



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA



TESIS TEÓRICA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE ARQUITECTO PRESENTA:

RODRIGO PICENO HERNÁNDEZ

EL DISCURSO ARQUITECTÓNICO

SINODALES:

PRESIDENTE: ARQ. REYES SALVADOR MENDEZ GUADARRAMA

VOCAL: DRA. EN URB. SELENNE GALEANA CRUZ

SECRETARIO: ARQ. MANUEL CARLOS REYES CEDILLO



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Rodrigo Piceno Hernández', with a stylized, sweeping flourish at the end.

Rodrigo Piceno Hernández

**EL DISCURSO
ARQUITECTÓNICO**

RODRIGO PICENO HERNÁNDEZ

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Rodrigo Piceno Hernández', written in a cursive style.

Rodrigo Piceno Hernández

**EL DISCURSO
ARQUITECTÓNICO**

RODRIGO PICENO HERNÁNDEZ

ÍNDICE

RESUMEN/ABSTRACT	1
JUSTIFICACIÓN	2
INTRODUCCIÓN	3
1. EL ARQUITECTO	7
ESQUEMA-1	9
EL OTRO	11
ESQUEMA-2	12
ESQUEMA-3	15
ESQUEMA-4	17
EL MUNDO	17
ESQUEMA-5	22
EL OTRO Y EL MUNDO: CONCLUSIONES	22
EL ACTO DE COMUNICACIÓN ARQUITECTÓNICO	24
ESQUEMA-6	27
LA POSTURA IDEOLÓGICA	27
ESQUEMA-7	33
LA IDEOLOGÍA Y EL ARQUITECTO: CONCLUSIONES GENERALES	33
2. LOS CÓDIGOS ARQUITECTÓNICOS	35
ESQUEMA-8	37
EL CÓDIGO	38
ESQUEMA-9	40
ESQUEMA-10	46
POSTURA Y CÓDIGO: EJEMPLOS	46
CÓDIGOS ARQUITECTÓNICOS: CONCLUSIONES	52
EL ESPACIO	53
ESQUEMA-11	58
ESPACIO Y CÓDIGO: CONCLUSIONES GENERALES	58
3. EL DISCURSO ARQUITECTÓNICO	61
ESQUEMA-12	66
EL TIEMPO	66
ESQUEMA-13	73
OBJETO ARQUITECTÓNICO	73

ESQUEMA-14	78
FORMA SIGNIFICANTE	78
ESQUEMA-15	83
FUNCIÓN/SIGNIFICADO.....	83
ESQUEMA-16	90
EL DISCURSO DE LA CASA	91
CASA ANTONIO CARLOS SIZA / CASA VANNA VENTURI	92
4. EL HABITANTE.....	113
HABITAR	116
ESQUEMA-17	120
MORAL	120
EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO, UNA REFLEXIÓN: CONCLUSIONES	125
APARATO DIAGRAMÁTICO	137
1.....	138
2.....	138
3.....	139
4.....	139
5.....	140
6.....	141
7.....	142
8.....	143
9.....	144
10.....	145
11.....	146
12.....	147
13.....	148
14.....	149
REFERENCIAS.....	150

RESUMEN/ABSTRACT

Dado que todo acto cuenta con una pre-estructuración ideológica de la realidad que lo hace posible, el acto arquitectónico tomado tanto en su dimensión *funcional* como *comunicativa* permite considerar que dicha estructuración previa la podemos encontrar en cómo, al aproximarse al receptor del discurso, se procede y presupone la realidad sobre la que se inscribirá el acto. Dicha realidad, de carácter social y relacional, señala la necesidad de comprender que toda configuración posible de un discurso arquitectónico conlleva una comprensión de la “red de relaciones” en que se inserta y que le confiere su valor. Estructuración previa que comienza a imponer criterios incluso antes de la remisión a codificaciones subyacentes, cuyo objetivo es la concreción del mensaje y posterior imposición al tomar en cuenta suficiente experiencia socializada. Los códigos arquitectónicos, al poner orden en el desorden del universo de información posible, verán sus criterios transportados hasta la materialización del discurso en sí, llevando consigo toda distorsión que el arquitecto haya postulado desde su postura, hasta un objeto empírico que debe regirse por consideraciones circunstanciales. A su vez, el discurso como conocimiento sensible se encontrará con el habitante en un despliegue temporal que lo valorizará por medio del habitar y las percepciones que permiten reconocer en él la función prevista. Entonces, el discurso al ser valorizado solo por el habitante cuenta con una responsabilidad moral desde el momento en que debe a él la posibilidad misma de su configuración.

Palabras clave: ideología, código, discurso, habitar.

Given that every act account for an ideological pre-structuration of the reality which makes it possible, the architectonic act taken in its *functional* as well as *communicative* dimension allows us to consider that said pre-structuration we can find it in how, when approaching the discourse receiver, one proceeds and presupposes the reality on which the act is going to inscribe. Said reality, of a social and relational character, points out the need to comprehend that every possible configuration of an architectonic discourse carries a comprehension of a “relations network” in which it inscribes and confers its value. Previous structuration which begins to impose criteria even before any remission to subjacent codifications, which its objective is the message’s concretion and posterior imposition after taking into account sufficient socialized experience. Architectonic codes, by putting order in the disorder of the universe of possible information, will see its criteria carried into the discourse materialization itself, taking with it every distortion the architect has postulated from his posture, all the way to an empiric object which musts govern itself according to circumstantial considerations. At the same time, the discourse as a sensible knowledge will encounter the inhabitant inside a temporal display which will give it value through inhabiting and the perceptions which allows to recognize in it the expected function. Therefore, the discourse being valued only by the inhabitant has a moral responsibility since the moment it owes him the very possibility of its configuration.

Keywords: ideology, code, discourse, inhabit.

JUSTIFICACIÓN

El quehacer arquitectónico suele enfocarse en su dimensión funcional a expensas de su dimensión comunicativa. Sin embargo, considerar el acto arquitectónico como acto de comunicación permite inscribir el acto en una red donde diversas nociones saltan a la vista, tal es el caso de los *códigos arquitectónicos* donde encontramos un universo de posibilidades proyectuales provisto por el tiempo y el lugar (la circunstancia) que requieren, a través de una socialización de su experiencia, de una puesta en "orden" para poder arribar a una selección definitiva y así poder concretar el mensaje o discurso arquitectónico.

Dicha referencia a codificaciones preexistentes para poder configurar el discurso conlleva el entendimiento de una cierta "relatividad" en el discurso, es decir, una valoración que solo puede darse a través de la comprensión de todos los factores en una red donde las propiedades solo existen por su relación con otras propiedades. Esto a su vez implica reconocer que todo discurso arquitectónico no encuentra con propiedades puramente inmanentes, sino que tanto su configuración y despliegue, o bien, producción y reproducción, varían y se modifican tanto como la realidad social donde se sitúan cambie. En otras palabras, creer que existe un discurso universal o que los elementos y factores pueden variar y modificarse sin que sea necesario repensar todo el discurso como tal significa que ya se erró el problema fundamental.

Porque el arquitecto como aquel que superpone los códigos al desorden relativo del universo de posibilidades proyectuales para configurar su discurso, contaría con un papel radicalmente importante al ser él quien impondrá criterios y decidirá pertinencias, desde su postura ideológica o cómo, al acceder o aproximarse al habitante, se procede y se estructura de antemano la realidad a modo que nuestro discurso arquitectónico pueda inscribirse en ella; hasta el uso y balanceo de los distintos elementos de la red de relaciones arquitectónicas: recursos económicos, procesos de construcción disponibles, etc.

Momento de alta falibilidad, ya que el arquitecto no solo hará referencia a los códigos arquitectónicos, sino que debe hacerlo con aquel hacia quien van dirigidos en mente, al presuponerle y decidir en su "favor" o en "contra", aun sin saberlo, arrastrará en toda la conformación del discurso este movimiento inicial y postura con respecto al habitante. Ya que se suele decidir en abstracto unidades pertinentes (muros, vanos, habitaciones, etc.) que más adelante se materializarán, el arquitecto no solo habrá inscrito su discurso en la realidad del habitante sino que contribuye activamente a la "creación" de dicho habitante al ejercer su influencia sobre él a través de la materialidad del objeto, comunicación efectiva y activa del discurso.

Dicho proceso, más allá de darse dentro de un quehacer multidisciplinario como lo es el arquitectónico, al ser uno en el que cada movimiento que se dé afecta a toda la red, necesita valerse de una comprensión de todos aquellos factores que entran en juego, ninguno ajeno a las circunstancias en las que el discurso es proferido.

De ahí que la comprensión del discurso arquitectónico solo pueda darse a través de una comprensión sistémica de la red de relaciones cuyos efectos permiten las propiedades de cada uno de sus elementos, en la que a cada movimiento se modifica (o debería) el discurso, tanto en su producción como reproducción. Donde se encuentra al habitante valorizando el discurso justo en el origen, a quien se le debe justificación por sobre todo y cuya postura para con se debe cuidar no inflencie el quehacer arquitectónico para mal.

INTRODUCCIÓN

El discurso arquitectónico y, específicamente, cómo y sobre qué relaciones se conforma es en lo que profundizará el presente trabajo. Al considerarse que un entendimiento sistémico de los factores que entran en juego en su constitución (y no solo *cuáles* son estos factores, sino su punto de inserción, dirección, límite y relación con otros factores) es necesario para poder proyectar un discurso coherentemente articulado. Ahora bien, la caracterización del objeto de estudio como un *discurso* que podemos calificar de *arquitectónico* responde a varios objetivos. Por una parte cumple el objetivo de diferenciar dos aspectos distintos: el de *comunicar* y el de *funcionar*. Umberto Eco lo plantea de la siguiente manera:

¿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 (2016b, p. 324).

A lo que después contestaría que por lo general disfrutamos de la arquitectura¹ como *acto de comunicación*, sin que esto excluya su funcionalidad. Sin embargo, para evitar posibles confusiones se considera que caracterizar el objeto de estudio como un *discurso* en contraposición a un *objeto*, sirve para acentuar el carácter no meramente *funcional* de lo que suele entenderse por arquitectura, sino su dimensión como un acto de *comunicación*, dimensión sobre la que se apoyará mayormente el presente trabajo.

La segunda razón para hablar de un *discurso arquitectónico* es para ampliar lo que pretende abarcarse dentro de lo que se puede considerar como “arquitectónico”. Al hablar de un *discurso* o *mensaje* (arquitectónico) se pretende trazar un proceso análogo al de comunicación del lenguaje, según Lacan: “como una señal por la cual el emisor informa al receptor de algo por medio de cierto código” (2009, p. 286). Entonces, se vuelve necesario no solo hablar de un objeto arquitectónico ya materializado -del *mensaje* ya objetivado y puesto en circulación- sino de los códigos preexistentes sobre los que se apoya, del emisor y estructurador del discurso (idealmente el arquitecto) y el receptor (en este caso, el habitante).

