de construcción y a las instalaciones y sistemas de seguridad con que cuentan los edificios. Se hace pagar más al que no cuenta con la tecnología que impone el aparato productivo. También el sector financiero condiciona el otorgamiento de créditos para cierto tipo de construcciones. Los bancos son

instituciones concentradoras de capital, pero también de información estratégica; conocen perfectamente el estado económico de los hogares, los comercios, las empresas y las industrias, es decir, tienen información sobre su endeudamiento, su capacidad de pago, sus acreedores y proveedores, saben también los servicios y el personal que contratan, saben dónde se localizan, qué actividades desempeñan y cuál es su zona de acción. La desaprobación o cancelación de un crédito es suficiente para impedir el desarrollo o crecimiento de cualquier empresa. Ciertas personas "califican" para la asignación de créditos, otras simplemente quedan marginadas.

Los comerciantes también tienen mecanismos o sistemas de control: pueden distribuir o no productos que convengan a sus intereses; pueden encarecer artificialmente ciertas mercancías o favorecer otras. Se teje así, una amplia red de confidencias y complicidades que permiten la constitución de una estructura de poder que manipula información y sostiene a uno o varios grupos hegemónicos.

Los grupos de poder pueden tener territorios muy amplios y actuar en coordinación con otros. En el caso del comercio es evidente. La penetración de nuevos mercados es el objetivo común de toda industria en expansión. Una estrategia habitual de las empresas dominantes o transnacionales es invadir los

mercados con productos baratos (por debajo de su costo real de producción), que se acompañan de una publicidad incesante en los medios. Una vez aniquilada la industria pequeña o local se apoderan del mercado e imponen sus condiciones. Cuando esta estrategia falla, las grandes empresas buscan comprar a las pequeñas, así sea por un valor más elevado, con tal de controlar el mercado.

Lo que sucede en el plano de la industria de la construcción puede suceder también en el plano de los profesionistas asociados a ella, cuando las grandes constructoras o los grandes despachos de arquitectos eliminan o absorben a la competencia.

9.3.5. Estructuras ideológicas.

Hasta ahora hemos hablado del "arquitecto" como un profesionalista idealizado y homogéneo que presenta cualidades uniformes y atemporales. Pero en realidad existen muchos tipos de arquitectos con funciones sociales e ideologías distintas. Anteriormente habíamos hecho referencia sobre la escisión entre los arquitectos y los ingenieros que se dio, precisamente, por diferencias ideológicas, y dijimos cómo los segundos adquirieron una gran importancia tras la Revolución industrial por la comprensión oportuna que tuvieron de las necesidades más urgentes de la sociedad. Cabe agregar, sin embargo, que ni el arquitecto ni el ingeniero condujeron el desarrollo de las ciudades modernas, sino los inversionistas inmobiliarios. Estos

"desarrolladores" tomaron prestados conocimientos de ambos y hasta ostentaron el mismo título profesional de sus antecesores, pero sus fines y propósitos fueron radicalmente diferentes. Mientras los primeros intentan interpretar las necesidades humanas y sus valores para expresarlos en sus obras, los últimos atienden principalmente a las "leyes" del mercado para obtener un beneficio económico. En realidad, si este grupo encontrara una actividad comercial que reportase mayores ganancias abandonaría la construcción para invertir su capital en algún otro campo, pues no consideran a la arquitectura como un bien cultural, sea como satisfactor de necesidades o como símbolo social, sino meramente como mercancía. Aquí las diferencias ideológicas se vuelven aún más críticas. Los arquitectos (artistas, técnicos o

comerciantes) están, asimismo, sometidos a presiones ideológicas de los diferentes grupos de poder, lo que hace imposible establecer una sola categoría de arquitectos. En adelante seguiremos hablando del arquitecto en singular, a sabiendas de que se trata sólo de una abstracción.

El arquitecto con licencia ejerce su poder de saber. Es, de hecho, un vehículo del sistema socio-político. El encargado de hacer valer las normas, los criterios y las técnicas aceptadas para dar solución a los problemas de la sociedad. El que puede planificar la ciudad, asignar el destino y las características de los territorios, vías de comunicación, zonas de crecimiento o polos de desarrollo económico. Es un promotor y un conciliador de intereses, aunque en muchas ocasiones se convierte en el principal generador de conflictos.

Esto se debe a las diferencias ideológicas, ya señaladas, entre los arquitectos y las demás partes involucradas en el proceso de construcción.

Cuando el arquitecto entra en contacto con su cliente despliega un saber que ha sido avalado por las instituciones. Se convierte en un hábil mediador entre el cliente y la autoridad, pero también puede ser un intermediario de los trabajadores, de los proveedores de materiales y servicios, y hasta de las organizaciones vecinales. A su vez se convierte en el árbitro de la eficiencia, en el que decide lo que conviene o no a su cliente. Sus recomendaciones siempre las enuncia (o dicta) con el respaldo de un saber calificado, y se fundamentan en conocimientos "científicos" o en la autoridad de su experiencia profesional. Es también

un refinado árbitro del buen gusto, que tiene la sensibilidad y el juicio para lo bello, y por tanto para imponer los modos del buen vivir. Por esto decimos que el arquitecto es un agente civilizador, un ordenador social.

El arquitecto es portador de una ideología arquitectónica, adquirida, por lo general, bajo el proceso de normalización de las escuelas. A partir de ella se representa a sí mismo el papel o la función que debe desempeñar ante la sociedad. Esta ideología le sirve también para orientarse y para regular todas sus acciones como profesional. Encuentra criterios de elección, soluciones típicas y correctas, modas y tendencias de actualidad y buen gusto, niveles y rangos de confort, valores estéticos, etc., que conforman

toda una mitología de la "buena arquitectura".

La ideología arquitectónica se elabora a partir de un conjunto limitado de conocimientos que alcanza un nivel de sistematización tal que aparenta tener las cualidades de un modelo de validez general. En esta disciplina, como en la política, existen ideologías dominantes que pueden desconocer o marginar otras formas del pensamiento y que terminan por ser totalizadoras y excluyentes. El arquitecto que asume acríticamente esta ideología cerrada o "religión artística" enfrenta dificultades para visualizar los problemas reales de las personas. La crítica que lanzó Robert Venturi hacia la arquitectura pulcra, de inquietante sencillez y perfección formal de los arquitectos del movimiento moderno se dirige a la

indiferencia o a la ignorancia que mostraban ante muchas de las necesidades cotidianas de la gente, pese al "compromiso social" que decían tener. La cárcel mental en la que habitan algunos arquitectos académicos les ha impedido entrar en contacto con la compleja realidad humana y con una arquitectura que tenga profundidad y significación social. La ideología en los arquitectos (y en cualquier persona) es inevitable; es este el medio por el que organiza y se representa la realidad en que vive, pero esta misma ideología puede operar para mistificar la realidad (Marx) y, al hacerlo, reprimir diferencias importantes.

Es muy frecuente que se desarrolle una relación desequilibrada de poder entre un arquitecto que impone y un cliente que es sometido. Pero en ocasiones, el cliente ni

siquiera es conocido. Se construyen viviendas, oficinas o escuelas partiendo de esquemas preestablecidos que se aplican de manera uniforme para un sector de la población, como si se recetaran medicamentos de amplio espectro. El propósito fundamental de estas acciones ha sido cambiar la manera "inadecuada" de vivir de las personas en aras de un mejor modelo de vida con las condiciones "adecuadas" para el bienestar y la dignidad humanas. Igualmente se ha buscado crear artificialmente una imagen, una "cosmética espacial" que proporcione una supuesta identidad a los diferentes grupos sociales. La imposición de estos modelos explica el fracaso de muchos desarrollos urbanos del siglo XX que lejos de haber buscado una adaptación a las formas de vida de los usuarios procuró cambiarlas.

El arquitecto, en general, puede determinar no sólo el tamaño, el color o la textura de los edificios sino también la secuencia de sus espacios, los materiales con los que deben construirse, la cantidad de pasos que deben darse dentro de una habitación, los lugares de descanso, los de trabajo, los de diversión, los que deben tener asoleamiento, iluminación, colorido, ventilación, humedad, vista, privacidad, promiscuidad, silencio, etcétera. Son órdenes que, una vez materializadas, son difícilmente incumplidas. Quien intenta cambiarlas se enfrenta con impedimentos físicos insalvables o con severos riesgos para su seguridad, o bien, debe asumir las importantes consecuencias económicas. Su poder no puede ser más efectivo y más contundente; es

un poder que podría ser envidiado por el peor de los déspotas.

La instauración de una institución es también la erección de un edificio que tiene una lógica interna, una jerarquía y una finalidad. No en vano los estadistas han tenido siempre un interés especial por la arquitectura. No es gratuito que la arquitectura histórica se asocie e identifique con los sistemas políticos, o con los soberanos que los regían. Los reyes, faraones, césares, zares o luises eran, de hecho, los verdaderos arquitectos. La arquitectura ha representado la realización de su voluntad y la presencia de su poder. Ha sido un instrumento visible y elocuente que emplea con singular maestría la retórica.

La arquitectura romana se convirtió en uno de los principales medios de

propaganda del imperio y siglos después la iglesia católica también la utilizó para propagar la fe a través del barroco. Pero por su parte, los arquitectos han buscado y deseado una alianza con el poder. Han tratado de sincronizar su discurso arquitectónico con el discurso político vigente. Este discurso intenta remedar los gestos, las posturas y la retórica del grupo dominante. Es una arquitectura que se hace cómplice del sistema y que se convierte en su representación; es la arquitectura como imagen o símbolo del régimen en turno.

El siglo XX nos ofrece magníficos ejemplos del servilismo de los arquitectos y de la relación incestuosa entre la arquitectura y la política. Bastaría citar solamente el caso italiano por ser el más representativo y también el más

contradictorio. Los artistas e intelectuales fascistas, se concebían a sí mismos como los seres más creadores y al mismo tiempo los guardianes de los valores y tradiciones fundamentales de su cultura. La tesis fascista de que la facultad creadora humana sólo podía funcionar si se basaba en un impulso espiritual simbolizado por la nación, fortaleció, en estos intelectuales, el elitismo y el anhelo de autoridad.

Es falso que la "arquitectura fascista" haya consistido únicamente en un monumentalismo retórico de edificios neoclásicos y académicos que reflejaban el falso poderío de un imperio ficticio. No sólo los arcos, los capiteles o las inscripciones en latín hablaban del delirio de grandeza del dictador. También el movimiento moderno en Italia aspiraba a convertirse en la "arquitectura

fascista" y ganar el favor de Mussolini. El racionalismo logró su difusión pública en 1928, en el Palacio de Exposiciones de Roma, cuando Adalberto Libera organizó la primera exposición del MIAR ("Movimiento Italiano para la Arquitectura Racionalista"), que presentó los trabajos del "Gruppo 7" (Gino Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava y Giuseppe Terragni), acompañados de la siguiente proclama: *"nosotros, italianos, que dedicamos a este movimiento nuestra más viva energía, sentimos que ésta es "nuestra" arquitectura, porque es nuestra la herencia romana del vigor constructivo. La característica íntima de la arquitectura romana fue su condición profundamente racional, utilitaria. industrial . . . "*¹⁶⁰ Sin duda,

estas palabras lograron agradar al régimen, pues los arquitectos racionalistas continuaron recibiendo encargos hasta finales de los años treinta. El mismo racionalismo arquitectónico se adecuó en países como la Unión Soviética o México para defender las causas "progresistas y revolucionarias" de sus respectivos regímenes. En toda ideología hay una justificación moral.

9.3.6. Códigos de clase.

La arquitectura, como mecanismo de representación, puede ser un exhibidor brutal de sus habitantes. Los obliga a confesar, aunque no quieran. Las estrategias miméticas y especuladoras que han intentado algunos arquitectos, urbanistas y vendedores de inmuebles no suelen ser tan efectivas. La arquitectura

¹⁶⁰ Cfr. Galardi, Alberto. Nueva Arquitectura

Italiana. Barcelona, Gustavo Gili, 1967, p.17

revela la posición que las personas guardan dentro del sistema social, el lugar donde han sido colocadas. Mientras que otras industrias, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, han logrado ofrecer con relativo éxito un camuflaje social (la industria del vestido, la del mueble, la joyería y los relojes e incluso los automóviles), la arquitectura, por lo general, es infalsificable. El alto costo de los terrenos y los materiales de construcción segregan a la población de acuerdo a su poder adquisitivo.

El barrio, el espacio territorial donde se habita señala, casi sin excepción, la clase social de sus habitantes (si bien existen zonas urbanas donde se mezclan dichas clases), la arquitectura misma, su emplazamiento, sus materiales y acabados, las dimensiones y el tratamiento de sus espacios hablan

de una posición social determinada difícil de ocultar.

Sin embargo, los que comercializan los bienes inmobiliarios no dejan de intentarlo y saben muy bien cómo canalizar las aspiraciones sociales. En las ciudades modernas, que tienden hacia la masificación y lo uniforme, se busca vender no tanto un terreno, una casa o una oficina, sino una imagen de diferencia, de identidad propia, de privacidad o de posición social. Se fabrica la posibilidad de elección para una población que rara vez puede elegir.

En ocasiones se desea un edificio que, aunque no satisfaga plenamente las necesidades materiales de sus habitantes, logre satisfacer íntegramente los requerimientos de una imagen. Esta imagen se convierte en una mala caricatura del

modelo de vida que ostentan las clases dominantes. Se falsifican materiales y se construyen formas que permitan a sus habitantes tener una mejor apariencia ante de la sociedad. Aquí la arquitectura se convierte en signo de una aspiración y de un ideal.

9.3.7. El desequilibrio calculado.

Foucault se pregunta porqué las prisiones continúan funcionando, a quién le conviene que sigan existiendo. Pese a todas las reformas que se han intentado, ha quedado demostrado que no disminuyen la tasa de criminalidad, que son fábricas de delincuentes, que la detención provoca reincidencia, que causa una grave desintegración en la familia del detenido, haciéndola caer en la miseria. ¿De qué sirve el fracaso de la prisión? Es claro que la

prisión y el castigo no están destinados a suprimir las infracciones. Se trata más bien de distinguirlas, de distribuirlas, de utilizarlas, de administrarlas, de trazar límites de tolerancia. Administrar los ilegalismos es permitir cierto campo de libertad para algunos y ejercer presión sobre otros. La estrategia legal de los ilegalismos es un mecanismo de dominación, es justicia de clase.

Este mecanismo de dominación, y los subsistemas que comprende, permite concesiones dentro de la esfera política. Estos intercambios dejan siempre intersticios, tolerancias, rangos que permiten ciertas desviaciones o ciertas excepciones. Pero no debemos pensar que son imperfecciones del sistema sino partes integrantes de él; aquéllas que crean una dinámica y

una retroalimentación de la propia estructura.

En arquitectura, este mecanismo funciona en varios niveles y produce fenómenos que se manifiestan de diversas maneras. Los huecos que existen en su estructura permiten, por ejemplo: el contrabando de materiales, la generación de mercados negros, la contratación irregular de trabajadores, la competencia "desleal" entre organizaciones y empresas (que siempre tienen condiciones desiguales), la marginación medida de los profesionistas pequeños que escapan de las redes de las grandes empresas, la formación de monopolios en el mercado, el espionaje industrial, la asignación fraudulenta de contratos de obra, la simulación de concursos, la marginación de ciertos autores y

críticos de las editoriales, las sociedades encubiertas entre funcionarios públicos y empresas privadas, etcétera. Estos y otros "huecos" ocultos del sistema sirven para generar nuevas condiciones de provecho para la clase dominante, la cual sí tiene conciencia de dichas oquedades y las explota y administra. Pero son precisamente estas grietas las que finalmente hacen estallar a la estructura misma.

Este desmantelamiento, propiciado por la pugna del poder, exhibe el mecanismo interior de la estructura y sus falaces principios ordenadores. El sistema que se ha resquebrajado deberá reconstruirse, deberá fijarse nuevos y artificiales límites que le den una nueva consistencia, pero el naciente edificio no logrará ser ni más perfecto ni más sólido que el anterior.

La estructura se transforma de

manera invariable. Sólo mediante una elaborada y calculada represión institucional se logrará darle a la nueva estructura una firmeza aparente y, sobre todo, una credibilidad. Las estructuras del poder en arquitectura -como las de otras disciplinas-, no se destruyen, sino sólo se dislocan o desplazan.

TERCERA PARTE: CONCLUSIONES

Si nos apegáramos al espíritu de neutralidad del estructuralismo, debería bastarnos con lo ya descrito en las páginas anteriores. Pero siempre se espera que en una tesis se manifieste una *posición* respecto de los asuntos que en ella se tratan (con la tentación de importar de la moral algunos juicios y reproches), misma que ya se ha manifestado en algunas partes del trabajo. Esta exigencia nos obligará a hacer un comentario más sobre los comentarios anteriores, o peor aún, de resumirlos, ordenarlos y presentarlos como un todo coherente y sin contradicciones. Es decir, vamos a yuxtaponer un discurso más al discurso del discurso. Se corre, sin embargo, el riesgo de decepcionar a

quienes, buscando conclusiones importantes, se han dirigido directamente a esta sección sin haber recorrido los distintos capítulos, pues, como se advertía en la introducción, los temas aquí tratados ya se han desarrollado en investigaciones precedentes. Esta obra tan sólo ha puesto un orden diferente a una serie de temas que comúnmente se abordaban de manera aislada; lo que quiere decir que la contribución de la tesis es más de "forma" que de "contenido". Estas últimas líneas sólo serán algunos comentarios adicionales que permitirán truncar, - finalmente-, este escrito, que tiene ya demasiadas páginas.

En esta tesis se intentó proponer una visión sobre el estado actual de la arquitectura fuera de los esquemas tradicionales que hemos heredado de la historia del arte y de la teoría

clásica y moderna de la arquitectura. Más allá de la sucesión de escuelas y movimientos artísticos, se ha buscado un enfoque más global que involucre al pensamiento arquitectónico con las ciencias humanas y con la filosofía contemporánea. Esta aproximación, que ya existe desde algunas décadas en otros países, ha sido poco ensayada por la teoría y crítica arquitectónicas de nuestro país, lo cual puede obstaculizar el diálogo entre el pensamiento arquitectónico mexicano y las corrientes internacionales contemporáneas. Si nos resultan incomprensibles muchos de los textos arquitectónicos actuales es porque escapan del discurso tradicional de la teoría que aprendimos. El aislamiento que ha padecido nuestro discurso teórico, prácticamente desde los años treinta, sólo ha generado un pensamiento

dogmático y técnico que encierra una gran miseria.

A mediados de los años cincuenta, el estructuralismo, pero también un marxismo renovado, el existencialismo y las aportaciones de la lingüística, la psicología, la sociología y la antropología lograron sacudir el apacible mundo de los arquitectos. Sin embargo, no fue una "solicitud brusca"; más bien se trató de un movimiento silencioso y paulatino. Esto tal vez se debió a que, tanto el estructuralismo como el funcionalismo en arquitectura tenían múltiples puntos de contacto. Ambos pretendían utilizar métodos racionales o analíticos y enfrentaban los problemas bajo una visión sincrónica. Ni Van Eyck ni Rossi ni Alexander parecían renegar inicialmente del funcionalismo, ni se reconocían a sí mismos como "estructuralistas". Su

labor fue vista por la mayoría como una "profundización" o una "humanización" del racionalismo. Pero el revisionismo crítico que inició a finales de los cincuenta ya no se detuvo. La apertura de la disciplina y la introducción de teorías externas pronto comenzaron a generar serias tensiones y divisiones en la institución de la arquitectura. La etapa que sucede al movimiento moderno se conoció, por el oportuno bautizo de Charles Jencks, como "post-modernismo", ocultando con este nombre una corriente filosófica -el estructuralismo-, que ya servía, tiempo atrás, de base teórica y metodológica para algunos arquitectos como Aldo van Eyck o Peter Eisenman.

A mediados de los ochenta, con la llegada de la "arquitectura deconstructivista", se hizo necesaria

una revisión del pensamiento filosófico de Derrida y del post-estructuralismo. Entonces se pusieron de moda (sobre todo en E.U.) los textos estructuralistas, escritos un par de décadas antes. El posmodernismo, como "estilo", pronto se agotó y el "deconstructivismo" vino a sucederlo rápidamente. Los teóricos de la arquitectura comenzaron entonces a reparar con mayor detalle en la filosofía parisina de los sesenta, tratando de identificar los orígenes e ingredientes ideológicos de la nueva y extraña arquitectura.

La arquitectura deconstructivista parecía remitirse al lenguaje del constructivismo ruso de principios de siglo, el cual había compartido en sus inicios una búsqueda semejante a la del formalismo lingüístico (ver la conexión Rodchenko-Shklovski en

"Correspondencia Eisenman-Derrida"). Sabemos que los formalistas rusos conocieron bien la obra de Saussure, incluso antes de su publicación. Y sabemos que los constructivistas tuvieron una influencia decisiva en la Bauhaus¹⁶¹ y en Le Corbusier¹⁶². Esto significa que ya existía un germen del estructuralismo en la arquitectura desde la etapa misma de gestación del movimiento moderno.

Durante los años de la posguerra, los arquitectos conocerán una nueva

¹⁶¹ La Bauhaus al entrar en contacto con el constructivismo abandonó el expresionismo que le había caracterizado en su primera etapa. La influencia de los Vkhutemas sobre la Bauhaus fue directa: Kandinsky fue contratado como profesor en Weimar, Lissitzky participó en el congreso dadísta-constructivista de 1922 y Moholy-Nagy mantenía correspondencia con Rodchenko.

¹⁶² Véanse los proyectos de Ivanov y Lavinsky para el concurso OSA de 1927 y compárese su disposición articulada por un pasillo central y pisos combinados con la "rue interieur" y los espacios alternados del conjunto de Marsella de 1947-52; véase el lenguaje constructivista del proyecto para el Palacio de los Soviets en Moscú, 1931 o el mobiliario que diseñaban Tatlin y Rodchenko con los de Mies, Le Corbusier, Meyer o Breuer.

versión del estructuralismo, la antropológica. Tempranamente, Aldo van Eyck descubrió la obra de Lévi-Strauss; su afición por los temas de la antropología le servirá para cuestionar y replantear el camino del movimiento moderno (que había mostrado sus serias limitaciones en la reconstrucción europea), tratando de dirigirlo hacia un nuevo "humanismo". Los estructuralistas holandeses, pero también otros arquitectos europeos, insistirán cada vez más en la participación del usuario en la toma de decisiones dentro del diseño arquitectónico y urbano. La arquitectura moderna fue criticada a tal grado por el Team X que terminaron por suspenderse definitivamente los CIAM. Estos congresos habían promovido los ideales del movimiento por cerca de treinta años, pero para algunos ya tan

sólo eran las reuniones del "club de admiradores de Le Corbusier".

Arnulf Lüchinger (crítico de arquitectura) fue quien empleó el término "estructuralismo" para referirse a la nueva arquitectura holandesa, producida por Aldo van Eyck, Jacob Bakema, Herman Hertzberger y otros más reunidos alrededor del círculo de *Forum*. Pero en realidad, el pensamiento levistraussiano impregnará a toda una generación de arquitectos, críticos e investigadores que, aún sin saberlo, estaban modificando la arquitectura a partir de conceptos de la antropología estructural. Las estructuras básicas o ahistóricas que Lévi-Strauss identificó en los procesos culturales se trasladaron al espacio arquitectónico como estructuras formales "objetivas" (Archeforms) en van Eyck o

Hertzberger y como "tipos" en Rossi, Aymonino o Grassi. En todos ellos encontramos una preocupación por recuperar las cualidades del espacio humano en las ciudades, así como de proyectar no "para" el hombre, sino a partir de él y de las formas arquetípicas que siempre ha producido. La inseguridad que suscitaba el racionalismo llevó a la generación de posguerra a una nueva búsqueda por los orígenes.

Este espíritu de lo originario puede advertirse también en las propuestas urbanas de Alison Y Peter Smithson quienes intentaron recrear los ambientes que los habitantes tenían en sus antiguas casas; este espíritu es lo que mueve a Christopher Alexander para emprender sus investigaciones sobre el éxito de las construcciones en las sociedades primitivas y lo que le lleva a identificar

sus patrones arquitectónicos y urbanos; es también la atracción que sintió Louis Kahn por reencontrar en la arquitectura del pasado la dimensión mítica y espiritual de las formas construidas y compartir el mismo ideal del "silencio" que encontramos en Luis Barragán.

Los arquitectos de los sesenta desarrollaron un fuerte interés "filológico" que se explica por la crisis del funcionalismo y de la sociedad moderna. Esta revisión los dirigió hacia diferentes puntos de referencia histórica, los cuales eran siempre momentos críticos previos a una ruptura en la arquitectura o en la cultura occidental. Rossi escudriñó en la arquitectura de la Ilustración (Boullée, Ledoux, etc.) que estaba a punto de perder su simbolismo y su dimensión metafísica. Kahn se remitía frecuentemente al mundo

medieval, que aún mantenía un vínculo espiritual y místico con el universo. Eisenman tenía una especial fijación con Alberti y con las vanguardias artísticas de principios del siglo XX que quisieron comenzar de cero, y descubrir por sí mismas los principios y las relaciones elementales de la forma.

Las teorías del pensamiento contemporáneo vinieron a violentar y a quebrantar la unidad y solidez de la arquitectura. Los apologistas de la modernidad, alarmados por esta situación, vieron primero al "posmodernismo" como un nuevo retorno hacia el historicismo, que inmediatamente asociaron con el eclecticismo decimonónico. El discurso de la crítica arquitectónica se había mantenido enfrascado en la discusión sobre la forma y la función, en la "honestidad" en el uso de los

materiales, en la eficiencia y la sencillez de expresión para luego trasladar su discurso hacia una lucha ficticia entre fuerzas progresistas y fuerzas conservadoras, pensamiento revolucionario y utópico versus pensamiento retrógrado y reaccionario. La arquitectura moderna se había postulado a sí misma como el medio de salvación de la sociedad, como aliada del progreso y del bienestar. La autoridad moral de este movimiento, siempre tan revolucionario y tan radical en sus propuestas, no aceptaba mirar hacia atrás, no toleraba deserciones de nadie. Había costado mucho trabajo imponer su discurso, sus criterios, cambiar y manipular la historia, establecer alianzas con gobiernos, asociaciones y centros educativos. Sin embargo, la gran unidad ideológica entre profesionistas, artistas, críticos,

historiadores y medios de comunicación se comenzaría a desmoronar estrepitosamente. El edificio institucional de la arquitectura moderna, su academia y su retórica no lograron contener la avalancha. La grieta que abrieron la filosofía y las ciencias sociales en su interior era estructural. Las condenas que lanzaron contra la posmodernidad no fueron escuchadas por las nuevas generaciones.

Si bien algunos aprovecharon el momento para introducir la nostalgia por los estilos del pasado (como trata de mostrarlo Ch. Jencks), los arquitectos más agudos no reparaban tanto en el fenómeno de los estilos históricos, como en los fenómenos de la comunicación y de la significación. El lenguaje arquitectónico se había convertido en problema a partir del siglo XIX, pero el movimiento

moderno no lo quiso encarar de frente, sino que lo hizo "derivar del programa", es decir, de las necesidades utilitarias o técnicas.

Los arquitectos de los setenta se dieron cuenta que la cultura podía concebirse como comunicación y que la arquitectura era necesariamente un fenómeno de la cultura. El espacio arquitectónico no podía entenderse sólo como un espacio "vivencial" (Zevi) sino que, necesariamente, constituía un espacio significativo. Este razonamiento dirigió el interés de los arquitectos hacia las teorías del lenguaje y hacia la filosofía contemporánea. También se dieron cuenta que las nuevas estrategias de la filosofía podían servir de cuñas para fracturar a las sólidas instituciones que regían a la arquitectura, desde las académicas y

educativas hasta las que controlan la actividad de construir.

La nueva generación de arquitectos, aunque educada bajo los principios del funcionalismo, dirigió su mirada fuera del pequeño mundo de la arquitectura; un pequeño mundo porque se trata de una "disciplina" que ha sobrevivido a través de los siglos gracias al refuerzo constante de su campo, de sus límites, de su especificidad. Estos límites esconden la debilidad propia de la institución "Arquitectura" que ha pretendido ser autónoma. La institución arquitectónica es conservadora, es celosa de su objeto y de sus objetivos y se resiste continuamente a ser cuestionada.

La exaltación del arquitecto creativo, de la arquitectura como solución al problema de habitar, de su

capacidad de dar siempre una respuesta efectiva y dinámica ante distintas condiciones culturales, materiales, ambientales o históricas, de la arquitectura capaz de transformar y mejorar a la sociedad, de la utilidad social del arquitecto, de una disciplina que tiene sus propias "leyes" y su propia historia, de las cualidades de la "buena" arquitectura, del merecimiento de premios y comisiones a ciertos arquitectos notables, de una crítica "conocedora" de arquitectura, de un medio académico que desarrolla técnicas y métodos efectivos para construirla, de asociaciones, academias, colegios de profesionistas que dominan y defienden su ramo, de la publicación y difusión de libros, revistas y manuales especializados, de la organización de congresos, conferencias o simposiums. Todo esto refuerza, conserva y engrandece

a la institución ARQUITECTURA como una disciplina aparte, que tiene confianza en el campo que estudia, que es consciente y celosa de los límites de ese campo y de las bases sobre la que se sustenta y, sobre todo, que tiene AUTORIDAD sobre su propio espacio.