La introducción al esquema del arquitecto y el habitante, en un proceso de comunicación, es lo que permite señalar el por qué el uso (como punto relativo de partida) de la noción de *postura ideológica* para trazar la conformación del discurso arquitectónico. Por una parte la definición de ideología como “Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.” (Real Academia Española, s.f., definición 1) implica una cierta unilateralidad dentro del proceso comunicativo. Situando la “ilusión” que implica el concepto clásico de ideología en el nivel del *conocimiento* -de lo que la gente “sabe”- podría decirse que al inscribirnos dentro del proceso de comunicación del discurso arquitectónico, dicho proceso podría estudiarse desde el “conjunto de ideas” del arquitecto y su concreción en el objeto arquitectónico, siendo el habitante un receptor del mensaje en su mayoría *pasivo*, puesto que no es una parte estructural del concepto clásico de ideología que se “tome en cuenta” aquello a lo que están dirigidas dicho “conjunto de ideas”. Dicho estudio al volverse unilateral correría el riesgo de desdeñar al habitante enfocándose en lo que se “quiere decir”, mas no en lo que efectivamente es dicho a través del discurso arquitectónico.

¹ De aquí en adelante para mayor claridad nos referiremos por *objeto arquitectónico* a aquello que existe materialmente, evitando en lo posible la palabra *arquitectura*, mucho más ambigua y propensa a confusiones.

La noción de una *realidad* que en su reproducción tiene ya inscrita la distorsión *ideológica* difiere en varios puntos de esta noción clásica del concepto de ideología, pero es en lo referente a estos aspectos (la unilateralidad y el nivel donde se encuentra la ilusión ideológica) sobre los que principalmente se enfocará el presente trabajo. Dicha noción implica, que el *otro* (o el *habitante*, el receptor del discurso arquitectónico en este caso) no solo no se encuentra en relación pasiva con aquel que ostenta el *conjunto de ideas*, sino que forma parte estructuralmente activa dentro de la red de relaciones que le da a cada elemento su “valor”. De ahí que el concepto de intersubjetividad cobre importancia y refuerce la decisión de usar un proceso análogo al de *comunicación* y a su vez el referirnos a un *discurso arquitectónico*. Entonces, la relación entre emisor/receptor o arquitecto/habitante se vuelve bi o multi-lateral, no solo dentro del proceso de producción arquitectónico (la “construcción” propiamente dicha del objeto) sino en toda la conformación del discurso, desde los códigos arquitectónicos preexistentes hasta la postura ideológica.

Y es en lo referente a la postura y el papel que el *otro/habitante* juega dentro de ella que la otra diferencia respecto a la noción clásica de ideología sale a la luz. Ya que al mover la “ilusión” ideológica del nivel del conocimiento (de lo que la gente sabe) al nivel de la realidad (de lo que la gente hace), la red se modifica. Ya no se trata de lo que se cree sino de lo que, de manera efectiva, se hace. Dicho sea, el énfasis se mueve del “conjunto de ideas” que ostenta el arquitecto a lo que efectivamente se comunica a través de su discurso, de lo que se quiere decir a lo que realmente es dicho: a lo *intersubjetivo*. La cuestión ya no es el conjunto de ideas que se tiene y se quiere comunicar sino *el conjunto de ideas comunicadas y que, por lo tanto, se tiene*.

Si la *creencia* se materializa en nuestra actividad social efectiva, la realidad al ya contar con cierta distorsión ideológica inscrita el discurso arquitectónico ya encontraría en su sostén cierta “falsa conciencia” (ideología) que lo regula en su producción y reproducción:

Ésta es, pues, la lección fundamental de Hegel: cuando somos activos, cuando intervenimos en el mundo a través de un acto en particular, el verdadero acto no es esta intervención (o no intervención) particular, empírica, fáctica; el verdadero acto es de naturaleza estrictamente simbólica, consiste en el modo en que estructuramos el mundo, en nuestra percepción de él, de antemano, a fin de que nuestra intervención sea posible, a fin de abrir en él el espacio de nuestra actividad (o inactividad). (Zizek, 1992, p. 274)

Razón por la cual en el presente trabajo se pretende ampliar lo que se abarca al hablar de lo “arquitectónico”. Dentro del proceso de comunicación del discurso (arquitectónico), antes de la materialización del objeto e incluso antes de que el arquitecto haga uso de los códigos subyacentes para poder emitir su mensaje, el arquitecto ya está estructurando su mundo, ya está inscribiendo su distorsión en la realidad. Ahora bien, más allá de significar un influencia externa inescapable de factores naturales y culturales que moldean la realidad del arquitecto y enfocarse de manera incompatible con la acepción de ideología que se pretende utilizar en el cómo dice lo que quiere decir (dicho de otra manera, cómo se refleja en el objeto arquitectónico su “conjunto de ideas”), lo que aquí se busca es retroceder dentro del proceso de comunicación del discurso y enfocarse en el papel estructural antes mencionado que juega el habitante dentro de la red de relaciones: cómo mi relación con el *otro* estructura la realidad sobre la que mi acto de *comunicación* se inscribirá. Dicho en otras palabras, **cómo la postura del arquitecto respecto al habitante estructura de antemano la realidad sobre la que su discurso se materializará.**

Esto a su vez traslada el campo de responsabilidad que el arquitecto presenta para con el habitante. Al dejar claro que lo *materializado* del discurso se sostiene desde mucho antes en una postura del arquitecto para con dicho habitante, se vuelve una cuestión no de qué es lo que se construye, sino de cómo el arquitecto previamente reguló su realidad de manera que lo que se construyó llegó a

materializarse de tal manera y de si hay una manera “adecuada” de hacerlo o plantear el problema. Este retroceso en cuanto al momento en que comienza a conformarse el discurso arquitectónico, del “conjunto de ideas” que se materializaran en el objeto arquitectónico a la estructuración ideológica de la realidad previa al acto de comunicación, implica una afectación a todo el proceso, misma que pretende esbozarse en el presente trabajo.

Se buscará responder la pregunta: ¿cómo se conforma el discurso arquitectónico? Partiendo de este punto, no del “conjunto de ideas” que normalmente se toma por ideología del arquitecto y cómo estas se manifiestan de manera física en el objeto arquitectónico, sino del papel que el *otro/habitante* juega en la estructuración previa de la realidad que le permitirá al arquitecto intervenir a través de su acto de comunicación (la materialización del discurso arquitectónico) y cómo esto se ve reflejado a lo largo de todo el proceso de conformación del discurso.

Se usará como esquema para el estudio del discurso arquitectónico (y su conformación) el esquema simple de comunicación de lenguaje antes mencionado. Caracterizando el objeto de estudio como un discurso (arquitectónico) nos permite enfatizar, entre otras cosas, el acto (arquitectónico) como un *acto de comunicación*, permitiendo un análisis práctico dividido en emisor, código preexistente, mensaje/discurso y receptor. O para ponerlo en otros términos: el arquitecto, los códigos arquitectónicos, el objeto arquitectónico y el habitante; siguiendo ese orden se permite a su vez, al iniciar con el arquitecto, dejar sentadas las bases sobre las que pretende el presente trabajo seguir su camino: la noción de *ideología y postura*, además de lo que implica para el quehacer arquitectónico. De esta manera la pregunta: ¿cómo la postura del arquitecto respecto al habitante regula la realidad sobre la que su discurso irá a materializarse? Se pretende más natural.

Seguido de un análisis del papel que los códigos arquitectónicos juegan en el proceso de comunicación del discurso y cómo es que se ven afectados por la postura ideológica previamente dibujada, se busca llegar a un entendimiento del objeto arquitectónico como discurso materializado en cuanto que este encuentra su *génesis* mucho antes de su materialización, mediado por códigos subyacentes y una estructuración previa de la realidad por parte del arquitecto a modo que el acto de comunicación que implica el discurso arquitectónico se vuelve posible. En suma, se pretende a lo largo del trabajo tocar los siguientes puntos:

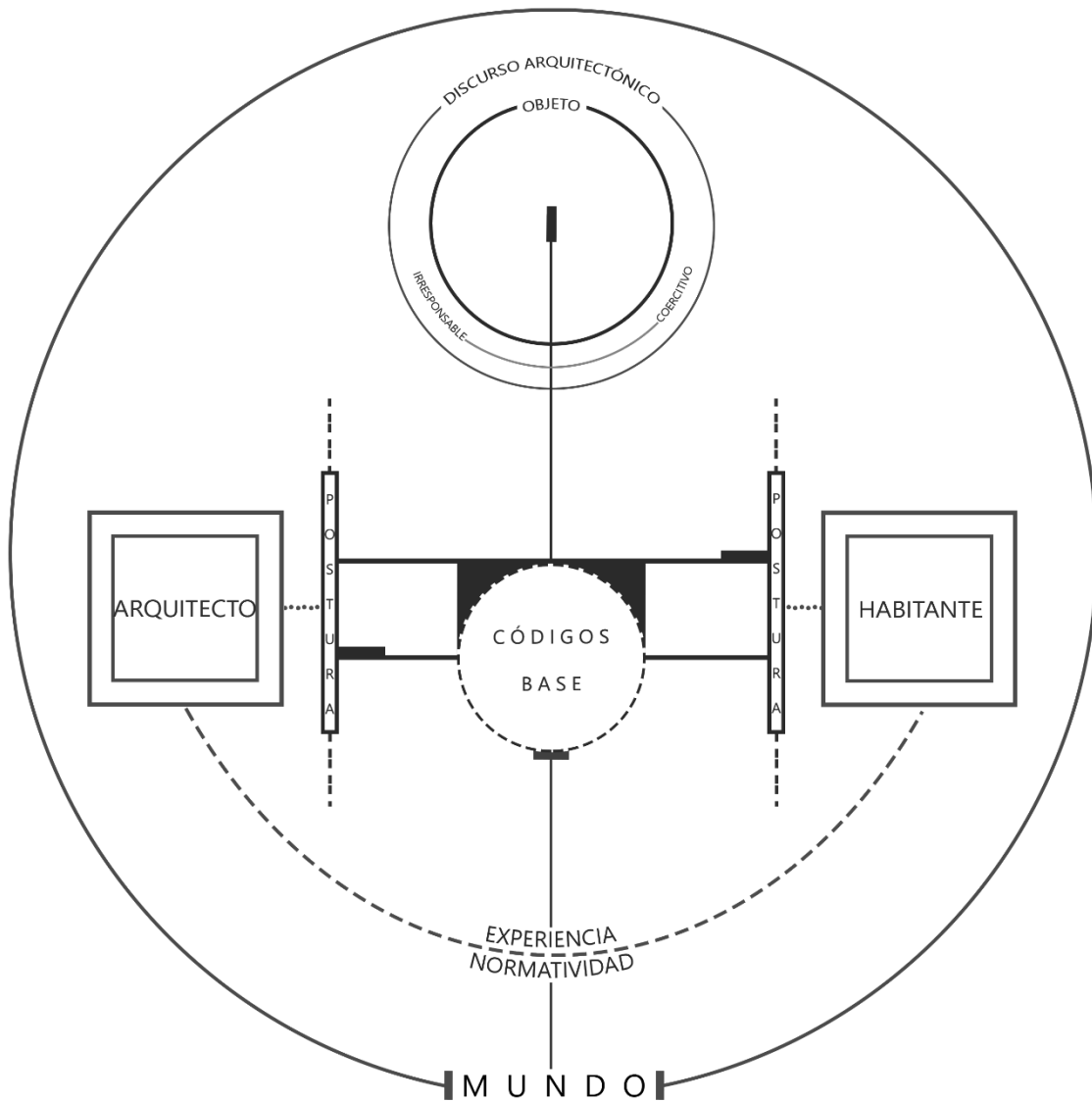
- a) **Postura ideológica:** Qué postura ostenta el arquitecto con respecto al habitante y cómo influye en todo el proceso de conformación del discurso.
- b) **Experiencia/Normatividad:** Cómo la historia provee de posibilidades proyectuales y cómo estas se aceptan o castigan a través de convención social.
- c) **Códigos Arquitectónicos:** Qué codificaciones subyacen al discurso arquitectónico que le permiten comunicarse de manera efectiva.
- d) **Circunstancia:** Cómo la época y el lugar influyen en el discurso y el uso de los códigos.
- e) **Delimitantes externos del discurso:** Qué factores influyen el discurso externamente.
- f) **Espacio y tiempo:**Cuál es su papel en la configuración del discurso.
- g) **El discurso:** Cuáles son sus componentes y configuración interna.
- h) **El objeto:** Qué papel juega el objeto en el discurso y cómo se percibe.
- i) **Forma:**Cuál es su función.
- j) **Función:** Cómo se comunica.
- k) **Habitar:** Cómo se aprehende el discurso.
- l) **Moral:** Qué responsabilidad guarda el quehacer arquitectónico y en qué dirección la encuentra.