La crítica arquitectónica contemporánea comenzó a cuestionar el discurso de esta institución, a desnudarla, exhibirla y desmenuzarla. No sólo ha intentado conocer su mecanismo, sino también sus debilidades. Han tratado de reconstruirla nuevamente para renovar sus estructuras. El lugar predilecto para hacer esta operación ha sido, paradójicamente, la universidad, que debiera comenzar por cuestionarse a sí misma.

Algunas universidades y escuelas donde se enseña arquitectura sí emprendieron una revisión de sus planes de estudio tras la crisis de los sesentas. Este revisionismo permitió rehabilitar a la historia como materia fundamental; una nueva historia que se comenzaría a reelaborar sin el manoseo ideológico de los apologistas del funcionalismo o de los críticos eruditos. También se introdujeron materias relacionadas con las ciencias humanas: temas sobre la percepción, la conducta social o las microculturas se hicieron familiares entre los estudiantes. Se propusieron también enfoques alternativos sobre el aprovechamiento de los recursos naturales no basados en la simple explotación, sino en la responsabilidad ecológica. El concepto de autorregulación de las estructuras (homeoestasis, para usar el término fisiológico de Cannon) se

aplicaría a los edificios que, apoyados en la cibernética, se harían "inteligentes". Pero quizá lo más sorprendente es que muchas escuelas abandonaron su viejo esquema dogmático y académico para reintroducir en los talleres un nuevo espíritu experimentalista como base para el desarrollo del estudiante de arquitectura (se incluyó la anti-academia dentro de la academia); era un experimentalismo que recordaba los primeros y más fructíferos años de la Bauhaus y del constructivismo ruso.

Estas transformaciones obligaron a la teoría de la arquitectura a abandonar su papel de unificar el todo arquitectónico. Los teóricos más lúcidos se dieron cuenta que no hay ni puede haber una sola teoría, una sola visión del fenómeno arquitectónico, sino muchas y

diversas aproximaciones. La teoría se volvió humilde y se colocó un paso atrás del quéhacer de los arquitectos. Abandonó sus intentos de guiar y de dar recetas, y mejor se ocupó de explicar y de abrir posibilidades. La nueva teoría de la arquitectura se construye como los edificios mismos y se desmonta cuando ha perdido su estabilidad. Pero no la construye únicamente el arquitecto ni los especialistas en la materia, sino todos los que se ven involucrados en la construcción del entorno cultural.

La renovación y la introducción de nuevas ideas, de nuevos métodos, de nuevos problemas sólo es posible a través de un cuestionamiento constante. El miedo a una "rebelión" es el miedo a la pérdida de autoridad, a la pérdida de coherencia y de solidez. Una teoría provisional, transitoria o inacabada pareciera

"debilitar" a la academia, la cual trata de negar sus contradicciones con una posición cerrada, redondeada, acabada y falsamente unificada; pero es preferible desmontar el edificio institucional de la arquitectura para reconstruirlo, que demolerlo para enterrarlo.

En muchos casos, la enseñanza de la composición y del diseño arquitectónicos sigue persiguiendo modelos únicos, valores absolutos y principios inconvencionales. El ser humano es mucho más complejo y rico de lo que creemos, pero la mayoría de las propuestas arquitectónicas siguen ignorando dicha complejidad. Los modelos que utilizan las ciencias humanas (sean lingüísticos, etnológicos o psicoanalíticos) han proporcionado un entendimiento que tal vez no sea mejor ni más verdadero, pero sí

diferente y crítico acerca de la conducta, las actividades y las relaciones humanas que se desarrollan dentro del espacio cultural y arquitectónico. Estos modelos se confrontan, se transforman y diversifican constantemente; ¿no tendríamos que hacer lo mismo?

Si se nos preguntara, ¿qué camino debe seguir "Arquitectura" para sobrevivir? Nuestra respuesta no sería la de reforzar sus fronteras, colocarles más bastiones ni multiplicar sus centinelas, sino, por el contrario, mantenerla abierta a las transformaciones sociales y a las aportaciones de otros campos. La autosuficiencia de la disciplina siempre ha sido una falacia.

La filosofía contemporánea propone, en general, el reconocimiento a la **diferencia**. Si la

enseñanza de la arquitectura quiere enriquecerse debe aceptar lo múltiple, debe replantear —una vez más— su modelo educativo, que, en general, ha sido disciplinario, pasivo e impositivo. Pareciera que el objetivo fundamental de estas instituciones se dirige a la obtención de los "cuerpos dóciles" que describe Foucault, cuando podrían sumarse al juego abierto derridiano, que siempre permite construir, des-construir y re-construir.

El arquitecto de profesión, el que proyecta y construye, el que ya está "formado", pareciera que tampoco se pregunta lo suficiente por las leyes que impone y le imponen en su trabajo. El pensamiento automático de su ideología le conduce a la repetición de modelos, estándares, soluciones y esquemas dados sin cuestionar su efectividad o vigencia.

La estructura mental que posee ha sido formada a través de mucho tiempo y no siempre tiene plena conciencia de ella.

Si se nos pidiera ser positivos, aunque sólo fuera por una vez en el texto, diríamos que los arquitectos, aunque sometidos a las estructuras de poder, todavía conservamos un margen de acción que puede emplearse para la reducción de los niveles de opresión y enajenación de las ciudades. El poder de elección no está del todo vedado, si se aprovechan las grietas que tienen dichas estructuras. Para esto, es necesario desarrollar primero la autoconciencia del ser arquitecto y de las fuerzas del sistema que lo gobiernan; hay que saber que todo acto de construir tiene, irremediablemente, implicaciones políticas y morales. La labor principal

de la teoría de la arquitectura es, por tanto, la de reflexionar sobre el significado de "habitar-en-el-mundo" y cuestionar el orden de lo construido.

En resumen, esta tesis ha pretendido recoger las ideas de una generación crítica de pensadores y arquitectos que se interrogaron por los límites artificiales y los mecanismos coercitivos de las instituciones, en una época donde el Absoluto está ausente. También se esbozó un breve panorama de la arquitectura contemporánea, vista como una entidad cultural compleja que materializa el orden del orden. Nuestro ensayo se mantuvo oscilando entre lo permanente y lo transitorio, lo universal y lo singular, lo continuo y lo discontinuo.....

Tal vez, sólo estuvimos hablando del movimiento.

OBSERVACIONES DE LOS SINODALES

Marzo, 2001

Dr. A. Sánchez: El trabajo puede realizarse en 6 meses, es tiempo suficiente para hacer una tesis de maestría. Trate de ver la totalidad del documento: debe partir del índice y luego tratar de desarrollarlo poco a poco. Es preferible que escriba unas cuantas líneas de cada capítulo o inciso, a que trate de terminar uno de ellos. Defina sus objetivos y relaciónelos con los incisos del índice. Vaya pensando en las personas que pueden ser sinodales para que comiencen a hacer sugerencias desde una etapa temprana.

E. Rosado: (Tal vez 6 meses sea muy poco tiempo para desarrollar el trabajo.)

Abril, 2001

Dr. A. Sánchez: El tema va a requerir de un glosario de conceptos, y también sería conveniente elaborar una bibliografía analítica o comentada, recomendando al lector las partes más interesantes de los libros o señalando las que fueron más útiles al trabajo de tesis.

E. Rosado: El glosario y la bibliografía analítica se irán elaborando conforme al avance de la tesis. En este momento plantearé lo más urgente. Me parece que la inclusión de un glosario contradice el

espíritu deconstructivista, pero puede ser de utilidad para los que consulten el trabajo.

Mayo, 2001

Dr. A. Sánchez: Debería indicar, como antecedente, la importancia que tuvo Aldo Rossi en el desarrollo del "contextualismo" en arquitectura (en el capítulo "Rossi y la reencarnación de la arquitectura").

E. Rosado: Este punto queda aclarado en las páginas 245 y 246.

julio, 2001

Dra. Ma. E. Hernández: Expresar con mayor claridad la hipótesis fundamental de la tesis.

E. Rosado: En las páginas 17, 18 y 19 se enlistan las principales hipótesis del trabajo.

julio, 2001

Arq. A. González Pozo: Ahora no quisiera hacerle comentarios puntuales; sólo trate de "aterrizar" más sus ideas.

E. Rosado: Estoy de acuerdo, el trabajo todavía no se ha desarrollado lo suficiente.

agosto, 2001

Dr. A. Sánchez: La tesis se aproxima al 90% de avance. Escriba unas

cuantas conclusiones e intensifique las entrevistas con los sinodales. Si no tienen ya ninguna observación, puede iniciar el trámite de votos aprobatorios. Hay que pensar quiénes son los posibles lectores de la tesis (alumnos, docentes, profesionistas) para dirigir las conclusiones a ellos.

E. Rosado: (Tal vez el trabajo tenga poco menos del 90%).

septiembre, 2001

Mtro. M. Hierro: A esta tesis no le falta, sino más bien le sobra. Deberían suprimirse las hipótesis y las conclusiones...que cada quién saque sus propias conclusiones.

E. Rosado: Sólo cambiaré un poco el tono de las mismas. Mis comentarios sobre algunos problemas pueden quedar entre paréntesis sin afectar el trabajo de investigación. Estoy de acuerdo que la mejor conclusión sería una no-conclusión. En realidad, las conclusiones son la parte que menos me ha interesado de mi trabajo.

octubre, 2001

Arq. González Pozo: Necesita "aterrizar" los conceptos que trata en la tesis en casos concretos que se refieran a la arquitectura. Hay que introducir ejemplos (imágenes) y analizarlos.

E. Rosado: Intentaré un "aterrizaje forzoso", no porque esté tan seguro

de que los ejemplos puedan demostrar ni refutar los argumentos que se expresan en el texto escrito, sino porque puede ser interesante establecer una comparación entre el discurso y la obra, multiplicando así los espejos y las referencias entre dos textos paralelos que ocasionalmente se hacen tangentes.

octubre, 2001

Arq. A. González Pozo: Las conclusiones son de "sentido común", no derivan de la investigación que realizó.

E. Rosado: Intentaré reunir al final algunas de las conclusiones parciales que han quedado dispersas entre tantas letras.

octubre, 2001

Dra. Ma. E. Hernández:

-Valdría la pena ampliar las conclusiones y retomar las que ya se han expresado en el trabajo, así como proponer nuevas líneas o rutas para futuras investigaciones teóricas.

-Hay que tratar de facilitar la lectura del trabajo conectando más los temas, subtitulando algunas partes, deslindando conceptos, etc.

-También debe completarse el glosario y la bibliografía analítica.

-En la introducción nos hablas del contenido de la tesis, nos anticipas lo que vamos a leer; pero también podrías explicar las razones por las

que escribes la tesis (el porqué). Sería conveniente escribir un prólogo.

-Pensar qué puede hacerse con esta investigación y cómo compartirla con personas interesadas en la materia.

E. Rosado:

-Algunas de estas recomendaciones ya se han realizado en el texto más actualizado que tengo ahora; otros pequeños cambios se introducirán en estos días.

-Escribiré también un breve prólogo.

-En este momento trabajo en las imágenes que voy a incluir en la tesis, en ampliar las conclusiones y luego, al final, terminaré el glosario y la bibliografía.

-La tesis está estructurada de acuerdo con los fines que persigue un ejercicio terminal académico. Tal vez, con otra presentación este texto "encajaría" mejor, podría ser más ágil, con menores pretensiones de demostrar hipótesis, de establecer conclusiones absolutas o de preocuparse por la no-contradicción. Esto -creo- podría facilitar su difusión, ya que el tema quedaría más abierto a la discusión.

noviembre, 2001

Arq. Juan A. Giral: Aunque no comparto todas las ideas que expresas en el trabajo, sería importante que lograras organizarlas en una propuesta. No limitarse sólo a un trabajo de investigación, sino proponer una nueva manera de ver y

de enfrentar los problemas en la arquitectura.

E. Rosado: Creo que el trabajo sí tiene una propuesta. El sólo hecho de relacionar los temas aquí estudiados, -que por lo general han sido tratados de manera aislada-, representa ya una proposición que permite enfocar ciertos asuntos de la arquitectura y un período de su historia bajo una óptica diferente. Proponer una "nueva" teoría o forma de abordar la problemática arquitectónica me parece demasiado ambicioso para un trabajo de esta naturaleza. Eso tendría que meditarlo con mayor tiempo. Tal vez sería más propicio presentarla (por la amplitud que requiere) en una tesis doctoral.

E. Rosado: La concepción estructuralista de la arquitectura contemporánea.

GLOSARIO DE CONCEPTOS BÁSICOS.

(Referido a los números progresivos de la bibliografía.)

ANÁLISIS. Etimológicamente significa descomposición (de un todo en sus partes). En el lenguaje filosófico, *análisis* designa el método consistente en descomponer mentalmente un todo (ya sea real, ya lógico) en sus constitutivos parciales. El análisis separa unas de otras las partes conocidas inicialmente sólo de un modo *implícito*, es decir, articuladas en un conjunto total, obteniendo así un conocimiento *explícito* de las mismas. (ref.12)

ANALOGÍA. Con este término se expresa ante todo la analogía del conocimiento, el cual concibe un ente

por su relación con otro distinto. El ser de un ente es, por consiguiente, inferido o al menos aclarado, comparándolo con otro diferente. (ref.12)

ANTROPOLOGÍA. Ciencia que trata de los aspectos biológicos del hombre y de su comportamiento como miembro de una sociedad.

ARQUITECTURA. Es cualquier construcción espacial significativa y potencialmente habitable, que se relaciona con los modos de vida y las prácticas sociales de una cultura. (E. Rosado: Sólo la propongo como una definición provisional).