Al final, se busca poder plantear cuestiones como: si el objeto arquitectónico ejerce violencia (por ejemplo) sobre el habitante, ¿esto no se debe a que el arquitecto en su postura para con el habitante (la estructuración de su realidad previa a su acto de comunicación) ya contaba con una “carga” de violencia que afectó todo el proceso de conformación del discurso arquitectónico de manera inevitable e inconsciente?

Diferenciar entre un “conjunto inescapable de factores culturales y naturales” que influyen en el quehacer del arquitecto y esta noción de una estructuración (principalmente inconsciente) de la realidad previa al acto y que a su vez lo permite, servirá para concluir el análisis del proceso de conformación con el receptor del discurso: el habitante, y señalar si existe a través de la noción de *postura ideológica* y el papel estructural que juega el *otro* dentro de la misma algo que podamos caracterizar de responsabilidad moral en el quehacer del arquitecto, respecto a cómo los objetos arquitectónicos afectan al habitante y reflejan cierta manera de estructurar la realidad que afecta a todo el proceso de conformación del discurso.

La violencia que ejercen algunos objetos arquitectónicos sobre los habitantes, ¿podría ser evitada al modificarse justo al inicio del proceso, la violencia con que como arquitectos muchas veces percibimos de manera inconsciente al *otro*, el habitante?

1. EL ARQUITECTO



Si se maneja el concepto de ideología clásico, nuestra sociedad actual parecerá pos-ideológica, como lo hace notar Zizek en *El sublime objeto de la ideología* (1992, p. 61). “Ellos saben muy bien lo que hacen, pero aun así, lo hacen” es la cita de Sloterdijk de la que se vale Zizek para señalar el “*cinismo*” de esta condición posideológica de la sociedad actual, donde, de acuerdo a la concepción clásica del concepto de ideología, la “ilusión” se encuentra del lado del conocimiento. Esta noción implica distorsión una “falsa conciencia” de nuestra “realidad social”, un falso reconocimiento de sus presupuestos y condiciones. Sin embargo, si la ilusión se encuentra del lado de la realidad, el planteamiento cobra un nuevo significado.

“Ellos saben que, en su actividad, siguen una ilusión, pero aun así, lo hacen” es como se podría releer la fórmula de Sloterdijk según Zizek. Observemos tal vez el ejemplo más paradigmático y pertinente al quehacer arquitectónico en tanto que el objeto arquitectónico siempre se ve inserto en los modos de producción vigentes: el *fetichismo de la mercancía*.

El *valor* de una mercancía como “simple gelatina de trabajo humano indiferenciado” (Marx, 1985, p. 82) donde dicho trabajo constituye su carácter específicamente social, funciona efectivamente como una insignia de esta red de relaciones entre diversas mercancías. Esta insignia devendría en la forma de un *equivalente universal*: dinero, como propiedad cuasi-‘natural’ de otra mercancía en cuanto que decimos que el valor de una determinada mercancía es tal cantidad de dinero. Así, este proceso daría como rasgo esencial del fetichismo de la mercancía un falso reconocimiento entre la red y uno de sus elementos: lo que solo sería un efecto estructural proveniente de la red de relaciones se toma como propiedad inmanente de uno de sus elementos, como si dicha propiedad pudiera existir fuera de la red y su relación con los demás elementos.

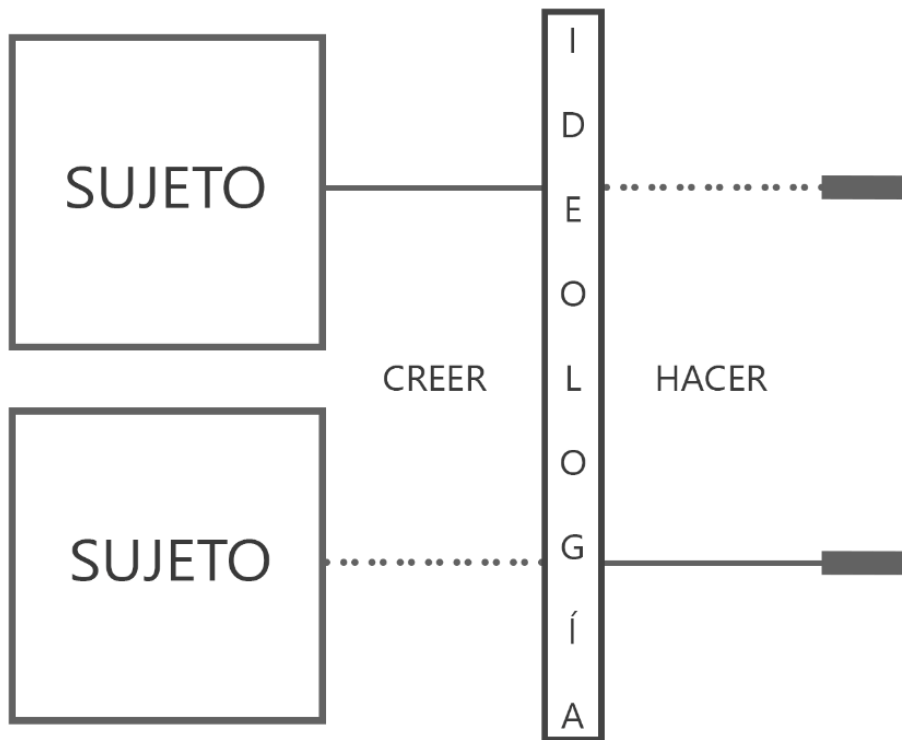
Es donde la explicación que Marx hace a propósito de la diferenciación entre valor de *uso* y *cambio* salta a la vista. Él mismo señalaría en *El Capital* que, si bien para hacer uso de la terminología en boga se referirá a la mercancía como valor de uso y valor de cambio, en realidad esto es falso ya que el valor de cambio nunca se presentará de manera aislada: “únicamente lo hace en la relación de valor o de intercambio con una segunda mercancía” (1985, p. 74), sin embargo al final del mismo párrafo él mismo señalaría que dicha expresión en su uso no hace daño. Es entonces, en el fetichismo de la mercancía donde parecería que el dinero, más allá de un equivalente universal sería la encarnación misma de la riqueza; como si el valor que representa pudiera existir fuera de la red que lo determina, de manera aislada. Dentro del quehacer arquitectónico esto implica que el valor del objeto arquitectónico tampoco podría comprenderse de manera aislada, sino solo comprendiendo la red de relaciones que lo determina.

Es en este punto donde se vuelve a plantear la cuestión de en dónde se encontraría el lugar de la ilusión ideológica, ya sea en el *saber* o en el *hacer* de la realidad. Cualquiera podría plantear una respuesta “pos-ideológica” respecto al fetichismo de la mercancía, donde los individuos bien saben que al usar el dinero este no tiene ninguna propiedad que lo vuelva efectivamente la encarnación de la riqueza, que es solo un signo que representa cierto *valor*. El problema surge cuando dentro de esta realidad el individuo ya no actúa solo dentro lo que “sabe” o “cree”, sino en lo que *hace*, dicho sea, cuando aun sabiendo que el dinero por sí solo no es radicalmente riqueza, actúa como si lo fuera.

¿Es entonces, la diferenciación entre el nivel *saber* y *hacer* de la ilusión que plantea la ideología como falsa conciencia, necesaria? A esto Zizek señalaría: “ la creencia, lejos de ser un estado ‘íntimo’, puramente mental, se *materializa* siempre en nuestra actividad social efectiva: la creencia sostiene la fantasía [ideológica] que regula la realidad social.” (1992, p. 64) La “realidad social” sería entonces una construcción apoyada en un *como si*, donde en cuanto se pierda la creencia, la trama de la realidad se desintegra. No se trataría simplemente de ver las cosas como “son en realidad” sino (y la escuela de Frankfurt en su crítica a la ideología lo desarrollaría, de acuerdo con Zizek) de comprender que la realidad en su reproducción tiene ya inscrita esta distorsión ideológica.

La *fantasía ideológica* sería esta ilusión inconsciente que se pasa por alto, ilusión que **“estructura nuestra relación efectiva y real con la realidad”** (Esquema 1). Por eso el nivel fundamental de la ideología no sería el de una ilusión que enmascara el estado “real” de la realidad, una “falsa conciencia” donde la gente ya no toma en serio las proposiciones ideológicas, de ser el caso nos encontraríamos en una sociedad pos-ideológica. En cambio, su nivel fundamental es el de esta fantasía que estructura la misma realidad social, donde según Zizek, claramente estaríamos muy lejos de ser una sociedad posideológica. Lo ideológico no es la “falsa conciencia” de un ser social sino el ser social en cuanto que está soportado por dicha “falsa conciencia”.

ESQUEMA-1
LA ILUSIÓN IDEOLÓGICA



Véase [Aparato Diagramático 1](#)

Pero ¿cuál sería este *como si* donde se apoya la realidad social? A propósito de una de las ideologías más fácilmente identificables: *el antisemitismo*, Zizek plantea que precisamente “la idea antisemita del judío no tiene nada que ver con los judíos; la figura ideológica de un judío es una manera de remendar la incongruencia de nuestro propio sistema ideológico” (Zizek, 1992). Es decir, aun cuando “objetivamente” y con hechos pudiéramos demostrar que los judíos son todo lo que se dice son, esto no cambiaría lo patógeno del antisemitismo. Lo único que se necesita es la *creencia*, actuar *como si* el judío fuera todo lo que dicen que es para que los efectos provenientes de la red de relaciones sociales se materialicen en la realidad social.