CIBERNÉTICA. (Del gr. κυβερνητική : arte del timonel). Cibernética es la ciencia general y formal de la estructura, las relaciones

y la conducta de sistemas dinámicos (Flechtner). Por sistema se entiende aquí toda clase de totalidad cuyas partes componentes se hallan relacionadas entre sí y con el todo. Un sistema es dinámico cuando sus partes pueden entrar en comunicación entre sí y con el todo, influirse recíprocamente. Pueden considerarse como tales sistemas los seres vivos, los hombres, las configuraciones sociales, pero también los utensilios, las máquinas y los servomecanismos. El punto común de referencia para la cibernética son las estructuras formales, que pueden representarse en modelos, es decir, en imágenes esquemáticas de procesos, de tal manera que las consecuencias intelectualmente necesarias de tales imágenes son a su vez imágenes de las consecuencias naturalmente necesarias de los procesos mismos

(H. Hertz). El parecido formal de las estructuras cibernéticas no suprime la diferencia esencial de los sistemas en los que ellas se realizan. Los influjos que aparecen en los sistemas dinámicos en virtud de su estructura formal no sólo son de índole causal eficiente, sino que se realizan por comunicación o transmisión de "noticias" (formas "por las que se rige algo", sea una conciencia, sea también una conducta inconsciente) o de "información" (noticias con valor de novedad o de influjo). Tales "noticias", que parten de un "emisor", deben convertirse para su transmisión en "señales" (codificarse) en el *medium* de la materia o de la energía, y después de la transmisión han de transformarse de nuevo (descodificarse) en el lenguaje del "receptor". La codificación mediante signos y su unión en una "señal" para una "información", permite medir el

"contenido informativo" de una noticia por las decisiones de sí o no, igualmente probables, contenidas en ella; éste es el llamado bit (de "binary digit"). Ahí está la base para el código binario, que elabora las señales con ayuda de los signos 1 y 0. La *cibernética* permite analizar y representar en modelos procesos y formas de conducta muy complejos. Ha estimulado las más diversas ciencias poniendo a su disposición modelos formales logrados en otros ámbitos de la realidad. No sólo permite conocer en su estructura los procesos de regulación, *feedback*, dirección y autodirección, sino también producirlos como *cibernética* aplicada. (ref. 12)

CÓDIGO. Es un sistema convencional explícito que, con un número limitado de señales, permite la conversión de la forma de un

mensaje en otra forma para su transmisión. Aunque normalmente el término código se usa para sistemas de lenguas artificiales, el mismo Saussure habla del código del lenguaje refiriéndose al sistema lingüístico. Aquí el término, que forma parte de la dicotomía código-mensaje, alude al sistema convencional de símbolos y de reglas que permite que un mensaje pueda ser codificado o producido y descodificado o interpretado. Jakobson en su esquema de la comunicación utiliza el término código en este sentido. (ref.1)

COMPOSICIÓN. En lingüística: se da este nombre a uno de los dos procedimientos principales (el otro se identifica como derivación) de que disponen las lenguas para formar nuevas palabras a partir de unidades gramaticales existentes en la lengua.

En arte: Se refiere a la organización o disposición de una serie de elementos en una totalidad coherente y unitaria.

COMUNICACIÓN. Proceso mediante el que un mensaje emitido por un individuo, llamado emisor, es comprendido por otro llamado receptor o destinatario, que es la persona o entidad a quien va dirigido el mensaje, gracias a la existencia de un código común. Este proceso abarca dos etapas: la emisión y la recepción del mensaje, llamadas respectivamente la codificación y la descodificación.

CONCEPTO. El *concepto* es la forma más sencilla del pensar, en oposición al juicio y al raciocinio, que son productos del pensamiento compuestos por conceptos. El concepto comprende un objeto,

representa "lo que" es sin enunciar nada sobre él. El concepto tiene su expresión gramatical en una palabra o término o también en una frase que no constituye todavía un enunciado. En todo concepto hay que distinguir: el concepto como "acto" de pensamiento, el concepto como "contenido" de pensamiento y el "objeto" del concepto. Considerándolo desde el primer punto de vista, es un acto, las más de las veces de duración brevísima y de naturaleza espiritual (inmaterial), aunque dependiente de las representaciones sensoriales ligadas al cuerpo. El concepto representa al objeto, no por estar sus propiedades ontológicas, sino en cuanto que el acto de pensamiento lleva en sí con existencia ideal (sólo representada) un determinado contenido; el concepto significa el objeto, está intencionalmente dirigido hacia él.

Pero el objeto del concepto no está constituido por el "contenido" interior de éste, sino por el objeto independiente del pensar, que ciertamente no es conocido en el concepto como existente, pero sí significado en él. En el objeto deben distinguirse el ente total y concreto de que el concepto se predica (objeto material) y el "aspecto", nota o carácter de aquél, aprehendido en el concepto (objeto formal). Como representación abstractiva, el concepto representa las cosas no en su concreta e intuitiva plenitud, sino sólo caracteres aislados extraídos de ellas. (ref.12)

CONCEPTO ARQUITECTÓNICO.

Se utiliza en la actualidad, y dentro de nuestro medio, para designar una idea sintética que expresa y caracteriza las propiedades o las cualidades de un proyecto

arquitectónico y las intenciones que éste guarda.

CONNOTACIÓN. Es el significado adicional de un signo lingüístico, formado por el conjunto de sugerencias, asociaciones y valores afectivos, propios de la vida emotiva de las personas, que acompañan a la denotación, es decir, todo aquello que pueda evocar, sugerir, excitar, implicar de una forma clara o vaga el significado de un término. (ref.1)

CULTURA. Este término, derivado del latino *colere* = cultivar, significa originariamente el cuidado y perfeccionamiento de las aptitudes propiamente humanas más allá del mero estado natural (cultura como cultivo del espíritu). La Antigüedad y la Edad Media tenían para esta idea los términos *humanitas*, *civilitas*. En los siglos XVII y XVIII el concepto se

amplió. Entonces se entendió también por *cultura* aquello que el hombre añade a la naturaleza, sea en sí mismo, sea en otros objetos (cultura como suma de bienes culturales). Mientras, según esto, naturaleza significa lo que es innato en el hombre y, además, lo que existe fuera de él sin su intervención, *cultura* abarca todo aquello que debe su origen a la intervención consciente y libre de aquél. Sin embargo, tanto el origen como el fin enlazan entre sí naturaleza y cultura. Pues la capacidad humana creadora de la cultura puede, en verdad, perfeccionarse después, pero originariamente hunde sus raíces en la naturaleza; es innata. La cultura, igualmente, encuentra su verdadero fin en el perfeccionamiento de la naturaleza del hombre. La dirección y medida de la actividad creadora de

la cultura están esencialmente determinadas por ella. (ref.12)

Para Lévi-Strauss la cultura puede comprenderse como un conjunto de sistemas simbólicos (sistemas de signos). (ver C.L. Strauss en antecedentes 3.2.)

DECONSTRUCCIÓN. (o des-construcción) es el término que Derrida emplea para designar a la operación que des-estructura las significaciones presentes en el *logos*. (Ver en antecedentes 5.1.3.)

DENOTACIÓN. Se entiende por denotación, designación o referencia, la operación, mediante la cual determinamos por medio de un enunciado cada uno de los objetos y conceptos de la realidad extralingüística, con el fin de distinguirlos de los demás. Denotar es, por tanto, hacer referencia a la

realidad, al mundo físico y al de la experiencia humana, a saber, a los valores que son comunes a los locutores de la lengua, o sea, lo que da un diccionario (Martinet) y, por esta razón, al objeto de la realidad designada o nombrada por medio del lenguaje se le llama denotado.

DISCURSO. En esta primera acepción se llama *discurso* al objeto de estudio de la Pragmática, es decir, al lenguaje en acción, ya oral, ya escrito (Myers, T., 1979), usado en la interacción verbal para producir un efecto en el destinatario. Con este significado, *discurso* es equivalente a *texto*, aunque se prefiere el término *discurso* siempre que se pongan de relieve las bases o metas sociológicas, funcionales o significativas del lenguaje, y *texto* se emplea para resaltar los aspectos formales materiales y estructurales

(Kress, G., 1985). También se emplea el término *discurso* para aludir exclusivamente al lenguaje oral, debidamente contextualizado, que se emplea en la comunicación social, es decir, al significado que se encuentra en la expresión *análisis del discurso*; en esta segunda acepción, *discurso* o lenguaje oral se opone a texto o lenguaje escrito. (ref.12)

Bajo este término Michel Foucault denominó a todas las formas y categorías de la vida cultural. (ver en antecedentes 3.3)

EMPIRISMO. Empirismo o *filosofía de la experiencia*, es aquella corriente filosófica que considera la experiencia como única fuente del conocimiento. (ref.12)

EPISTEMOLOGÍA. Es la filosofía de la ciencia; es la rama de la filosofía que estudia la investigación científica

y su producto, el conocimiento científico. (M. Bunge)

ESCRITURA. En la enseñanza de lenguas modernas es una de las cuatro destrezas comunicativas, también llamada expresión escrita, la cual es el efecto o resultado de escribir. Cuando el lenguaje se plasma en el medio visual recibe el nombre de *escritura*. También se da el nombre *escritura* al sistema de signos utilizado para escribir, como la escritura alfabética, la silábica, como el japonés, formada por silabarios, la ideográfica, constituida por ideogramas, la jeroglífica y la fonética. En estilística equivale al estilo o registro empleado en la expresión escrita. (ref. 1)

ESTÉTICA. Es la ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos

de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da. (ref.47)

ESTILO. En lingüística equivale a registro. En el análisis de las obras literarias, el *estilo* es el conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de un texto, o de los textos de un autor o conjunto de autores, o de una época. (ref.1)

ESTRUCTURA. Es una entidad autónoma de dependencias internas, o dicho con otras palabras, una totalidad constituida por elementos, hechos o fenómenos relacionados entre sí, cuyo valor o entidad depende de la relación que mantienen cada uno de ellos con los demás. (Hjelmslev) Lo importante de una *estructura* no son, por tanto, los

elementos, sino el conjunto de relaciones coherentes que éstos mantienen entre sí, ya que en algunas escuelas del estructuralismo la existencia de los elementos no tiene otra finalidad que la de ser los términos de las relaciones (Greimas) (ref.1)

Una estructura es un modelo construido en virtud de operaciones simplificadoras que permiten uniformar fenómenos diversos bajo un único punto de vista. La estructura es un artificio elaborado para poder nombrar de una manera homogénea cosas diversas (Eco).

Para Piaget, estructura es un sistema de transformaciones que, como tal, está compuesto de leyes (por oposición a las propiedades de sus elementos), y que se conserva o enriquece por el juego mismo de sus transformaciones, sin que éstas

terminen fuera de sus fronteras o recurran a elementos exógenos. En resumen, una estructura comprende tres características: totalidad, transformaciones y autorregulación.

ESTRUCTURALISMO. Movimiento intelectual, científico y metodológico que parte del principio de que la cultura, o cualquiera de sus manifestaciones, es una estructura, a su vez constituida por otras, que puede concebirse como una unidad formada por componentes vinculados entre sí, a modo de un entramado de nudos, de relaciones, que hay que desatar. (ref.1) Ver introducción y antecedentes del presente trabajo.

En arquitectura: el término fue utilizado por el crítico de arquitectura Arnulf Lüchinger para bautizar la nueva arquitectura holandesa con foco en A. van Eyck y la revista *Forum*

editada por éste, J.B. Bakema, H. Hertzberger y algunos arquitectos más (1959-1963). Bajo dicho término quiere apuntarse la existencia de relaciones doctrinales e históricas con las investigaciones del etnólogo estructuralista Claude Lévi-Strauss, quien propone que en todos los procesos culturales subyacen estructuras básicas ahistóricas y mira de fijar unos modelos de relaciones básicos. Por consiguiente, la arquitectura *estructuralista* arranca de las bases que le brindan las estructuras formales "objetivas", las Archeforms, que han determinado la historia entera de la arquitectura, concluyendo que el proceso de diseño no es otra cosa que la búsqueda creativa de soluciones arquetípicas. (ref.38)

Este trabajo pretende ampliar el concepto del estructuralismo a otros

campos de la arquitectura y no sólo a una tendencia arquitectónica, como el movimiento holandés.

FENÓMENO. Es lo que se muestra (inmediatamente), lo que aparece (del gr. φαίνεiv = mostrar, hacer visible), en primer lugar lo que se muestra en la percepción sensible y luego también en la conciencia; y esto que se muestra es en general lo singular concreto. (ref.12)

FENOMENOLOGÍA. Es en el sentido amplio la ciencia de los fenómenos. No obstante, puesto que los objetos se nos revelan en la conciencia, llámase *fenomenología*, en acepción estricta, la ciencia de los fenómenos que se manifiestan en la conciencia. Como peculiar dirección filosófica, la fenomenología fue fundada por E. Husserl. El método fenomenológico

empieza con una doble reducción: la *reducción eidética* prescinde por lo pronto de la existencia del yo, de los actos aprehensivos y de los objetos, considerando meramente la esencia de éstos en su concreción íntegra. En la segunda, la *reducción fenomenológica*, es "suspendida" la independencia de estos contenidos con respecto a la conciencia. La *fenomenología* considera sus objetos sólo "como" objetos (teoría del objeto), como correlativos de la conciencia. Queda así la *conciencia pura*, pero que no está en modo alguno vacía. Constituyen su estructura el "tener conciencia" y "lo tenido en conciencia". Lo "tenido en la conciencia" no se halla contenido en el "tener conciencia" como parte real, pero es construido por ella como objeto. De ahí que "lo tenido en la conciencia" pueda ser aprehendido y descrito en una inmediata intuición de

la esencia. Por eso la filosofía ha de definirse como una teoría puramente descriptiva de la esencia de las configuraciones inmanentes de la conciencia. Puesto que todos los objetos de la experiencia están regulados por las esencias a ellos subyacentes, a toda ciencia empírica corresponde una ciencia eidética de la esencia u *ontología regional*. Todas las regiones (o esferas objetivas), empero, se fundan por su parte en la conciencia pura y la ciencia que se subordina a ella, es la ciencia "primera" o filosofía. (ref.12)

La fenomenología es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias. Pero la fenomenología es asimismo una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su

"facticidad". Es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre "está ahí", ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico. (M. Merleau-Ponty)

FONEMA. Es un segmento fónico que tiene una función distintiva, no puede descomponerse en una sucesión de segmentos que posean tal función, sólo se define por los caracteres que en él tienen valor distintivo, rasgos que los fonólogos llaman pertinentes. Los *fonemas* se distinguen de los sonidos, que son objeto de la fonética. (ref. 20)

FONÉTICA. Es la parte de la lingüística que examina el aspecto oral del lenguaje, es decir, los sonidos de la voz humana o dicho con otras palabras, la sustancia de la expresión. Comparada con la fonología, se considera que la fonética es una disciplina más amplia y general, mientras que la fonología es un aspecto especial de ésta.

FONOLOGÍA. Es la disciplina lingüística cuyo objetivo es la reducción del infinito número de distintos sonidos de una lengua a un número limitado de elementos recurrentes, es decir, se ocupa del estudio de los fonemas. (ref.1)

FUNCIONALISMO. En arquitectura: Principio arquitectónico según el cual la forma de un edificio procede de la función; se interpreta también como la faceta técnica y programática del

Movimiento Moderno en arquitectura, que abraza en su planteamiento teórico más amplias cuestiones de carácter filosófico, político, social, económico, estilístico y simbólico. (ref.38)

En lingüística: Escuela que considera el estudio de una lengua como la investigación de las funciones desempeñadas por los elementos, las clases y los mecanismos que intervienen en ella. Considerar la función lleva a la idea de que el estudio de un estado de lengua, independientemente de toda reflexión histórica, puede tener valor explicativo, y no sólo descriptivo. (ref. 20)

GENERATIVISMO. Se llama *generativismo* o paradigma generativista al conjunto de teorías, modelos e hipótesis que se han marcado como meta la explicación de

la actividad lingüística, frente a la descripción lingüística, propia del paradigma estructuralista. (ref.1)

GESTALT. La teoría de la Gestalt (forma) es un tipo de estructuralismo psicológico que surgió hacia 1912 de los trabajos convergentes de W. Köhler y de M. Wertheimer, y por su continuación en psicología social por K. Lewin y sus discípulos. La idea central del estructuralismo gestaltista es la de totalidad. La percepción se realiza en un campo a través de formas de organización casi inmediatas. Estas formas están regidas por diversas leyes como la de la *composición no agregada* (el valor cuantitativo del todo no es igual al de la suma de sus partes), la ley de la *imposición de las "buenas formas"* (que se caracterizan por su simplicidad, su regularidad, su simetría, su continuidad, la

proximidad de sus elementos, etc.), la de ley de *la figura-fondo, de las fronteras*, etc. (ref.54)

GLOSEMÁTICA. Es el término utilizado por L. Hjelmslev para designar la teoría lingüística que elaboró partiendo de los planteamientos estructuralistas saussureanos. Hjelmslev delimita el ámbito lingüístico como un dominio de formas puras, en tanto que la sustancia conformada y la sustancia como tal quedarían excluida del objeto de su teoría. En consecuencia, el enfoque científico que proyecta sobre la lengua alcanzaría el ideal de una lingüística inmanente y estrictamente formalizada, en la que el lenguaje debe aparecer, finalmente, "no como un conglomerado de fenómenos extralingüísticos (...) sino como una totalidad autosuficiente, como una

estructura sui generis" o como "una entidad esencialmente autónoma de dependencias internas. (ref.12)

GRAMÁTICA GENERATIVA. Es el conjunto de reglas, de instrucciones, cuya aplicación mecánica produce enunciados admisibles de una lengua. (ref. 20)

GRAMATOLOGÍA. Ciencia de la escritura. Tratado de las letras, del alfabeto, de la silabación, de la lectura y de la escritura, propuesta por Jacques Derrida. (ref.20)

HERMENÉUTICA. La *hermenéutica*, como teoría del comprender, abarca por una parte la reflexión filosófica básica sobre la estructura y las condiciones del comprender; por otra parte, como teoría práctica del método, incluye las orientaciones

para la recta comprensión e interpretación. (ref.12)

Es el arte de la interpretación de los textos, aunque se aplica a otros dominios lingüísticos como puede ser la conversación. (ref.1)

IDEALISMO. Etimológicamente, idealismo es aquella concepción que asigna a las ideas, al ideal, y con ello al espíritu, una posición dominante en el conjunto del ser: el ser, en última instancia, está determinado desde las ideas, desde el espíritu. (ref.12)

LINGÜÍSTICA. Es la ciencia del lenguaje. En este sentido, el término lenguaje comprende la facultad comunicativa propia de los humanos y lenguas naturales en las que éste se manifiesta, junto con sus elementos constitutivos, las relaciones entre éstos, y las leyes o reglas de su funcionamiento, de

describir y explicar sus formas y funciones como expresión del pensamiento humano y de la comunicación social.

El lugar de la lingüística dentro de la epistemología general varía de acuerdo al criterio de clasificación: para Saussure es una rama de la sociología, para Chomsky es una especialidad de la psicología (ubica a la lingüística en el seno de las ciencias de la cognición, junto con las neurociencias, la inteligencia artificial, la epistemología y la psicología cognitiva), para Jakobson es una subdivisión de la semiótica y otros adoptan una posición ecléctica que abarca las tres primeras en su conjunto. Bertrand Russell afirma que las proposiciones de la lógica y la matemática son puramente lingüísticas, y tienen que ver con la sintaxis.

LENGUA. Es el sistema lingüístico. Forma parte de la dicotomía lengua-habla propia del estructuralismo europeo (Saussure, etc.) Es un conjunto (finito o infinito) de oraciones, cada una de ellas de una longitud finita y construida a partir de un conjunto de elementos finitos. (Chomsky) (ref.15)

LENGUAJE. Es la capacidad que tienen los seres humanos para comunicarse entre sí por medio de signos lingüísticos. También es la manifestación de los signos lingüísticos con fines comunicativos (ref.1)

METAFÍSICA. El nombre de *metafísica*, en su acepción actual, aparece por vez primera a fines del siglo V d.C. en el neoplatónico Simplicio. La ciencia por él designada había sido abordada

sistemáticamente por Aristóteles ya en el siglo IV a.C. Es una ciencia de lo *metafísico*, de lo que se encuentra más allá de lo físico. El significado que los griegos atribuían a lo *físico* no coincide en modo alguno con el que hoy tiene esta palabra, sino que designa la totalidad de la realidad empírica corpórea en cuanto sometida al nacimiento y, en general, al devenir. Por consiguiente, se denomina metafísico lo esencialmente inexperimentable, inmutable y, en alguna manera, espiritual. Aristóteles la llama *filosofía primera*, porque se ocupa en lo que es primero; pues el ser y Dios son lo primero en el orden real, aquello de donde procede y por quien se sostiene todo lo demás.

En la actualidad, materialistas y positivistas rechazan la metafísica. En la terminología del materialismo dialéctico, tanto "metafísica" como

"metafísico" equivalen a una consideración antidialéctica de la naturaleza y enemiga por principio de todo cambio interior y evolutivo, lo que vendría a tener el sentido de "mecánico" y es ajeno al concepto de la metafísica clásica, que respeta su espacio a la *physis*. Heidegger trata de superar la metafísica en cuanto ésta, como ontología, se ha limitado a investigar el ente sin plantearse la cuestión ontológica fundamental acerca del ser; pero en dicha tarea menosprecia la dilucidación del mismo, que precisamente la metafísica tiene hace tiempo realizada, en especial por obra de santo Tomás de Aquino. En su última evolución Heidegger quiere desligarse más todavía de la metafísica. En lugar de la pregunta por el ser pone la pregunta por la diferencia ontológica y por el evento que acontece en ella. Jacques

Derrida radicalizará esta intención de Heidegger (ver cap. 1.5. Jacques Derrida y la deconstrucción). –En el ámbito anglosajón la palabra metafísica significa ante todo la investigación de los fenómenos parapsicológicos. (ref.12)

METÁFORA. Empleo de una palabra en un sentido parecido, y sin embargo diferente del sentido habitual. (ref.20)

Desde la concepción aristotélica como "enigma bien construido", la metáfora es la figura del lenguaje por excelencia. Dada su importancia, se explica que al proceso de creación de cualquier imagen del lenguaje se le llame metaforización. En la metáfora hay una transposición consciente e intencional de significados, basada en la similitud de aspectos, de usos o de funciones. (ref.1)

METALENGUAJE. Cuando el lenguaje se utiliza para hablar del propio lenguaje se le llama *metalenguaje*, el cual se puede definir como un lenguaje de segundo orden empleado para hablar sobre el lenguaje en general. En este caso al lenguaje que sirve para hablar del mundo, para las comunicaciones, etc., se le llama lengua objeto, para diferenciarlo del metalenguaje.

METONIMIA. Es la figura formada por la sustitución del nombre de una cosa por uno de los atributos o rasgos semánticos contenidos en su definición. Por ejemplo, el cetro es una metonimia de la autoridad. La metáfora se basa en la similaridad, mientras que la metonimia en la contigüidad. (ref.1) Empleo de una palabra para designar un objeto o una propiedad que se encuentra en una relación existencial con la referencia

habitual de esa misma palabra. p. ej: "Llamaron a la puerta una voz y un nombre" (J.L. Borges) (ref.20)

MODELO. En líneas generales un "modelo" es un esquema coherente, o sea, una estructura operativa definida, formada por componentes relacionados entre sí, que se emplea para tratar, representar, explicar, definir y justificar un concepto simple, un problema, o un sistema complejo, en suma, cualquier cuestión investigadora o aspecto de la misma. Como la naturaleza del lenguaje es compleja, heteróclita en palabras de Saussure, los "modelos" tienden a simplificarla de una forma operativa y práctica para entenderla mejor, ofreciendo fragmentos de la misma que representan los aspectos más esenciales o los que se juzgan más pertinentes de la investigación que se

lleva a cabo de forma precisa y bien delimitada. (ref.1)

PARTIDO ARQUITECTÓNICO. Es el esquema gráfico que sintetiza la solución de un programa en un terreno dado. Manifiesta la voluntad del arquitecto, su toma de partido, la suma de decisiones que constituyen la solución de un problema de habitar cualquiera. Es una elección que hace dentro de un número limitado de posibilidades de solución para un grupo específico y determinado de circunstancias. El partido se asienta siempre sobre una realidad concreta y particular.

PODER. El poder compete a todo ente; en cuanto que algo es y es como es, se impone y afirma a sí mismo (poderío del ser). En sentido propio el poder pertenece al ámbito personal y social. En este campo

designa toda oportunidad de imponer la propia voluntad dentro de una relación social incluso frente a la oposición de otros. La cualidad en la que se funda se llama *autoridad*. Si se institucionaliza el ejercicio del poder, entonces nace el *dominio*, que es diferenciador de la sociedad. La legitimación y limitación del poder es el derecho. (ref.12)

POÉTICA. El término "poética", tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: 1) toda teoría interna de la literatura (elaborar categorías que permiten comprender a la vez la unidad y la variedad de todas las obras literarias); 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas

prácticas cuyo empleo se hace obligatorio. (ref.20)

POSITIVISMO. Es un conjunto de reglamentaciones que rigen el saber humano y que tiende a reservar el nombre de "ciencia" a las operaciones observables en la evolución de las ciencias modernas de la naturaleza. (Kolakowski)(ref. 37) Las reglas *positivistas* distinguen, en cierto modo, las polémicas filosóficas y científicas, que merecen ser llevadas a cabo de las que no pueden ser dilucidadas y en las que, por consiguiente, no vale la pena detenerse. Las reglas fundamentales son: 1) la regla del fenomenalismo: no existe diferencia real entre "esencia" y "fenómeno"; debe registrarse lo que se manifiesta efectivamente a la experiencia. 2) la regla del nominalismo: todo saber abstracto es un modo de ordenación

concisa y clasificadora de los datos experimentales. 3) regla que niega todo valor cognoscitivo a los juicios de valor y a los enunciados normativos (porque no nos son dados en la experiencia). 4) Fe en la unidad fundamental del método de la ciencia; certeza de que los modos de adquisición de un saber válido son fundamentalmente los mismos que en todos los campos de la experiencia, como son igualmente idénticas las principales etapas de la elaboración de la experiencia a través de la reflexión teórica.

OBRA DE ARTE. Es un objeto que presenta un todo coherente, en cierto modo autosuficiente; se compone de una compacta armonía expresiva de cualidades formales, y de significados simbólicos transmitidos eidéticamente; es un artefacto producido por la aplicación de

pericias que deben adquirirse y disciplinarse; y es la obra de un individuo determinado, cuyos rasgos cosificados la impregnan en mayor o menor medida. Estos aspectos operan en conjunción, son un ensamble de propiedades complementarias dotadas de valor. (S. Morawski) Una obra de arte es un objeto estético intencional o, lo que equivale a lo mismo, una obra de arte es un artefacto (o producto humano) con función estética. (G. Genette)

POSTMODERNISMO. El primero en introducir el término *posmodernismo* fue Federico de Onís (amigo de Unamuno y de Ortega y Gasset) en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, publicada en Madrid en 1934. De Onís empleaba el término para describir un reflujo conservador dentro del propio modernismo, que

ante el formidable desafío lírico de éste se refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y del humor irónico. Contrastaba ese modelo, al que auguraba una vida breve, con su sucesor, un "ultramodernismo" que intensificaba los impulsos radicales del modernismo y los llevaba a una nueva culminación, dentro de la serie de vanguardias que estaban por entonces creando una "poesía rigurosamente contemporánea" de alcance universal.

Unos veinte años después apareció el término en el mundo anglófono en un contexto muy distinto y como categoría histórica más que estética. Arnold Toynbee denominó *post-modern age* a la época que se inició con la guerra franco-prusiana y que continuó durante el siglo XX. El poeta norteamericano Charles Olson

(1951) se refirió a un mundo *post-moderno* que estaba más allá de la edad imperial de los descubrimientos y de la revolución industrial. Sin embargo el concepto de posmodernismo no alcanzó una difusión más amplia hasta los años setenta.

El crítico de origen egipcio, Ihab Hassan, quien fuera colaborador de la revista literaria *boundary 2* propuso en 1971 la noción de *postmodernism* a una modernidad en la literatura reducida a un mínimo expresivo, que llamaba "literatura del silencio", donde incluía una gran variedad de escritores (desde Kafka hasta Beckett). Pero luego también extendió el concepto a un espectro mucho más amplio de tendencias que habían o bien radicalizado o bien rechazado los rasgos dominantes de la modernidad, una configuración que

abarcaba las artes visuales, la música, la tecnología y la sensibilidad en general. Hassan adoptó de Foucault la noción de ruptura epistémica para sugerir que se habían producido en las ciencias y la filosofía cambios análogos, entre quienes seguían las huellas de Heisenberg o de Nietzsche. En este sentido, arguyó que la unidad subyacente de lo posmoderno residía en "el juego de la indeterminación y la inmanencia", cuyo genio originador en las artes había sido Marcel Duchamp.