A la realidad misma donde actúa el arquitecto, la realidad social, es a la que ya se le debe de considerar como ideológica, cuya existencia implica que sus participantes no tengan conocimiento de su *esencia*. Volvamos al fetichismo de la mercancía: aun cuando el dinero no sea la materialización de la riqueza, seguimos actuando *como si* lo fuera, y si todo el mundo se comportara respecto a él como un simple signo fuera de su red, privándolo de su justo valor, dejaría de funcionar como lo que efectivamente es. Es en estos efectos de la red de relaciones sociales donde encontramos al “ser en la medida en que está soportado por la ‘falsa conciencia’”, es decir, en la realidad ideológica. Marx nos dice : “Con estas determinaciones reflejas ocurre algo peculiar. Este hombre, por ejemplo, es rey porque los otros hombres se comportan ante él como súbditos; éstos creen, al revés, que son súbditos porque él es rey”. (1985, p. 71) Todo esto como si la determinación de ser un rey fuera una propiedad inmediata de una persona. Marx señala en una nota al pie de página mientras habla del valor:

En cierto modo, con el hombre sucede lo mismo que con la mercancía. Como no viene al mundo con un espejo en la mano, ni tampoco afirmando, como el filósofo fichtiano, “yo soy yo”, el hombre se ve reflejado primero sólo en otro hombre. Tan sólo a través de la relación con el hombre Pablo como igual suyo, el hombre Pedro se relaciona consigo mismo como hombre. Pero con ello también el hombre Pablo, de pies a cabeza, en su corporeidad paulina, cuenta para Pedro como la forma en que se manifiesta el *genus* hombre. (1985, p. 65)

Respecto a esta nota de Marx, Zizek señala que anticipa el *Estadio del espejo* de Lacan, donde sólo reflejándose en otro hombre y su unidad puede el *yo* alcanzar su identidad. Y es precisamente en esta realidad social que ya es ideológica, de individuos que sienten su identidad surgir solo en el encuentro con el otro donde podemos ubicar el quehacer arquitectónico, porque, como señalaría Montaner y Muxí:

La arquitectura tiene una estrecha relación con la vida humana; por tanto, tiene mucho que ver con el poder político y económico, con la voluntad colectiva de lo social y de lo común, de lo público y de la permanencia en el futuro. Son unas relaciones que, por obvias, e incluso por redundantes no son fáciles de tratar y actualizar de manera sistemática y crítica. (...) Sin olvidar que, tal como ha defendido y sigue defendiendo el feminismo, lo personal es siempre político y, por tanto, la creación de espacios para las relaciones entre las personas tiene, necesariamente, relación con la política. (2016, p. 15)

El estadio del espejo lacaniano por lo que implica dentro de esta noción de materialización en las relaciones sociales efectivas de la *creencia*, en el sentido de una realidad que ya es ideológica y es sostenida por una falsa conciencia (a diferencia de la noción clásica de ideología como falsa conciencia, ya señalado) es pertinente al quehacer arquitectónico precisamente en lo que este tiene en su raíz de política, es decir, en lo que este tiene de *intersubjetivo*.

EL OTRO

El estadio del espejo parte del comportamiento de un niño al ser posado en frente de un espejo, siendo capaz de reconocer su imagen como tal (Esquema 2). El acto “rebotaría” en el niño a través de una experimentación lúdica de la relación entre los movimiento de la imagen y su reflejo: “a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*.” (Lacan, 2009, pp. 99-106)

Ahora, la *imago* es un término que Lacan designaría como el objeto propio de la psicología debido a que lo que le da su fundamento es la causalidad psíquica misma: *la identificación*. La *imago* en el estadio del espejo sería una metamorfosis de las relaciones del individuo con su **semejante**, la forma de la realización de esta identificación. Lacan ocuparía dos ejemplos a modo de “hechos” en animales que presentan el carácter del *gregarismo*, para demostrar que la *imago* se encuentra ahí donde hay agregación de semejantes. Dichos ejemplos competen al presente trabajo solo en la medida en que prueban el punto de Lacan: el de función de información de la *imago*.

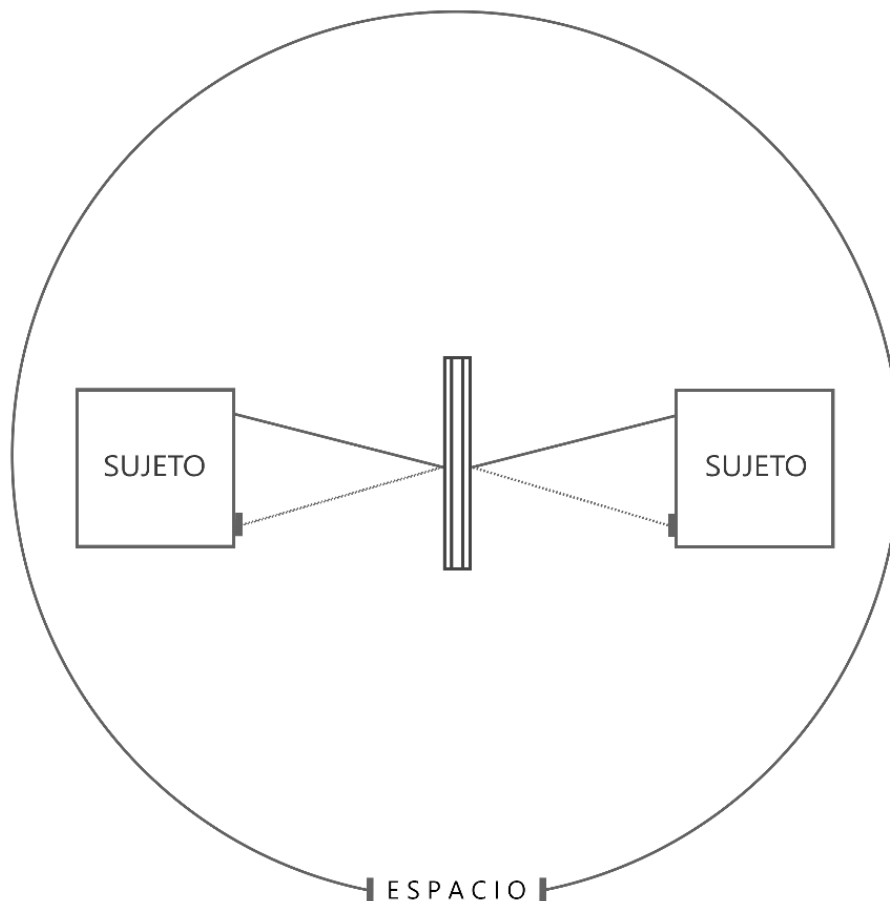
Esta función de información de la *imago* se manifiesta en el hecho de que la forma total del cuerpo no le es dada a uno sino como una exterioridad más *constituyente* que constituida, o bien, como *Gestalt*. *Gestalt* que es capaz de efectos formativos sobre el organismo, debido a la función de la imago de establecer una relación del organismo con su realidad, o para usar la correcta terminología de Lacan: del *Innenwelt* con el *Umwelt*.

El primer efecto de la *imago* que aparece en el individuo sería un efecto de *alienación* del sujeto. En el *otro* es en donde se identifica el sujeto en primer término, deseo del hombre que se constituye de manera *mediada*: deseo de hacer reconocer su deseo; fenómeno que nos permite señalar las **condiciones sociales** fundamentales del *Umwelt* humano. La *imago* del cuerpo propio a su vez presenta una función decisiva en la fase narcisista, donde “la posibilidad subjetiva de la proyección en espejo de tal campo en el campo del otro lo que da al espacio humano su estructura originalmente ‘geométrica’”. Es decir, que incluso **el espacio en su subjetividad se encuentra mediado por el otro**.

De esta manera, se puede decir que la historia del *sujeto* se desarrolla en una serie de *identificaciones ideales*. El Yo como (de acuerdo a Freud) el “sistema percepción-conciencia” se vuelve un sistema central de estas formaciones al ser la suma de aparatos por los cuales el organismo se adapta al “principio de realidad”. Este sistema percepción-conciencia no sería otra cosa que: “ el sistema de las objetivaciones del sujeto , al yo concebido como correlativo de una realidad absoluta” (Lacan, 2009, pp. 231-310). Cabe resaltar, sin embargo, la postura de Lacan respecto a la percepción, a propósito de *La fenomenología de la percepción*:

La obra de Merleau-Ponty demuestra sin embargo de manera decisiva que toda fenomenología sana, como por ejemplo la de la percepción, impone que se considere la experiencia vivida antes que toda objetivación e incluso antes que todo análisis reflexivo que mezcle la objetivación con la experiencia. Me explico: la menor ilusión visual manifiesta que se impone a la experiencia antes que la observación de la figura, parte por parte, la corrija, gracias a lo cual se vuelve objetiva la forma denominada real. (Lacan, 2009, pp. 151-192)

ESQUEMA-2
EL SEMEJANTE Y EL ESPACIO



Véase [Aparato Diagramático 2](#)

Esta *experiencia vivida* a considerar antes que cualquier objetivación es primeramente avalada por el *Superyó*². *Superyó* que permanece en la “raíz de los imperativos motivados de la conciencia moral” (Lacan, 2009, pp. 311-346). Y si, como señala Lacan con la Ley y el Crimen comienza el hombre: “una vez que el clínico hubiese ya mostrado que sus significaciones sostenían hasta la forma del individuo, no sólo en su valor para el otro, sino también en su erección para sí mismo”, sería como la concepción del *Superyó* saldría a la luz. Dicho de otro modo, se confirma que es solo de manera *mediada* a través del *otro*, como cualquier identidad del *yo* puede ser concebida, mediación que aquí se identifica con aquello que se permite y aquello que se condena (Ley y Crimen, respectivamente). Observación que a su vez nos permite señalar que el registro de lo cultural en el hombre incluye, *necesariamente*, el de lo natural.

² O también conocido como *superego*. El Merriam-Webster Dictionary lo define como: “the one of three divisions of the psyche in psychoanalytic theory that is only partly conscious, represents internalization of parental conscience and the rules of society, and functions to reward and punish through a system of moral attitudes, conscience, and a sense of guilt”. (n.d., definición 1) (una de tres divisiones de la psique en la teoría psicoanalítica la cual es solo parcialmente consciente, representa la internalización de la conciencia parental y las reglas de la sociedad, y funciona para recompensar y castigar a través de un sistema de actitudes morales, conciencia, y un sentido de culpa)

Mediación que señala a la conciencia moral la agresividad que responde al desgarramiento del sujeto contra sí mismo al ver la imagen del otro. Esta identificación con la *imago* del semejante inaugura la dialéctica que a partir de ese momento liga al *yo* con **situaciones socialmente elaboradas**. Así, el estadio del espejo señala una relación de oposición de la libido narcisista con la función alienante del *yo*: “la agresividad que se desprende de ella en toda relación con el otro, aunque fuese la de la ayuda más samaritana” (Lacan, 2009, pp. 99-106), oposición proveniente de su posición *simbólica* como sujeto y su discordancia con respecto a su realidad. Agresividad que como noción de una tensión correlativa a la estructura narcisista se encontrará en todas las fases del individuo, tanto en su frustración libidinal como la mencionada en la alienación del *yo* y la sublimación *normativa* como la mencionada en las significaciones de la Ley y el Crimen.