Pero fue la arquitectura la que finalmente proyectó el término a un amplio dominio público. Charles Jencks y su libro *Language of Post-modern Architecture* (1977) establecen definitivamente el término para designar a una arquitectura híbrida y ecléctica —moderna e

historicista- que apelaba a la sensibilidad popular. Sus ideas derivan de la obra de Robert Venturi *Learning from Las Vegas* (1972) que apuesta a una renovación de la arquitectura a través de un simbolismo que entable una comunicación fácil y que sea legible para la gente. Es una exhortación para hacer una arquitectura complaciente e incluyente y dejar a un lado el espíritu revolucionario y progresista de la arquitectura moderna que es utópica y purista, y que está siempre descontenta con las condiciones existentes. La arquitectura *posmoderna* acepta la realidad tal cual es, no pretende cambiar a la sociedad, sino ayudarla a ser como quiera ser.

La primera obra filosófica que adoptó este concepto fue *La condition postmoderne*, de Jean-Francois

Liotard, publicada en 1979, en París.

Liotard tomó el término directamente de Hassan. Para el filósofo francés el advenimiento de la posmodernidad estaba vinculado al surgimiento de una sociedad posindustrial, teorizada por Daniel Bell y Alain Touraine, en la que el conocimiento se había convertido en la principal fuerza económica de producción, en un flujo que sobrepasaba a los Estados nacionales, pero al mismo tiempo había perdido sus legitimaciones tradicionales. Pues si la sociedad no había de concebirse ni como un todo orgánico ni como un campo dualista de conflicto (Parsons o Marx), sino como una red de comunicaciones lingüísticas, entonces el lenguaje mismo –“el vínculo social entero”- se componía de una multiplicidad de juegos diferentes cuyas reglas eran inconmensurables y cuyas relaciones recíprocas eran agonales. En esas

condiciones, la ciencia se convertía en un juego de lenguaje entre otros. (ref.4)

PROXÉMICA. La *proxémica*, junto con la *kinésica* y la *paralingüística*, estudia los actos no verbales, los cuales, a su vez, pueden ser isoverbales, indiciales y meta-comunicativos. En concreto, la *proxémica* estudia la estructuración y el uso del espacio, en especial las distancias mantenidas de forma consciente o inconsciente por los hablantes en la comunicación verbal, siempre teniendo en cuenta que la utilización del espacio es un factor nada desdeñable en la determinación y el análisis del significado discursivo, por ser indicativa no sólo de una cultura sino también de una actitud. Como sistema comunicativo de origen corporal, la conducta proxémica se estructura y combina

con otros sistemas de signos portadores de significado, como el lenguaje verbal, el paralenguaje, la kinésica, el contacto físico y la percepción olfativa.

(ref. 1)

RACIONALISMO. (Del lat. *ratio* : razón, entendimiento). El conocimiento humano es un todo concreto resultante de las aportaciones del entendimiento y de los sentidos. La íntima unión de ambas encuentra su expresión en la teoría de la abstracción y del conocimiento de lo esencial en el fenómeno sensible. En la realización total de la vida entran, además, las fuerzas de la voluntad y del entendimiento. Cuando uno de estos elementos es desatendido o su peculiaridad negada en favor del entendimiento, se va a parar al racionalismo. No siempre aparece

éste como doctrina explícita, sino que a veces se presenta únicamente como actitud psicológica ocasionada por la disposición intelectual, la ocupación predominante u otras causas. Esta actitud racionalista corre a través de todos los períodos de la historia y de varias direcciones del pensamiento filosófico. El racionalismo, procediendo de manera unilateral, estima exclusivamente el saber por el saber mismo, al cual hay que aspirar por lo tanto, "sin supuestos", prescindiendo del significado de la vida o del fin de la voluntad.

El racionalismo gnoseológico, como doctrina, fue defendido especialmente por Descartes, Espinosa y la filosofía de la Ilustración (Leibniz, Wolff). (ref.12)

En arquitectura: Movimiento intelectual surgido a mediados del siglo XX que comportaba una actitud

intelectual según la cual se debía buscar la solución más racional posible a todos los problemas del diseño. Al ingrediente de funcionalismo que contuvo debe añadirse su concomitancia con cuestiones relativas a la filosofía y a la política, a la sociología, al estilo y al simbolismo.

Los principios intelectuales del Racionalismo se remontan a una tradición tan antigua como la misma teoría de la arquitectura. En su obra *De Architectura*, Vitruvio indicó que la arquitectura era una ciencia que podía comprenderse por la razón. Los tratados renacentistas tomaron y, ulteriormente, desarrollaron tal formulación. Las teorías progresistas que sobre el arte se tejieron durante el siglo XVIII contrapusieron la belleza barroca de lo ilusorio a la belleza clásica de la verdad y la razón. Las obras de J.N.L. Durand,

E.E. Viollet-le-Duc, Gottfried Semper, Auguste Choisy y Julien Guadet aseguraron que el legado intelectual de la "arquitectura de la Ilustración" tuviese continuidad con énfasis e ideario renovados a lo largo del siglo XIX.

El origen del Racionalismo del siglo XX no se encuentra tanto en un fondo teórico unitario y particular como en la creencia generalizada de que con ayuda de la razón es posible resolver los problemas más diversos planteados por el mundo real. Luego, el racionalismo significó una reacción frente al historicismo y un contraste respecto al Expresionismo y al Art Nouveau.

Se comprende que, no por azar, abarcara un espectro que iba desde el socialismo humanista y escéptico de Mies van der Rohe al comunismo radical de Hannes Meyer. La convicción en una sociedad mejor en

el marco de un mundo mejor fue la fuerza motriz que subyacía en la demanda de una arquitectura mejor. La arquitectura no debía ser personalista, sino colectiva; su expresión no debía circunscribirse a edificios aislados, sino a actuaciones urbanísticas y arquitectónicas plurales; no debía ser únicamente nacional, sino internacional.

De estas premisas dimanaban los cinco principios siguientes (aquí sucintamente expuestos) que caracterizan al Racionalismo:

- 1) El urbanismo, la arquitectura y el diseño industrial han de verse como medio para promover el progreso social y la educación democrática. Por lo tanto, el diseño dejaba de entenderse como una investigación personal de la forma para ser una actividad ética y social.

- 2) Los criterios de máxima economía han de imponerse en el uso del suelo y en la construcción. El propósito de suministrar alojamiento a la sociedad determinó la aparición de la "vivienda de existencia mínima" (*Existenzminimum*) y con ello el aprovechamiento racional de los terrenos, la utilización de métodos constructivos económicos, la reducción de las plantas bajas y la creación de un lenguaje formal sobrio y sin ornamentación.
- 3) La referencia sistemática a las técnicas de la industria, de la estandarización y prefabricación en todo lo relativo al diseño del entorno, desde el urbanismo al diseño industrial. Entonces se descubrió que la industria de la construcción no estaba en disposición de salvar el obstáculo de una transformación tan rotunda

y no se conservaron los procedimientos convencionales, pero los objetos se diseñaron con la idea de que, en caso de tener la posibilidad o el deseo de hacerlo, se pudieran fabricar en serie. La producción en serie (o sus exigencias teóricas) influyó en el vocabulario formal del Racionalismo que compuso, por ende, numerosas metáforas de la industrialización.

- 4) La primacía del urbanismo sobre la arquitectura. Se juzgó que, a tenor de la falta de viviendas, eran más importantes las soluciones de gran alcance que las intervenciones puntuales, de aquí que se construyeran tantas colonias residenciales (*Siedlungen*).
- 5) La racionalidad de la forma arquitectónica entendida como resultado al que se llega

metodológicamente a partir de unos requisitos objetivos de naturaleza política, social, económica, funcional o constructiva. La forma era, al menos en parte, una entidad lógica que no podía estar sujeta a caprichos personales, sino bajo el control de la colectividad. La faceta estética pasó a ocupar un segundo plano, aunque sólo fuese teóricamente. La actividad de averiguar la viabilidad del proceso de concepción formal sentó las bases en consideraciones éticas.

El Racionalismo no tardó en convertirse en un estilo unificado, íntegro, dotado de un lenguaje formal concreto y característico, en un verdadero movimiento artístico. Las distintas corrientes de la vanguardia de principios del siglo XX convergieron en el crisol de la Bauhaus, enriqueciendo la

arquitectura racionalista con sus aportaciones. Los nuevos materiales, el hierro, el hormigón (concreto) y el vidrio, se compusieron en edificios de volúmenes rectangulares definidos por planos limpios, cerrados y, casi siempre, pintados de blanco, en los que se abrían huecos grandes y acristalados. Las casas se diseñaron con arreglo a criterios de salubridad e higiene; las plantas bajas se sometieron a racionalización para diluirse en "la continuidad de espacio fluido" y se eliminó, en gran medida, la segregación del espacio interior y exterior; las partes funcionales y constructivas, por lo general vistas, pasaron a ser elementos históricos y la idea de fachada, en tanto objeto de un tratamiento singular, se reemplazó por la de brindar idéntica atención al total de la edificación. (ref.38)

REFERENCIA. En las teorías semánticas se llama referencia a la relación que se establece entre una expresión nominal y el objeto, real o conceptual, al que alude en una situación concreta de habla.

RETÓRICA. Fue la base de la formación lingüística clásica en Grecia y Roma y en Europa hasta principios del siglo XX, constaba de una serie de preceptos relativos al arte de hablar bien, en el que se estudiaba y analizaba, sobre todo, las técnicas de la exposición y de la persuasión. Más tarde, con el nombre de arte de la composición verbal, se extendió también al arte de escribir bien. La retórica moderna es una actividad multidisciplinar interesada en la comunicación, en su sentido más amplio, para lo que acude a campos como la lingüística, la filosofía, el psicoanálisis, las

ciencias cognitivas, la sociología, la antropología, incluso la teoría política.

SEMÁNTICA. Es la ciencia del significado, la disciplina que estudia el conjunto de leyes reguladoras de los cambios de sentido, así como del nacimiento y de la muerte de las palabras. (Bréal, 1897)

A la *semántica* también se la suele llamar semántica general o *semántica lingüística* para diferenciarla de la *semántica formal*, la *semántica booleana*, etc., desarrolladas por otras disciplinas próximas a la lingüística, como la lógica, la filosofía del lenguaje, etc., interesadas en el estudio de los lenguajes artificiales, además del lenguaje natural.

Los estudios de semántica se han centrado en el significado léxico, el cual es, en principio, analizado dentro de lo que se llama relaciones semánticas; esta semántica recibe el

nombre de *semántica paradigmática* o *lexemática*. La semántica que ya no es una semántica de la palabra, sino de la frase, determinada por el contexto, se conoce como *semántica sintagmática*, la cual estudia dos tipos de significados, el significado proposicional y el significado discursivo. (ref.1)

SEMIÓTICA. (También semiología)

Es la ciencia que estudia los sistemas de signos. (Guiraud) (ref.32)

Ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. (Saussure)

La doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis; se entiende por semiosis una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia

tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas. (Peirce) cfr. Eco

SIGNO. Es cualquier cosa que pueda considerarse como subsituto significante de cualquier otra cosa. (Eco) Todo aquello, de carácter visual o auditivo, que representa o evoca otra cosa, algo distinto de sí mismo que represente un concepto o cosa, esto es, algo que tenga significado para un emisor y un receptor; en suma, algo que ocupa el lugar de otra cosa. Por ejemplo, las señales de tráfico, las palabras, la danza de las abejas, el humo, las representaciones de figuras geométricas, las notas musicales, etc., son signos. La anterior definición del signo, así como su clasificación en iconos, índices y símbolos, ha sido una de las contribuciones semióticas más importantes de Charles S. Peirce. Los

signos pueden ser verbales o lingüísticos y no verbales. (ref.1)

SIMBOLO. Es una clase de signo (junto con los íconos y los índices) en los que hay un vínculo de relación convencional. El símbolo tiene por carácter no ser nunca arbitrario. (ref.1)

SINTAXIS. Es la rama de la gramática que tiene como objeto los aspectos (formales, semánticos, funcionales) relacionados con la combinación de las palabras en unidades significativas más amplias hasta configurar la oración, la unidad máxima y básica de la sintaxis. (ref.1)

SISTEMA. Es una multiplicidad de conocimientos articulados según una idea de totalidad. Ni un conocimiento aislado ni muchos inconexos

constituyen un sistema. Éste nace sólo por conexión y ordenación según un común principio ordenador, gracias al cual a cada parte se le asigna en el conjunto su lugar y función impermutables. (ref.12)

TEXTO. Es cualquier comunicación efectuada en un determinado sistema signico (Lotman). Es la materialización lingüística del discurso: sinónimo de enunciado (T. Cabré) (ref.1)

TIPOLOGÍA. Es cualquier categoría establecida en la teoría para afirmar las semejanzas. En este trabajo hacemos hincapié en la tipología o tipo arquitectónico como la estructura formal de los edificios. Esta estructura conserva sus elementos y propiedades básicas independientemente de la función, el lugar o la época en que se ha

utilizado. Son organizaciones espaciales que tienen un grado de generalidad y universalidad similar a las entidades matemáticas o geométricas. Pero existen, por supuesto, tipologías funcionales, estructurales, etc.

BIBLIOGRAFÍA ANALÍTICA

- 1) Alcaraz Varó, Enrique / Martínez

Linares María Antonieta.-

Diccionario de Lingüística

Moderna. Barcelona, editorial

Ariel, 1997, pp. 643

Es un diccionario editado recientemente que incluye el léxico actual de la lingüística. La explicación de muchos términos que emplea esta ciencia es imposible encontrarla en diccionarios enciclopédicos generales, por lo que se recomienda recurrir a diccionarios especializados. Buena parte del glosario que se incluye al final de este trabajo fue elaborado con definiciones de este libro.

- 2) Alexander, Christopher.- Ensayo sobre la síntesis de la forma. 1ª.

ed. Buenos Aires, ediciones

Infinito, 1969 (5ª. ed. 1986), pp.

219

Aquí Christopher Alexander expone un método de diseño que pretende simplificar la gran complejidad de los problemas que enfrenta el arquitecto contemporáneo a partir de estructuras y subestructuras que pueden ser descritas y procesadas por la teoría de los conjuntos y la estadística. La explicación de este método se hace en el inciso titulado "patrones arquitectónicos". (ver 6.3.)

- 3) Alexander, Christopher et al.- Un lenguaje de patrones. 1ª. ed.

Barcelona, editorial Gustavo Gili,

1980, pp. 1016

En este segundo libro, Alexander clasifica los "patrones" que ha identificado en la arquitectura, los

cuales tienen diferente grado de permanencia. A diferencia del Ensayo sobre la síntesis de la forma, el lenguaje que adopta aquí es mucho más gráfico y dirigido a personas no involucradas, necesariamente, con los círculos académicos.