Las *identificaciones ideales* que constituyen la historia del sujeto conllevan una asimilación *global* de una estructura y una asimilación *virtual del desarrollo* que dicha estructura implica. Dicho sea, lo que se transmite por la vía de las *identificaciones* es lo que en el individuo conformarán los rasgos de la forma particular de sus relaciones humanas: su *personalidad*. Aquí se vuelve conveniente recordar lo que Freud menciona en *Tótem y Tabú* mientras hablaba del sistema animista: “Si consideramos la represión de tendencias como una medida del nivel de cultura...” (Freud, 2011, p. 130) Consideración parecida a la que dio Margaret Mead en 1929 al sugerir que cada cultura humana es construida por un proceso de selección bastante estricto: “Only by emphasizing certain aspects of the human endowment at the expense of others can a culture assume form and shape... These neglected potentialities will show up most sharply in children who are as yet undisciplined by the culture...”³ (Citado por King, 2019, p. 183)

Esto significa, en otras palabras, que la relación con el *otro* se extiende hasta el hecho de que se *aprende* a comportar de determinada manera en determinadas situaciones a través de la interacción social. Por ejemplo, el caso de la transición hacia la vida adulta, donde lejos de “volverse” un adulto, uno *aprende* a comportarse como tal, así como uno aprende a hacer un determinado uso del espacio. Más adelante se observará cómo esta *experiencia socializada* se vuelve parte del sistema semántico global o *codificaciones*.

Aquí es donde volvemos a recordar las *condiciones sociales* fundamentales del *Umwelt* humano. Ortega y Gasset en *El hombre y la gente*, cuando intentaba encontrar una realidad a la que se le pudiera denominar *social*, ya consideraba necesario hablar de esa aparición del *otro* de una manera bastante parecida a la que nos referíamos en el *estadio del espejo*. Ahora bien, mientras hablábamos de la *imago* esta tenía preeminentemente un carácter *visual*, carácter subrayado por la noción del espejo; mientras en *La aparición del “otro”*, Ortega y Gasset señala:

Aún desde el punto de vista psico-fisiológico, que es un punto de vista sub-alterno, parece cada día más verosímil que fue el tacto el sentido originario de que los demás se han ido diferenciando. Desde nuestro punto de vista más radical es cosa clara que la forma decisiva de nuestro trato con las cosas es, efectivamente, el tacto. Y si esto es así, por fuerza y contacto son el factor más perentorio en la estructuración de nuestro mundo. (Ortega, 2001)

Prosiguiendo, Ortega y Gasset indica que la distinción del tacto con todos los demás sentidos se da en la simultaneidad de dos modos de presencia: el cuerpo que toca y el cuerpo que tocamos. Pero el hombre caracterizado como alguien que “está en un cuerpo”, inmediatamente se sitúa en un lugar que se excluye de los demás, las demás cosas del mundo que se encuentran en ese lugar en donde *no se está*, está en otros sitios y solo se puede interactuar con ellas desde donde, efectivamente, se está. Todo esto

³ Solo al enfatizar ciertos aspectos de las cualidades humanas a expensas de otras puede una cultura asumir forma y figura. Estas potencialidades descuidadas se mostrarán más nítidamente en niños quienes son todavía indisciplinados por la cultura.

implica la aparición de un “cerca” y un “lejos”, conversión en automático en *perspectiva* de todo ese mundo que solo puede serme *desde aquí*. Ortega y Gasset escribe: “He aludido a ello para mostrar hasta qué punto es constitutivo del hombre sentirse en un mundo regionalizado donde halla cada cosa como *perteneciendo* a una región.”(2001)

Ahora bien, si nuestra relación con la realidad social se estructura por medio de la “fantasía ideológica” (Esquema 4) ¿cuál es dicha realidad? Ortega y Gasset se sirve de dividir las cosas en: minerales, vegetales, animales y humanas. Nuestro comportamiento para con una piedra no podría caracterizarse de social tanto como podría caracterizarse nuestro comportamiento para con un *muro* de social, la piedra no se “entera” de nuestra acción sobre ella, solo se limita a lo que sea que la acción busque provocar en ella, ya sea quebrarse, fraccionarse, etc. “A nuestra acción sobre ella no corresponde por su parte ninguna acción sobre o hacia nosotros.” Dígase, esta relación que podríamos plantear con una piedra es *unidireccional*. A un nivel macroscópico podría plantearse lo mismo con el reino vegetal. Sin embargo, el planteamiento se modifica cuando hablamos de un animal:

Si queremos hacer algo con un animal, en nuestro proyecto de acción interviene el convencimiento de que yo existo para él y que espera una acción mía sobre él, se prepara a ella y prepara su reacción a esa mi esperada acción. (...) Cuando me acerco al caballo para ensillarlo cuento, desde luego, con su posible coz, y cuando me aproximo al mastín de rebaño cuento con su posible mordisco y tomo, en uno y otro caso, mis precauciones. (Ortega, 2001, p. 178)

Se encuentra un nuevo tipo de realidad y vale la pena señalar la manera en que Ortega y Gasset expresa la relación con la piedra: “la piedra y yo somos dos, hablamos inadecuadamente”. Este “hablar” y esta “inadecuación”, expresa lo que el *hablar* implica de *comunicación* e *interacción* entre individuos. La piedra *me* es piedra, pero yo no le soy nada a ella. En el caso del animal la realidad se modifica, no solo el animal *me* es, sino que también yo *le* soy (otro animal). Esta relación de mutualidad o reciprocidad implica ya la noción de co-existencia: “un entrepeinar las existencias”.

Ahora bien, ¿no es esto lo que de primeras llamamos “trato social”? El vocablo *social* ¿no apunta desde luego a una realidad consistente en que el hombre se comporta frente a otros seres, los cuales, a su vez, se comportan respecto a él – por tanto, a acciones en que, de uno u otro modo, interviene la reciprocidad en que no sólo yo soy centro emisor de actos hacia otro ser, sino que este otro ser es también centro emisor de actos hacia mí y, por tanto, en mi acción tiene que estar ya anticipada la suya, se cuenta con la suya porque en la suya se cuenta también con la mía-; en fin, para decir lo mismo en otro giro, que los dos actuantes se responden mutuamente, es decir, se co-rresponden?[Esquema 4] (Ortega, 2001, p. 179)

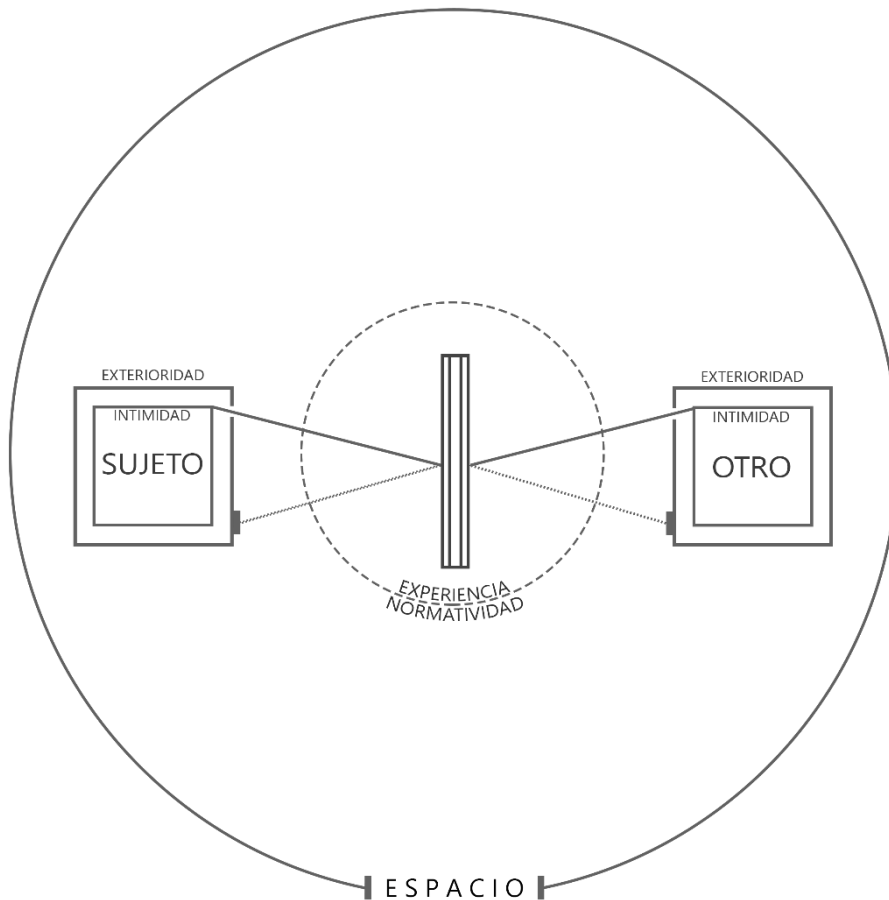
Ortega y Gasset se apresura a reconocer que, pasado un punto, no se puede decidir si la relación del hombre con el animal es totalmente no-social. Pero se pregunta ¿cómo es que aparecen en *mi* mundo esos seres que podemos llamar “los otros hombres”, mis semejantes? Ahora ya no se trata de rocas o plantas, de “objetos” que hasta cierto punto no nos co-rresponden. Ya con el animal no es uni-direccional la relación que se puede plantear, y ahora ha aparecido “el otro”, el hombre (Esquema 3). Pero de ese *otro* sensiblemente solo se puede tener de manera “clara” un cuerpo que *externamente* se comporta de cierta manera pero interiormente sucede algo que por naturaleza es invisible: su *intimidad*.

La existencia al lado del animal ya contenía cierta co-existencia, encontrada en la respuesta que el animal nos proporciona directo desde su propia intimidad. Y toda co-existencia es, según Ortega y Gasset: “un coexistir de dos intimidades y hay tanto de ello cuanto haya de mutuo hacerse”. El cuerpo se vuelve una *señal* de esa intimidad, es decir: **comunica**. Nuestra vida, en cuanto que esta confinada a nuestro propio cuerpo, será desde el fondo “radical soledad”, y será arrastrada por un intento de

interpretación del otro, un intento de *desoleadizarnos* con él. Interpretación que dentro de esta correspondencia entre sujetos (inter-subjetiva) se da a través de un acto de comunicación, cualquiera que sea la manifestación específica de este acto (siendo el arquitectónico el que nos compete actualmente).

Ese *otro* siempre tendrá la característica de ser externo a *mí*, por lo que radicalmente no será “vida humana” en el mismo sentido que la “mía propia”, señalando que *vida* en el sentido radical en que Ortega la concibe (y sobre el cual se apoya el presente trabajo), es en el sentido **biográfico** y no biológico. La vida del otro no nos es realidad radical, solo “presunta” o “presumida”. Entonces la realidad que es nuestra vida, la de cada quien, parecería contener muchas otras realidades solo *supuestas*, que son las de mis semejantes. Incluso: “La realidad del mundo físico, al ser una realidad que con tanta facilidad y velocidad se sucede y suplanta a sí misma, no puede ser sino realidad de cuarto o quinto grado.” (Ortega, 2001)

ESQUEMA-3
INTIMIDAD Y EXPERIENCIA



Véase [Aparato Diagramático 3](#)

En este punto convendría recordar la observación de Lacan sobre la fenomenología de Merleau-Ponty: “imponer que se considere la experiencia vivida antes que toda objetivación”. La realidad objetiva, *física* perceptible del objeto arquitectónico, ¿podríamos caracterizarla de primer grado dentro del *quehacer arquitectónico*? Ahora bien, la relación con ese otro comienza a perfilarse ya no como unidireccional, sino como bi-direccional. Las acciones se interpenetran: son mutuas o recíprocas. Ya podemos hablar de una interacción propiamente dicha, interacción que conlleva una cierta inevitabilidad, el *otro* en ese sentido no solo quiere decir mi semejante o aquel que aparece parecido a mí en su exterioridad (y del cual supongo su interioridad/intimidad), ese **otro** quiere decir “aquel con quien puedo y **tengo** que alternar”, ya que aun cuando decidamos que preferiríamos que el otro no existiese, nosotros seguiríamos existiendo para él.

Esta *reciprocidad mutua* inevitable, es el primer hecho que Ortega y Gasset se permite caracterizar de *social*. Porque el Yo en su soledad no podría llamarse con el nombre genérico de “hombre” o “mujer”, recordemos el fetichismo de la mercancía: solo sería un efecto estructural proveniente de la red de relaciones. Realidad del nombre que solo puede aparecer cuando hay *otro* que me recíproca, con quien puedo *alternar*. Ortega y Gasset cita a Husserl:

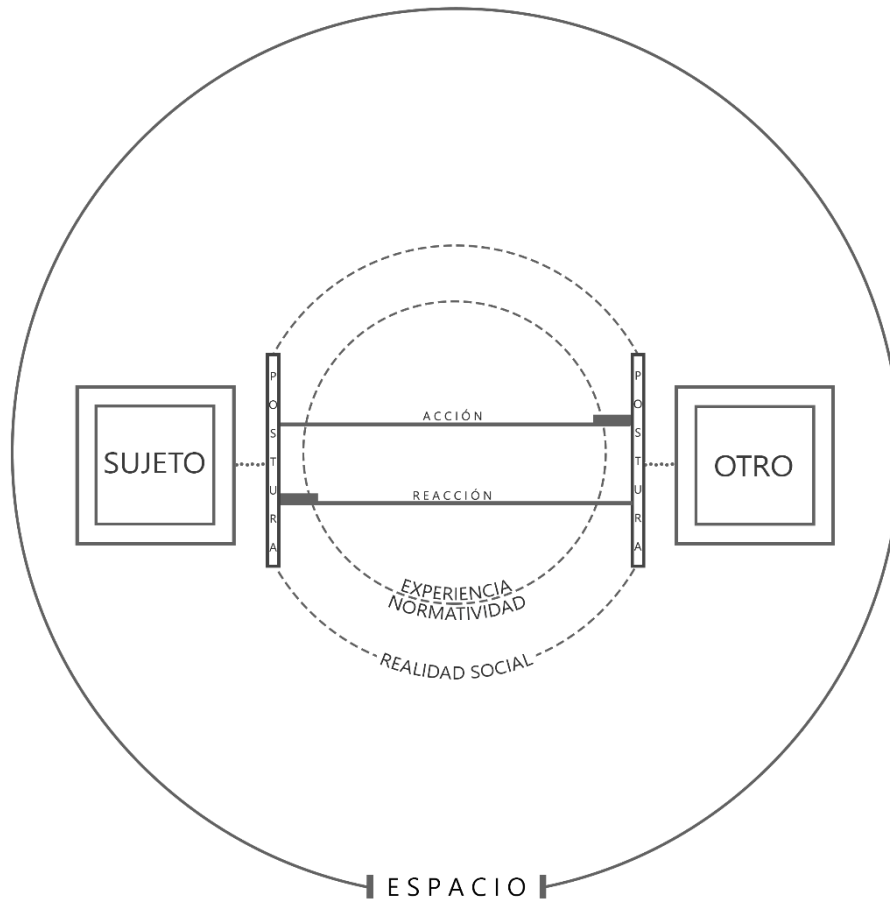
El sentido del término hombre implica una existencia recíproca del uno para el otro; por tanto, una *comunidad de hombres*, una sociedad.

Es igualmente claro que los hombres no pueden ser aprehendidos sino hallando otros hombres (reales o potenciales) en torno de ellos. (Husserl, 1931 citado por Ortega, 2001)

Hablar del hombre fuera y ajeno a una *sociedad* sería algo que por definición sería un sinsentido, equivaldría a tomar como una propiedad inmanente de uno de los elementos aquello que solo es un efecto estructural proveniente de la red de relaciones. Y aquí surge otro paralelo entre lo propuesto por Ortega y Gasset y Lacan; Ortega y Gasset (2001) señala que “Lo primero que aparece en su vida a cada cual son los otros hombres” y que “el mundo en que va a vivir comienza por un ‘mundo compuesto de hombres’”, buscando dejar claro que a través de nuestra interacción con unos y otros es que como aprehenderemos e integraremos el mundo. Lacan (2009) señalaría que uno se enfrenta con la sociedad antes de cualquier subjetivación, uno se encuentra con el *otro* antes que con uno mismo, de ahí la importancia del *estadio del espejo*.

Ortega y Gasset: “antes de que cada uno de nosotros cayese en la cuenta de sí mismo, había tenido ya la experiencia básica de lo que no son ‘yo’, los Otros”. (2001, p. 191) Pero la exterioridad de, digamos, la ciudad será necesariamente distinta a la intimidad del *otro* que solo puedo asumir (intimidad que es realidad presunta precisamente porque es exterior a mi propia intimidad). Uno solo podría hacerlo, según Husserl (citado por Ortega, 2001) a través de transposición o proyección *analógica*. Transposición que consistiría en que si mi cuerpo es cuerpo, en el cuerpo del *otro* también debe encontrarse otro *yo* (otra intimidad), un *alter ego*. Pero, puesto que “En el espejo veían precisamente... otro hombre” entonces resulta que el otro en vez de ser un *alter ego*, el *yo* sería un otro *otro*.

ESQUEMA-4
CORRESPONDENCIA Y REALIDAD SOCIAL



Véase [Aparato Diagramático 4](#)

EL MUNDO

Entonces, la vida humana, en su realidad radical es *intransferible*, de lo que resulta que la vida humana es esencialmente **soledad**. La *vida*, un *ser* fuera de uno en ese absoluto fuera que es pura exterioridad: la circunstancia o **mundo**⁴. Vivir es tener que vérselas con todo lo que integra ese mundo: minerales, plantas, animales y sobre todo los *otros* hombres. Inevitablemente uno se encuentra con todo ello y tiene que chocar y enfrentarse con todo cuanto le impone ese mundo: se ve inmerso inevitablemente en la red de relaciones a través de la cual su identidad es posible. Desde este fondo de soledad que es la vida se encontrará un ansia de compañía. Lacan lo plantea de esta manera:

⁴ Al menos en palabras de Ortega y Gasset (2001), más adelante la circunstancia y el mundo se diferenciarán con más claridad.

Para decirlo todo, en ninguna parte aparece más claramente que el deseo del hombre encuentra su sentido en el deseo del otro, no tanto porque el otro guarda las llaves del objeto deseado, sino porque su primer objeto es ser reconocido por el otro. (2009, pp. 231-310)

Sin embargo, la distinción orteguiana se reduce entre el Hombre y el Mundo, esto es, entre el Yo de cada quien y el fuera-de-sí: la exterioridad. El hombre se encuentra “disparado” hacia el mundo, obligado a que todo ello con lo que se encuentra le importe: “Ya lo he dicho: allí donde y cuando nacemos o después de nacer estemos, tenemos, queramos o no, que salir nadando.”(Ortega, 2001) Y este encontrarse en el Mundo en el momento en que a cada uno le toca, condenado a tener conciencia de su propia separatividad y de identificarse consigo mismo solo a través del otro, implica inevitablemente ese intento de superación de la soledad: una coexistencia. Se recuerda lo dicho por Montaner y Muxí, citado más arriba: “la creación de espacios para las relaciones entre las personas tiene, necesariamente, relación con la política.” Pero la idea prosigue: “La palabra ‘política’ deriva del griego *polis*; es decir, la ciudad como agrupación ordenada de ciudadanos libres y diferentes que se autoorganizan en la política para interactuar en el mundo.”(Montaner y Muxí, 2016, p. 15)

Misma cuestión que podemos encontrar en *Breve historia del urbanismo* de Fernando Chueca Goitia mientras habla de la ciudad, preguntándose: ¿podemos concebir ciudades sin una conciencia histórica que las vuelva a la vez, laboratorio y archivo de ellas mismas? E incluso daría su razón de lo que la ciudad es (con apoyo de Ortega y Gasset):

Porque la ciudad es una aglomeración humana fundada en un solar convertido en patria y cuyas estructuras internas y externas se constituyen y desarrollan por obra de la historia, para satisfacer y expresar las aspiraciones de la vida colectiva, no sólo la que en ellas transcurre, sino la de la humanidad en general (Chueca, 2011, p. 52)

La expresión *solar convertido en patria* señala que, no solo se trata del terreno en donde se construirá materialmente la ciudad, sino de una apropiación o una *integración* a través de la *experiencia vivida*: la **historia**. Existencia de solar que presupone un Mundo que es exterior a cada quien. Este mundo, que necesitaríamos definir como *mundo objetivo* (por ser exterior y existir materialmente), es aquel que podemos asegurar que existe en cuanto que es común no solo para “mi”, sino también para los demás, para los *otros*. Es un mundo que se va “precisando” en nuestra interacción con los demás, a *través* (para ser precisos) de los demás, de los otros.

Ahora, esta precisión “universal” que puja por tener este *mundo objetivo* solo es aproximada debido a que es observada por cada quien desde su propia perspectiva. Señala Ortega y Gasset que la tosca dosis de coincidencias acerca del mundo que nos es “común” a todos es suficiente para que logremos entendernos, construyendo “la imagen de un mundo”, que no es solo mío o del *otro*, sino de todos: **una realidad ya social**.