- 4) Anderson, Perry.- Los orígenes de la posmodernidad. Barcelona, editorial Anagrama, 2000, pp. 193
De este libro se extrajeron algunas líneas para definir la posmodernidad en el glosario. Anderson hace una genealogía del concepto, observa su evolución y sus repercusiones en diferentes campos de la cultura, incluyendo la arquitectura.
- 5) Arnell, Peter / Bickford, Ted (ed.).- Aldo Rossi. Buildings and

Projects. New York, Rizzoli, 1985, pp. 319

Contiene los principales proyectos y obras realizados por el arquitecto italiano hasta 1984. Cuenta con gran número de fotografías y dibujos (algunos reproducidos aquí), así como ensayos de Vincent Scully y Rafael Moneo.

- 6) Arnheim, Rudolf.- Arte y percepción visual. 1ª. ed. Madrid, Alianza editorial, 1979, pp.512
Arnheim aplicó al arte la teoría que habían venido desarrollando los psicólogos de la Gestalt, tratando de aclarar los principios y las estructuras que rigen la percepción de la forma.
- 7) Barthes, Roland.- El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos Críticos. 1ª. ed. México, D.F.,

Siglo XXI editores, 1973 (17ª. ed. 2000), pp. 247

Este breve pero brillante ensayo analiza la escritura y su genealogía. La escritura es entendida aquí como una tercera dimensión que es independiente de la lengua y del estilo. De este libro se extrajeron las citas que me permitieron comparar algunas de las ideas de Barthes con la obra arquitectónica de Perrault.

- 8) Baudrillard, Jean.- El sistema de los objetos. 1ª. ed. México, D.F., Siglo XXI editores, 1969 (16ª. ed. 1999), pp.229

Trata sobre las estructuras de colocación y de ambiente, entre otras, que pueden ser de interés para los arquitectos y diseñadores.

- 9) Benjamin, Andrew / Eisenman, Peter et al. Re: working Eisenman:

work and name. London, Academy editions, 1993, pp.208

Contiene una serie de ensayos de Eisenman y de otros autores que se han ocupado de su obra o de temas afines. También incluye una entrevista y unas cartas entre Derrida y el arquitecto. Aquí Eisenman expone sus ideas acerca del texto arquitectónico y la deconstrucción. También se reproducen sugerentes dibujos y planos del arquitecto.

- 10) Broadbent, Geoffrey.- Diseño arquitectónico. Arquitectura y ciencias humanas. 1ª. ed.

Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1976 (2ª. ed. 1982), pp. 463

Es un libro que pretende incorporar las técnicas, los métodos y los modelos de las ciencias humanas en la arquitectura. Las matemáticas modernas, la estadística y la

cibernética se convierten en herramientas para la comprensión de las necesidades humanas, así como para fundamentar la toma de decisiones en los procesos de diseño. Se busca superar el enfoque meramente funcional para introducir conceptos sobre la percepción y la psicología humanas, el diseño ambiental y la comunicación.

11) Broadbent, Geoffrey/ Bunt,

Richard / Jencks, Charles.- El lenguaje de la arquitectura. Un análisis semiótico. 1ª. ed. México, editorial Limusa, 1984, pp.459

Es un esfuerzo por introducir de lleno a la arquitectura como un fenómeno de la comunicación y analizable por las ciencias semióticas. Además de los autores mencionados, contiene ensayos de Umberto Eco, Rubert de Ventós, Mario Gandelsonas, Emilio

Garroni, María Luisa Scalvini, entre otros.

12) Brugger, Walter.- Diccionario de Filosofía. 1ª. ed. Barcelona, editorial Herder, 1983 (14ª. ed. 2000), pp. 734

Este libro sirvió para elaborar parte del glosario del presente trabajo. Facilita la consulta de los términos más comunes que utiliza la filosofía contemporánea y en especial los que son propios de la filosofía alemana.

13) Brunette, Peter / Wills, David

(ed.).- Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture. 1ª. ed. Cambridge, Cambridge university press, 1994, pp. 313

Contiene una entrevista interesante con Derrida, donde aclara algunas de sus ideas

entorno a la deconstrucción y a su posible aplicación en diferentes campos. Encontramos artículos de diferentes autores que hablan sobre pintura, historia del arte y arquitectura, entre otros temas. El artículo de Mark Wily, sobre la "domesticación de la casa" aparece desarrollado con mayor amplitud en su libro "The architecture of deconstruction. Derrida's Haunt", por MIT press, también citado aquí.

14) Corvez, Maurice.- Los

estructuralistas. 1ª. ed. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1972, pp. 150

Es un libro introductorio que resume el pensamiento de los principales representantes del estructuralismo. Contiene información general sobre el estructuralismo lingüístico, sobre

Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Louis Althusser y el estructuralismo en la literatura, en la crítica artística y literaria y en la historia de las religiones. Fue publicado en francés en 1969, por lo que la perspectiva, la crítica y las conclusiones del autor se dan durante el auge del movimiento.

15) Chomsky, Noam.- Estructuras sintácticas. 1ª. ed. México, Siglo XXI editores, 1974 (11ª. ed. 1994), pp.177

Publicada en 1957, es una de las obras capitales de la lingüística. El autor expone los fundamentos de su teoría, basada en el generativismo, que aspira a explicar el mecanismo de la gramática universal.

16) Deleuze, Gilles,. Repetición y diferencia. 1ª. ed. Barcelona,

editorial Anagrama, 1972 (2ª. ed. 1999), pp.56

Desde Aristóteles a Hegel pasando por Leibniz el error de la filosofía de la diferencia es el haber confundido el concepto de la diferencia con una diferencia simplemente conceptual, contentándose con inscribir la diferencia en el concepto en general, dice el autor. Deleuze busca la esencia de la repetición, que no puede ser explicada por la forma de la identidad en el concepto o en la representación.

17) Derrida, Jacques.- De la gramatología. 1ª. ed. México, D.F., Siglo XXI editores, 1971, pp. 397

Es uno de los libros más importantes de Derrida donde establece la posibilidad de crear una ciencia de la escritura. En él denuncia el logocentrismo que

habita en el pensamiento occidental y aparece por primera vez su procedimiento de la "deconstrucción", que continuará desarrollando en sus obras posteriores.

18) Derrida, Jacques / Eisenman, Peter.- Chora I works. 1ª. ed. New York, The Monacelli press, 1997, pp. 207

Es una compilación de cartas, croquis y escritos que dan seguimiento a la colaboración entre el filósofo francés y el arquitecto norteamericano para desarrollar el concepto del Proyecto Romeo y Julieta dentro del Parque de La Villette, en París.

19) Dreyfus, Hubert / Rabinow, Paul.- Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica.

1ª. ed. México, D.F., UNAM, 1988,
pp. 244

Es un estudio sobre el método de Foucault y de cómo fue evolucionando a través de sus obras, pasando por el estructuralismo y la hermenéutica hasta conformar lo que denominan sus autores como "análisis interpretativa", que ofrece un medio de comprensión alternativo, poderoso y coherente de los seres humanos. Incluye al final un texto de Foucault El sujeto y el poder, escrito poco antes de su muerte.

20) Ducrot, Oswald / Todorov,

Tzvetan.- Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. 1ª. ed. México, D.F., Siglo XXI editores, 1974 (18ª. ed. 1996), pp.421

Se trata de otro de los libros básicos de referencia utilizados en este trabajo para la comprensión

de la lingüística. Explica las principales escuelas de esta ciencia (Lingüística antigua y medieval, Lingüística histórica en el siglo XIX, Saussurianismo, Glosemática, Funcionalismo, Distribucionalismo, Lingüística generativa), así como los dominios, componentes y conceptos principales de la ciencia del lenguaje.

21) De Sola-Morales, Ignasi.-

Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea. 1ª. ed. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1995 (3ª. ed. 1998), pp.185

De Sola-Morales muestra un panorama de la arquitectura contemporánea que no tiene muy en claro hacia dónde se dirige. Esta arquitectura "débil" que fluctúa entre diferentes corrientes carece de la

visión clara y utópica de la arquitectura moderna.

22) De Zurko, Edward.- La teoría del funcionalismo en la arquitectura. 1ª. ed. Buenos Aires, ediciones Nueva visión, 1970, pp. 226

Se hace una revisión del concepto de funcionalidad a través de la historia. De Zurko justifica históricamente al funcionalismo, no como un movimiento más, sino como un valor intemporal de la arquitectura.

23) Eco, Umberto.- La estructura ausente. Introducción a la semiótica. 1ª. ed. Barcelona, editorial Lumen, 1978, pp.509

Publicado en 1968, este libro fue concebido como una introducción a la semiótica. En él Eco se plantea el problema de la semiótica arquitectónica (Sección C: La función y el signo). Sus ideas se discuten en

el capítulo 6 de esta tesis (Las resonancias de Eco).

24) Eco, Umberto.- Tratado de semiótica general. 1ª. ed. Barcelona, editorial Lumen, 1977 (3ª. ed. 1985), pp. 513

Es un libro ambicioso que pretende estudiar una gran diversidad de fenómenos bajo la óptica de la semiótica, la arquitectura incluida. Es una obra más rigurosa y desarrollada que la Estructura Ausente.

25) Eisenman et al.- Five Architects. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. New York, Oxford University Press, 1975, pp.138

Es un libro que ilustra con fotografías y planos algunas de las obras de los arquitectos mencionados de finales de los años sesenta y principios de los setenta. Se utilizó para darle

seguimiento a las casa seriadas de P. Eisenman.

26) Ferlenga, Alberto (ed.).- Aldo Rossi. 1ª. ed. Barcelona, ediciones del Serbal, 1992, pp.182 *Contiene ensayos críticos sobre la obra arquitectónica y escrita del arquitecto italiano. Participan arquitectos y críticos como Eisenman, Moneo, Libeskind, Portoghesi, Bonfanti, Scully, Dal Co, entre otros.*

27) Foucault, Michel.- La arqueología del saber. 1ª. ed. México, D.F., Siglo XXI editores, 1970 (19ª. ed.1999), pp.355 *Es una obra donde el autor expone su método "arqueológico", al que recurre para analizar las modalidades del discurso. (Ver inciso sobre Foucault).*

28) Foucault, Michel.- Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.- 1ª. ed.

México, D.F., Siglo XXI editores, 1968 (29ª. ed. 1999), pp.375

Es uno de los libros más importantes del filósofo francés. Dicho en palabras del autor: es un estudio "que se esfuerza por reencontrar aquello a partir de lo cual han sido posibles conocimientos y teorías; según cuál espacio de orden se ha constituido el saber; sobre el fondo de qué a priori histórico y en qué elemento de positividad han podido aparecer las ideas, constituirse las ciencias, reflexionarse las experiencias en las filosofías, formarse las racionalidades para anularse y desvanecerse quizá pronto.....Lo que se intentará sacar a luz es el campo epistemológico, la episteme en la que los conocimientos, considerados fuera de

cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad."

29) Foucault, Michel.- *Theatrum Philosophicum*. 1ª. ed. Barcelona, editorial Anagrama, 1972 (2ª. ed. 1999), pp.47

Foucault escribe un breve pero importante texto sobre dos de las mayores obras de Deleuze, La lógica del sentido y Diferencia y repetición. Trata sobre el platonismo en la filosofía y sus vías de superación (o inversión); habla de una filosofía del fantasma, de una metafísica liberada de lo originario y del ente supremo. Sostiene que desde el acontecimiento y la diferencia puede hacerse un pensamiento acategórico que afirme el carácter unívoco del ser.

30) Foucault, Michel.- *Vigilar y castigar*. Nacimiento de la prisión. 1ª. ed. México, SigloXXI editores, 1976 (30ª. ed. 2000), pp.314

Es uno de los libros-eje de este trabajo. El advenimiento de la sociedad disciplinaria determinó el cambio en los sistemas punitivos occidentales. Aquí se explican los orígenes de la prisión y las razones de su adopción como modelo de castigo y corrección generalizado. De particular interés son los capítulos: "Los cuerpos dóciles", "Los medios del buen encauzamiento", "El panoptismo" y "Lo carcelario" que se relacionan estrechamente con el espacio arquitectónico.

31) Foucault, Michel.- *La vida de los hombres infames*. Ensayos sobre desviación y dominación. Madrid,

ed. de la Piqueta, 1990 (Buenos Aires, ed. Altamira, 1993), pp.219

Trata sobre las desviaciones, los anormales, los castigos, la asistencia médica del estado, entre otros temas relacionados con el poder. Nos fue de utilidad, sobre todo, el capítulo tercero (la sociedad punitiva) para desarrollar "Arquitectura y poder" (cap.9) de esta tesis.

32)Guiraud, Pierre.- La semiología.
1ª. ed. México, D.F., Siglo XXI editores, 1972 (21ª. ed. 1995), pp. 133

Es una pequeña pero útil introducción a la semiología, recomendable para iniciarse en su estudio. Incluye un capítulo sobre los códigos estéticos de interés para la semiótica del arte y la literatura.

33)Heidegger, Martin.- El ser y el tiempo. 1ª. ed. México, Fondo de cultura económica, 1951 (2ª. ed. 1971), pp.478

Es el libro fundamental de Heidegger (Sein und Zeit, 1927), pero difícil para iniciarse en su filosofía. Se recomienda consultar la segunda edición corregida de la traducción de José Gaos.

34)Hessen, Johann.- Teoría del conocimiento. (1ª. ed. 1923), México, D.F., editorial Porrúa, 1980

Es un libro clásico y muy asequible para la comprensión de esta rama de la filosofía y de las diferentes corrientes del pensamiento cuya preocupación ha sido la génesis, las formas o los alcances del conocimiento humano.

35) Johnston, Norman.- Forms of constraint. A history of prison architecture. Chicago, University of Illinois press, 2000, pp.197

Se trata de una historia de las prisiones que abarca desde las "jaulas humanas" de la antigüedad hasta las modernas penitenciarías con complicados sistemas de seguridad y vigilancia. Además de las cárceles en Europa y Estados Unidos, se incluye un capítulo sobre las prisiones en Europa del este, Asia y América latina.

36) Kieren, Martin.- Oswald Mathias Ungers. Zürich, Artemis Verlags, 1994, pp.255

Este libro resume el pensamiento y la obra del arquitecto alemán a través de sus diferentes etapas. Sirvió de base para escribir e ilustrar el inciso dedicado a él.

37) Kolakowski, Leszek.- La filosofía positivista. 1ª. ed. Madrid, Ediciones Cátedra, 1988 (REI-México, 1993), pp.262

Es un buen libro para entender una de las filosofías más dominantes de los últimos dos siglos. Aquí se exponen sus características fundamentales y se muestran las diversas corrientes que derivan de ella (Desde sus antecedentes inmediatos en el siglo XVIII hasta el empirismo lógico).