Pero esto demuestra la gran paradoja: que no es el mundo único y objetivo quien hace posible que yo coexista con los otros hombres, sino, al revés, mi socialidad o relación social con los otros hombres es quien hace posible la aparición entre ellos y yo de *algo así como* un mundo común, y objetivo, lo que Kant llamaba el mundo “*allgemeingültig*”, valedero universalmente, es decir, para todos, con lo cual se refería a los sujetos humanos y fundaba en su unanimidad la objetividad o realidad del mundo. (Ortega, 2001, p. 192)

Al final todos los hombres, cada quien viviendo su vida en su radical soledad desde su *aquí*, solo pueden *crear* que viven en un mismo mundo, razón por la cual *vivir* en un presunto mundo común a todos se vuelve necesariamente un *convivir*. Entonces, el hombre está “a *nativitate*” abierto al otro:

es decir, que el Hombre al estar *a nativitate* abierto al otro, al *alter* que no es él, es, *a nativitate*, quiera o no, gústete o no, *altruista*. (...) Cuando se afirma que el hombre está *a nativitate* y, por tanto, siempre abierto al Otro, es decir, dispuesto en su hacer a contar con el Otro en cuanto extraño y distinto de él, no se determina si está abierto favorable o desfavorablemente. (Ortega, 2001, p. 191)

Planteamiento que nos remite a la noción de agresividad característica de la alienación fundamental del individuo al ver la imagen del otro señalada por Lacan. Noción que vuelve necesario, encaminar el *altruismo* básico del hombre en cuanto que es pasivo hacia una reciprocidad que, al sernos mutuamente sea lo que Ortega y Gasset define como *nostrismo* o *nostridad*. Nostridad que no se encuentra con la roca y con el animal de encontrarse es complicada, pero con el *otro* (mi semejante) ya podemos hablar de una relación concreta que se podría caracterizar de *social*. Ahora ya se vuelve imperativo hablar de un *nosotros*. Una *nostridad* que podemos encontrar dentro de la noción de *intersubjetividad*, necesaria para la constitución de una realidad que podamos denominar “común” a todos, en la cual nuestro discurso irá a concretarse a través del objeto arquitectónico.

Pero en el *coexistir* y chocar inevitable del uno con el otro dentro de esta realidad social, encontramos algo que calificábamos de *normatividad*. Rousseau en *El contrato Social* (1968), se preguntaba cómo encontrar una forma de asociación que defendiera a la persona y bienes de cada miembro con la fuerza colectiva de todos y que, aun uniéndose con todos los demás fuera libre. Los artículos de asociación que implicaba su contrato los reducía a uno: “la total alienación de cada asociado de sí mismo y de sus derechos a la comunidad entera” (p. 68) pero este individuo en su alienación a todos es lo mismo que si no se diera a ninguno, ya que no pierde derechos que no gane sobre alguien más. Y es en una nota al pie de página donde señala: “People forget that houses may make a town, while only citizens can make a city” (p. 61)

Rousseau habla de un “pasar” de un estado de naturaleza a una de *sociedad civil*. Sin embargo, el término *naturaleza* necesitaría clarificación, ya que, si nos referimos a la naturaleza del *hombre*, tendríamos que tomar el lado de Lacan cuando expresa que:

Sea como fuere, la idea que hay en el hombre de un mundo unido a él por una relación armoniosa permite adivinar su base en el antropomorfismo del mito de la *naturaleza*. A medida que se cumple el esfuerzo que esta idea anima, la realidad de esa base se revela en la subversión siempre más amplia de la naturaleza, esa subversión que es la *hominización* del planeta: la “naturaleza” del hombre es su relación con el hombre. (2009, p. 94)

Pero Rousseau se refiere a una *naturaleza* que bien podríamos clasificar de Mundo “salvaje”, ya que él mismo señala que esta naturaleza es donde hallamos el impulso físico, el deseo y las inclinaciones. Lo que el hombre perdería al vivir en sociedad civil sería una especie de *libertad natural*, a diferencia de lo que él reconoce como *libertad civil*; por un lado tenemos el derecho absoluto de todo lo que lo tienta y él puede tomar (posesión), por el otro tendríamos el derecho legal sobre lo que él posee (propiedad). Se añade que el hombre también gana con esto *libertad moral*, lo cual volvería a cada hombre su propio amo, ya que ser gobernado por el deseo y el apetito es “esclavitud por sí sola.” Todo esto equivale a reconocer lo mencionado anteriormente: *que el hombre como tal nace con la Ley y el Crimen y que solo a través del otro puede reconocerse como tal*.

La propiedad plantea en este caso esta alienación del individuo con respecto a la comunidad al aceptar sus bienes no como una manera de privarlo de ellos, sino como una manera de asegurarle su posesión acorde con la *ley*. Rousseau acabaría el Libro I del *Contrato Social* con la siguiente observación:

a saber, que el pacto social, lejos de destruir igualdad natural, sustituye, al contrario, una moral y legal igualdad por cualquiera desigualdad física que la naturaleza haya impuesto en la humanidad; para que aun cuando sea desigual en fuerza e inteligencia, los hombres se vuelvan iguales por pacto y por derecho. (1968, p. 68)

La “realidad social” como construcción ética apoyada en un *como si*, donde en el momento en que se pierde la creencia (no a un nivel meramente calificable de “psicológico”, sino encarnado y materializado en su reproducción efectiva) la trama de dicha realidad se desintegra, nos lleva a inferir que, como carácter constitutivo de la ley como regulador de la convivencia entre individuos, se tiene que obedecer no porque sea “justa, buena o ni siquiera benéfica” sino porque su último fundamento como autoridad reside en si misma: hemos de obedecerla, simplemente *porque es la ley*. Zizek cita a Pascal:

Sería, pues, bueno que se obedezca a las leyes y a las costumbres porque son leyes... Pero el pueblo no es susceptible de esta doctrina; y así como cree que la verdad puede encontrarse y que se halla en las leyes y en las costumbres, las cree y considera su antigüedad como una prueba de su verdad (y no ve su sola autoridad sin verdad). (Pascal, 1966 citado por Zizek, 1992, p. 67)

Es evidente que, de acuerdo con Pascal podríamos a su vez, en este caso, hablar de cierto *fetichismo*. Se actúa *como si* las leyes y las costumbres tuvieran como propiedad inmanente la verdad, cuando solo es un efecto estructural de la red. Entonces, tomando como ciertos el punto orteguiano de que la vida nos es “disparada a quemarropa” y que uno no puede elegir el mundo en el que nace, podríamos muy bien llegar a la misma conclusión que la primera norma de la “moral provisional” cartesiana. Esta primera norma, según Zizek, iría así: “la primera de todas las normas acentúa la necesidad de aceptar y obedecer los usos y leyes del país en el que nacimos sin cuestionar la autoridad de los mismos.” (1992, p. 117)

Aceptación en forma de *creencia* indispensable para el sostén de la realidad social. Pero retrocediendo, nos encontramos con que el hombre al tener que vérselas con ese “fuera de sí” de límites no definibles, Ortega y Gasset (2001) plantea la cuestión de que, si abstraemos de todo aquello que compone al mundo en su *ser para* cierta **utilidad**, este todo se queda sin ser nada. Podría, claro está, esta aseveración tacharse de extrema, pero habrá que recordar que la realidad radical orteguiana es la *mía*, la de cada quién, que en su no-ser-transferible todos estaríamos “condenados” a vivir desde nuestra propia soledad, de ahí que todo lo que integre el mundo tenga que referirse, necesariamente, *a mí* (a cada quién) y no tenga una condición independiente que provoque que sea “algo”, de donde se desprende que sea “nada en sí”; simplemente algo *para* o en *contra* de nuestros fines (los de cada quien). Por eso no deberíamos llamar a todo eso que llena el mundo “cosas”, ya que implicaría que tienen su propio ser aparte de su relación con el hombre:

Y si esto acontece con cada cosa de la circunstancia o mundo, quiere decirse que el mundo en su realidad radical es un conjunto de algos con los cuales yo, el hombre, puede o tiene que hacer esto o aquello -que es un conjunto de medios y estorbos, de facilidades y dificultades con que, para efectivamente vivir, me encuentro. (Ortega, 2001, p. 159)

Las cosas no serían radicalmente “cosas”, sino simplemente algo que uno se procura o evita para actuar u operar de cierta manera. De ahí que Ortega señale que las cosas son radicalmente *prágmata* y nuestra relación con ellas *pragmática* (apoyándose en el griego *prâxis* de práctica, de hacer y ocuparse). Entonces, una *prâgma* sería una cosa en cuanto no existe por sí, sino que tiene que ver con uno: un *para*, una *importancia* (Esquema 5). Un mundo de cosas existiría por sí solo, mientras en un mundo de asuntos o importancias sólo *es* en la medida en que nos importa y afecta.

Tal es la verdad radical sobre lo que es el mundo, porque ella expresa su consistencia o aquello en que consiste originariamente como elemento en que tenemos que vivir nuestra vida. Todo lo demás que las ciencias nos digan sobre ese mundo es y era en el mejor caso una verdad secundaria, derivada, hipotética y problemática... (Ortega, 2001)

Juhanni Pallasmaa comprendería esto acerca del mundo, como lo señala a propósito de su ensayo *The Geometry of Feeling*:

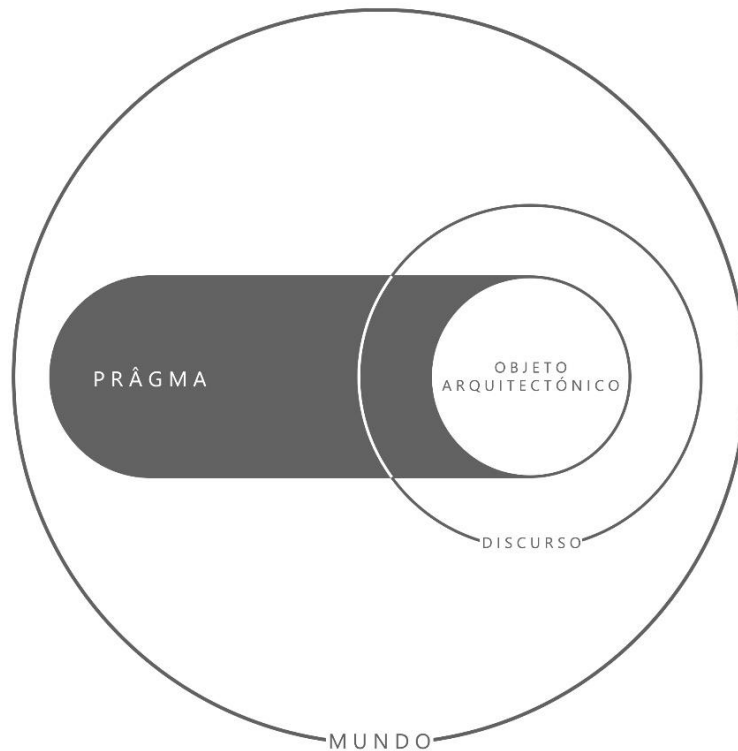
Las emociones que se derivan de la forma y el espacio surgen a partir de confrontaciones directas entre el hombre y el espacio, la mente y la materia. Un impacto emocional arquitectónico está vinculado a una acción, no a un objeto o elemento visual o figurativo. En consecuencia, la fenomenología de la arquitectura se basa en verbos más que en sustantivos – el acto de acercarse a casa, no la fachada; el acto de entrar, no la puerta; o el acto de reunirse a la mesa o junto a la chimenea más que esos mismos objetos-, todas estas expresiones verbales parecen disparar nuestras emociones. (Pallasmaa, 2016, p. 23)

De la misma manera Edward T. Hall (1972) resaltaría que hoy en día la idea misma de espacio es más *movimiento*. E incluso señala que gracias a las ideas de Edward Sapir y Benjamin Lee Whorf se vería incitado a revisar el diccionario de bolsillo de Oxford en busca de todos los vocablos referentes al espacio o con connotaciones espaciales, de donde extrae que aproximadamente 20% de las palabras que dicho diccionario incluye caben en dicha categoría. Hecho que cobra relevancia en cuanto que el capítulo donde se encuentra el anterior dato: "El lenguaje del espacio" inicia resaltando la "importantísima" relación entre lenguaje y cultura, relación manifiesta al hablar de lo arquitectónico como *acto de comunicación*.