38) Lampugnani, Vittorio M. (ed.).- Enciclopedia GG de la arquitectura del siglo XX. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1989, pp. 414

Algunas de las definiciones del glosario provienen de esta enciclopedia que trata de los arquitectos, escuelas y movimientos

más prominentes del siglo XX. Incluye muchas fotografías y dibujos de las obras más representativas del siglo que acaba de concluir. La edición española agrega voces de arquitectos, grupos y países que no figuran en la edición original alemana.

Sin embargo, la edición consultada no abarca la última década del siglo, por lo que no incluye al "deconstructivismo" ni menciona arquitectos como D. Perrault, que son necesarios para entender este trabajo.

39) Le Corbusier.- Hacia una arquitectura. 1ª ed. Buenos Aires, editorial Poseidón, 1964 (2ª ed. Barcelona, 1978), pp. 243

Este libro-manifiesto, publicado en 1923, es la obra escrita más importante del arquitecto. Aquí se reunieron muchas de las principales ideas que había expresado en sus

artículos para L' Esprit Nouveau entre 1920 y 1921. Hacia una arquitectura fue una obra inspiradora para varias generaciones de arquitectos, que vieron en ella el amanecer de una nueva arquitectura y sociedad.

40) Lévi-Strauss, Claude.- Antropología estructural. Barcelona, ediciones Paidós, 1987, pp. 368

Es uno de los trabajos más importantes de Lévi-Strauss, publicado en 1958, donde explica, entre otras cosas, el método estructural en antropología y las ciencias que le son afines (Ver el inciso dedicado a L.S.)

41) Lévi-Strauss, Claude.- Antropología estructural (II). 1ª ed. México, D.F., Siglo XXI editores, 1979 (11ª. ed. 1999), pp. 352

Es la segunda parte, publicada en 1973, de Anthropologie Structurale.

- 42) Lévi-Strauss, Claude.- El pensamiento salvaje. 1ª. ed. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 413

Entre otras cosas, Lévi-Strauss enfatiza las semejanzas entre el modo de pensar de los hombres civilizados y de los "salvajes". (Ver incisos sobre Lévi-Strauss y arquitectura indígena).

- 43) Lévi-Strauss, Claude.- Tristes trópicos. 1ª. ed. Barcelona, editorial Paidós, 1988, pp. 468

Mientras el autor narra las experiencias de sus viajes, va dejando en el texto múltiples reflexiones sobre la labor del etnólogo que, una vez que se ha desprendido de su cultura, está condenado a viajar, irremediablemente, dentro del

abismo de su propio yo, que se disuelve en el otro.

- 44) Martí Arís, Carlos.- Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura. 1ª ed. Barcelona, ediciones del Serbal, 1993, pp.192

Identifica al tipo arquitectónico como estructura y observa las diferentes transformaciones o variaciones que éste puede sufrir. Contiene numerosos e interesantes ejemplos.

- 45) Malmberg, Bertil.- Los nuevos caminos de la lingüística. 1ª ed. México, D.F., Siglo XXI editores, 1967 (21ªed. 1999), pp.251

Este libro, junto con el diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (Ducrot y Todorov) y el diccionario de lingüística moderna

(Alcaraz y Martínez), sirvió como referencia general para explicar la mayoría de los conceptos que sobre lingüística se abordan en este trabajo.

46) Montaner, Josep Maria.-La modernidad superada.

Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. 1ª ed. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1997 (3ª ed. 1999), pp.236

Presenta un panorama general del estado de la arquitectura contemporánea o post-funcionalista. Incluye ilustraciones de obras recientes.

47) Morawski, Stefan.- Fundamentos de estética. 1ª ed. Barcelona, ediciones península, 1977, pp.442

Habla de los problemas y de las diferentes aproximaciones teóricas de

la estética. Se utilizó para definir "obra de arte" en el glosario.

48) Morris, Charles.- Fundamentos de la teoría de los signos. Barcelona, Paidós, 1985, pp.122

Es uno de los libros fundamentales para el entendimiento de la semiótica. Fue publicado por vez primera en 1938, como monografía en la International Encyclopedia of Unified Science, y sólo hasta 1985 fue traducido al castellano. Morris persigue el ideal de crear, a través del estudio de los signos, una base común que unifique las ciencias. Propone una división tripartita de la semiótica en sintaxis, semántica y pragmática.

49) Moya Rubio, Víctor José.- La vivienda indígena de México y del mundo. 1ª ed. México,

D.F., UNAM, 1982 (3ª. ed.

1988), pp.252

Se analiza la vivienda primitiva e indígena en México dentro de cinco regiones del país señalando sus principales elementos, sus materiales de construcción y sus sistemas estructurales y constructivos. Al final se presentan ejemplos de viviendas indígenas en otras partes del mundo y se exponen algunas de las semejanzas entre ellas. Algunas fotografías de este libro se reproducen en "La arquitectura indígena", de Arquitecturas Periféricas (cap.8)

50) Neumeyer, Fritz.- Mies van der

Rohe. La palabra sin artificio.

Reflexiones sobre arquitectura

1922/1968. 1ª. ed. Madrid, El

Croquis editorial, 1995, pp. 524

Es un libro bien documentado que permite conocer la escasa obra escrita y el pensamiento de uno de los mayores arquitectos del siglo XX. Incluye textos de sus conferencias, notas y otros escritos entre 1922 y 1968 que ponen en contexto muchas de las ideas del arquitecto que han sido distorsionadas por sus críticos.

51) Norberg-Schulz, Christian.-

Intenciones en Arquitectura. 1ª

ed. Barcelona, editorial

Gustavo Gili, 1979 (2ª ed.

1998), pp.240

Fue una obra muy influyente en los sesenta y setenta que pretendió construir una nueva teoría que considerara a la arquitectura como un fenómeno cultural. Incorpora en ella aspectos psicológicos, sociológicos y semióticos. Varios de sus conceptos

fueron utilizados en el "principio tipológico" de este trabajo.

52) Peretti della Rocca, Cristina
de.- Jacques Derrida: Texto y
deconstrucción. 1ª. ed.
Barcelona, editorial Anthropos,
1989, pp.207

Es la primera monografía en castellano sobre Derrida y contiene un prólogo del mismo filósofo. Es un libro recomendable para introducirse en el pensamiento de este autor.

53) Perrault, Dominique
(architecte). Bibliotheque
Nationale de France 1989-
1995. Bordeaux, artemis / arc
en reve centre d'architecture,
1995, pp.208.

Contiene una amplia información sobre este importante edificio que dio fama internacional a Perrault. De

este libro se extrajeron las imágenes que se presentan sobre el caso.

54) Piaget, Jean.- El
estructuralismo. México,
Consejo nacional para la
cultura y las artes /
publicaciones Cruz, 1995,
pp.131

Escrito por uno de los estructuralistas más importantes, el libro es una reflexión interesante sobre el estructuralismo y las aplicaciones que ha tenido en las diversas ramas del conocimiento. Piaget pone de manifiesto las similitudes y las diferencias entre varios exponentes de esta corriente (Chomsky, Lévi-Strauss, etc.), y sobre todo fija su propia postura sobre algunos puntos controversiales de la teoría (destaca su crítica hacia Chomsky). Escribe sobre las estructuras matemáticas y lógicas, las físicas y biológicas, las

psicológicas, las lingüísticas y las sociales. Para él una estructura es un sistema de transformaciones, una totalidad estructurante que se autorregula.

55) Rossi, Aldo.- La arquitectura de la ciudad. 1ª ed. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1971 (9ª ed. 1995), pp.310

La arquitectura de la Ciudad, junto con Complejidad y contradicción en la arquitectura de R. Venturi, es uno de los libros más influyentes de los años setenta y ochenta. En principio no reniegan del movimiento moderno ni del funcionalismo, pero exponen algunos de sus puntos débiles y abren el camino para la ulterior destrucción de su cuerpo teórico. Rossi habla de la complejidad de los hechos urbanos y de la inconveniencia de reducirlos a la

dimensión puramente económica o funcional. Enuncia la teoría de la permanencia y los monumentos, enfatiza la importancia del locus, de la memoria colectiva, de la ciudad como historia y asigna a la tipología urbano-arquitectónica el papel principal en la ciudad.

56) Sánchez, Álvaro.- Sistemas arquitectónicos y urbanos. Introducción a la teoría de los sistemas aplicada a la arquitectura y al urbanismo. 1ª. ed. México, D.F., editorial Trillas, 1978, pp. 605

Es una aplicación de la teoría de los sistemas (ver L. Von Bertalanffy) a la arquitectura y el urbanismo. Utiliza métodos y modelos racionales de las matemáticas y la cibernética (N. Wiener) para clasificar y sistematizar

los procesos de diseño e investigación de nuestra disciplina.

57) Sánchez Vázquez, Adolfo.-
Invitación a la Estética.
México, editorial Grijalbo,
1992, pp.272

Es un estudio introductorio sobre Estética que define y defiende el campo de estudio de esta ciencia y establece sus principales categorías desde una perspectiva actual. Se recomienda como una referencia general.

58) Saussure, Ferdinand de.-
Curso de lingüística general.
1ª. ed. Madrid, editorial Akal,
1980 (12ª. ed. Fontamara,
1998), pp. 317

Es el libro fundamental de la lingüística moderna. Elaborado a partir de los apuntes hechos por los alumnos de Saussure entre 1907 y

1911. Fue publicado por primera vez en París en 1916. Su influencia ha sido enorme en el desarrollo de las ciencias humanas.

59) Strauven, Francis.- Aldo Van
Eyck's Orphanage. A modern
monument. Rotterdam,
Netherlands Architecture
Institute publishers, 1996,
pp.48

Es un pequeño e interesante libro dedicado a la obra más importante de Van Eyck y una de las más significativas del período de posguerra. Tiene una introducción escrita por Hertzberger y numerosas fotografías de la época; también nos presenta el rescate y la posterior transformación del edificio en el Instituto Berlage de arquitectura (que recientemente fue trasladado a Rotterdam).

60) Tafuri, Manfredo.- Teorías e

historia de la arquitectura.

Madrid, Celeste ediciones,

1997 (1ª. ed. editorial Laia),

pp. 393

Escrito en plena crisis del movimiento moderno, este libro, publicado en 1968, revisa el papel que han tenido la historia, la teoría y la crítica en los años precedentes, las cuales, a partir de sus ideologías totalizantes, contribuyeron a crear una historia anti-histórica y una crítica mistificadora.

61) Tudela, Fernando.-

Arquitectura y procesos de

significación. México, editorial

Edicol, 1980, pp. 241

Se insiste en que la semiótica arquitectónica debe partir de un enfoque sociológico e histórico, es decir, que se apoye en el materialismo dialéctico.

62) Van Pelt, Robert Jan / Westfall,

Carroll William.- Architectural

principles in the age of

historicism. 1ª. ed. New Haven,

Yale university press, 1991,

pp. 417

Este libro hereda el espíritu de R. Wittkower por entender la arquitectura desde sus bases filosóficas; fue de utilidad (sobre todo el capítulo cuarto –Building Types-) para hacer la genealogía de los tipos, que tratamos en “El principio tipológico” de este trabajo.

63) Venturi, Robert.- Complejidad

y contradicción en la

arquitectura. 1ª. ed.

Barcelona, editorial Gustavo

Gili, 1972 (8ª. ed. 1995), pp.

234

Publicado en inglés en 1966, influyó notablemente en la teoría de la

arquitectura de los años setenta. El libro centra su crítica en la arquitectura excluyente de algunos arquitectos modernos que, en aras de una limpieza formal, de una economía de medios y de la sencillez de expresión ignoraron la complejidad de la vida humana en los espacios arquitectónicos. Venturi propone a cambio una arquitectura que incluya las contradicciones y las ambigüedades, que pueda contener la pluralidad funcional y expresarla abierta y significativamente, que pueda recuperar elementos simbólicos que fueron perdidos durante los movimientos de vanguardia del siglo XX.

64) Vidler, Anthony.- El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII. 1ª. ed.

Madrid, Alianza editorial, 1997,
pp. 277

Es una investigación muy completa para entender la arquitectura de la Ilustración y la Revolución francesas, que tendrá enorme influencia sobre la arquitectura de los siglos posteriores. Este libro nos proporcionó referencias valiosas sobre varios autores como el antropólogo Joseph-Francois Lafitau o el abate Marc-Antoine Laugier, que formulan teorías sobre la forma institucional en la arquitectura y la sociedad, o como las arquitecturas "alternativas" inventadas por el Marqués de Sade, Charles Fourier y Jean-Jacques Lequeu. También se incluyen teóricos y críticos como Viel de Saint-Maux y Quatremere de Quincy. De este último hacemos mención en el capítulo que trata sobre las tipologías arquitectónicas.

65)Waisman, Marina. La estructura histórica del entorno. 1ª. ed. Buenos Aires, ediciones Nueva Visión, 1972 (3ª. ed. 1985), pp.287

Waisman propone ampliar el campo arquitectónico al estudio del entorno bajo una visión estructuralista. La estructura que ofrece para el estudio histórico de la unidad cultural definida por el saber arquitectónico comprende tipologías estructurales, funcionales, formales, de relación obra / entorno, de modos de empleo de las técnicas ambientales y relaciones como el proceso de diseño, los requerimientos sociales, las teorías arquitectónicas y el proceso de producción.

66)Wigley, Mark.- The architecture of deconstruction: Derrida's Haunt. 1ª. ed. Cambridge,

Mass. MIT press, 1993, pp. 278

Este libro no se refiere a la corriente arquitectónica que adoptó el nombre "deconstructivista", a finales de los años ochenta. Es un libro filosófico que, a través de figuras arquitectónicas como la casa, la cripta, el ornamento o la ruina, nos introduce a la obra de Jacques Derrida poniendo de manifiesto el aspecto "arquitectónico" de su pensamiento.

67)Zabalbeascoa, Anatxu (ed.).- Dominique Perrault. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1998, pp.63

Se ilustran las obras de pequeña escala de D. Perrault que, por lo general, construye edificios de grandes dimensiones. Contiene numerosas fotografías y dibujos de sus proyectos y una entrevista que

revela algunas de las ideas y posturas de este arquitecto francés.

68) Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura.- 1ª. ed. Barcelona, editorial Poseidón, 1951 (ediciones Apóstrofe, 1998), pp. 222

Publicado en 1948, lleva por subtítulo Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura. Y, efectivamente, Zevi convierte al espacio (interno) en la esencia y el fundamento de la arquitectura. El historiador, crítico y político italiano se propuso reelaborar la historia de la arquitectura en función de este espacio, que sólo puede percibirse en la experiencia "viva" y para el cual ninguna representación es suficiente.