Estamos entonces más cerca de una ciudad como Ersilia (Calvino, 2017, p. 90) donde los habitantes tendían hilos para indicar las relaciones entre ellos y, cuando se volvía muy difícil el caminar, desmontaban las casas con el objetivo de mudarse de lugar. Entonces los habitantes volteaban a ver la maraña de hilos que dejaban atrás, dándose cuenta de que aquellos hilos eran la ciudad mientras ellos no eran nada. Porque la ciudad no era los muros que no duraban ni los huesos de los muertos que el viento hace rodar.

Y es como podemos decir que efectivamente, un mundo de cosas puede existir por sí solo, pero un mundo repleto de prâgmas requiere que nos importe, que nos sea y que nos afecte. De ahí que se nos permite estar de acuerdo con Pallasmaa y señalar que todo objeto arquitectónico, solo es arquitectónico en cuanto es prâgma, es decir, en cuanto no es "la puerta" sino el verbo entrar, pero no un verbo a secas, sino un verbo que sea en la realidad vital de cada quien, un entrar que sea el mío, el del otro, el de cada quien: el del **habitante**.

ESQUEMA-5
RELACIÓN PRAGMÁTICA



Véase [Aparato Diagramático 5](#)

EL OTRO Y EL MUNDO: CONCLUSIONES

El concepto de ideología en su nivel fundamental es el de una fantasía que estructura la *realidad* social, una creencia *inconsciente* que la soporta: **la realidad misma es la que ya puede considerarse ideológica**. En todo caso, y como señala Montaner y Muxí a propósito de la forma arquitectónica:

Las formas siempre transmiten valores éticos, remiten a marcos culturales, comparten criterios sociales, se refieren a significados, responden a visiones del mundo, concepciones del tiempo y a ideas definidas de sujeto. Sin embargo, hay quien sostiene que las formas son neutras ideológicamente y se cargan de significados según el uso que se les dé. (2016, p. 23)

Aun cuando su objetivo fuera entrar a consideraciones éticas del quehacer arquitectónico, nos sirve para apuntar esta consideración corriente del quehacer arquitectónico como “neutro” ideológicamente, consideración que claramente Montaner y Muxí no comparten y que en el presente trabajo se podría considerar de errónea, partiendo de que si la realidad misma ya se puede considerar

ideológica, todo lo contenido en ella es ideológico en su sustrato, por lo tanto, **ningún objeto o propiedad arquitectónica es “neutra ideológicamente”**.

Si al sujeto solo le es posible asumirse a sí mismo a través de ese *otro* que se encuentra allí mucho antes que él, si se identifica a través de esta exterioridad que es pura información y no es un algo ya constituido sino *constituyente* y de esta manera establece su relación con la realidad y sus condiciones sociales fundamentales, se concluye que un estudio del *elemento* de manera aislada siempre fallará el objetivo, si no se comprende que **solo a través de la comprensión de la red estructurada** es como puede comprenderse efectivamente cada uno de sus elementos: “las propiedades de una cosa no surgen de su relación con otras cosas sino que, antes bien, simplemente se activan en esa relación” (Marx, 1968, p.71) Asimismo, un estudio del objeto arquitectónico de manera aislada sin comprender **el proceso de conformación del discurso arquitectónico** como la red de relaciones que le da a cada elemento su valor, dejaría de lado la importancia estructural con la que cada uno de los elementos cuenta.

Ahora, comprender esta relación con el *otro* intrínseca a toda conformación de la realidad implica reconocer cierta mediación o **normatividad** en la que ya se puede encontrar una conciencia **moral** desde el momento en que la noción de *agresividad* surge del desgarramiento del sujeto contra sí mismo, dado a través de la *imago* del semejante, que en su papel de identificación la transmisión al individuo de su *personalidad*, incluida la manera en la que se relaciona con el **mundo** y el espacio. De donde resulta que, si tomamos como cierto lo dicho hasta ahora se puede deducir que de la misma manera en que no existe tal cosa como una “neutralidad ideológica”, todo actuar, siendo que presupone al *otro* en su fundamento (en este caso y para ser más precisos, a una escala socio-cultural, siendo dicha escala la que se pretende enfatizar en la noción psicoanalítica del **superyó**) ya conlleva una *dirección moral*. Es en este sentido en el que podríamos contestar de manera tajante una de las preguntas planteadas en *Arquitectura y Política* (Montaner y Muxí, 2016): “¿Es lícito que los arquitectos acepten cualquier condición con tal de poder proyectar y construir?” donde la respuesta sería: no.

Pues esta relación multilateral entre **semejantes** es más complicada en tanto que en el semejante solo podemos *suponer* aquello que nosotros solo apreciamos desde nuestra realidad (radicalmente *soledad*), dígase: *intimidación*. Esta relación se conformará de acciones que se interpenetran, el *otro* me reciprocará, quíerese o no, puesto que el *otro*, en su condición de ser **externo** a mí, ya se encontrará allí mucho antes de que cada uno caiga en la cuenta de sí mismo. Eso significa que en la relación del *yo* con el *otro* (relación que conviene ir caracterizando del *arquitecto* y el *habitante*) la **reciprocidad** es constitutiva, cualquier relación entre ambos que se plantee desde una pretendida unilateralidad será errónea. Reciprocidad propia de cualquier **acto de comunicación** y por lo tanto, del acto arquitectónico.

Es así como se puede confirmar que el *Umwelt* presenta **condiciones sociales fundamentales**, pues el hombre desde la *soledad* que le impone su separatividad, siempre tenderá a vivir entre sus *semejantes*, con una abertura que constituirá lo que caracterizamos de *altruismo básico* del individuo (que de igual manera plantea la dirección moral de todo actuar siendo que presupone al *otro*), de ahí que no se pueda hablar del hombre fuera y ajeno a una *sociedad*. Soledad que se vivirá desde un mundo sobre el que tenemos que ponernos de acuerdo para vivir en él. Organización llevada a cabo en un lugar que a través de la **experiencia vivida** llega a objetivarse en un mundo sobre el que (a toscos rasgos) podemos estar de acuerdo, es el mismo para todos. Toda una *mediación* que ya presupone **una realidad soportada por una creencia colectiva**, lo que podríamos referirnos como *cultura*, en el sentido de “enfatizar” al que nos referíamos anteriormente. Cultura que, debido a que se construye de manera *inter-subjetiva*, nos permite estudiar la **cultura como comunicación**, donde “se supone que todas las formas de comunicación funcionan como emisión de mensajes basados en códigos subyacentes. Es decir, que todo acto de *performance* comunicativa se apoya en una *competence* preexistente.” (Eco, 2016b, p. 18) Dígase, que

aceptando al objeto arquitectónico como “acto de comunicación”, este solo puede llegar a *ser* apoyándose en **códigos preexistentes** (cualesquiera que estos sean) mismos códigos que ya presuponen una realidad que ayudan a sostener.

De igual manera, la normatividad que nace de la coexistencia inevitable entre semejantes que se encuentran viviendo en el mismo Mundo, propone una adecuación y *obediencia* a la **creencia colectiva** que soporta la realidad común. Y esta realidad común es, en su raíz, *pragmática* en cuanto que nuestra relación con ella es una “importancia”, un algo que cada quien se procura o evita para actuar u operar de cierta manera, un mundo lleno no de cosas sino de *prâgmas*. Consideración acerca del mundo que señala especialmente para el quehacer arquitectónico la propiedad sin la cual no podríamos caracterizarlo de *arquitectónico*, dígase su utilidad o **función**; por un lado, señalando que la única realidad radical es la de cada quien vivida desde su intimidad, todo lo demás siendo **pura exterioridad**, el objeto arquitectónico al existir en esta exterioridad se ve afectado por el carácter pragmático de dicha realidad (externa); por otra parte el objeto arquitectónico se vuelve el paradigma del carácter pragmático de la exterioridad al no solo ser un objeto que *funciona* y es exterior a nosotros, sino que una de sus funciones es mediar la relación entre la intimidad de cada quien y su exterioridad.

EL ACTO DE COMUNICACIÓN ARQUITECTÓNICO

Se puede observar que el presente trabajo da cuenta de varios elementos dentro de su red: la relevancia de la **materialización** de la **creencia** que ayuda a sostener la realidad, lo inseparable de la **red de relaciones** y cada uno de sus **elementos**, del papel estructural del **otro** con respecto a cada individuo y la **mediación** que conlleva, la jerarquía que existe entre la **experiencia vivida** y sus **objetivaciones y percepciones** y a su vez las condiciones **sociales** fundamentales de la realidad humana, la necesidad de una **normatividad** y la noción de agresividad como un **altruismo** constitutivo del hombre que solo puede ser comprendido dentro de una **sociedad** donde ya se encuentra una **conciencia moral**, a través de la cual se constituye como **individuo** gracias a procesos como la enfatización de ciertos aspectos debido a la **cultura**, localizado en un **espacio** de igual manera mediado por el otro, que conlleva una **co-existencia** desde la **interioridad** de cada quien reciprocándose por medio de actos de **comunicación** que solo puede ser asumida desde la realidad **exterior** la cual es, en esencia, **pragmática**.

Ahora, siendo el objeto de estudio el *discurso arquitectónico* y cómo se conforma, la relación que se pretende abarcar es la del arquitecto y el habitante. Esto análogamente al de un proceso de reciprocación entre semejantes que co-existen *necesariamente*: **un proceso de comunicación**. Esto se vuelve posible al considerar al objeto arquitectónico en su dimensión de *acto de comunicación*.

Umberto Eco (2016b) en *La Estructura Ausente* da cuenta de esto. Estudiando los fenómenos culturales como sistemas de signos (lo que estudia la semiótica) él llega a la conclusión de que la cultura es, esencialmente, **comunicación**. Sin embargo la semiótica se enfrenta con dificultades respecto a lo que él caracteriza como *fenómenos arquitectónicos*. Esto se debe a que los objetos arquitectónicos no son concebidos para comunicar, sino para *funcionar*.

Esta constatación es tan inmediata e indiscutible que podría parecer peregrina la pretensión de considerar a toda costa como acto de comunicación una cosa que se caracteriza tan bien y sin problemas como *posibilidad de función*. Cuando la semiótica pretende suministrar claves explicativas de todos los fenómenos culturales, el primer problema que se plantea es el de saber si las funciones se pueden interpretar *también* en su aspecto comunicativo; y a continuación, el de saber si la consideración de las funciones en su aspecto comunicativo nos permite o no comprenderlas y definir las mejor precisamente en cuanto funciones, descubriendo nuevos tipos de funcionalidad igualmente esenciales, y que la mera consideración funcional nos impedía ver. (p. 324)

Eco concluye, que por lo general se disfruta del objeto arquitectónico como *acto de comunicación* (p. 325), sin que esto implique excluir su funcionalidad. El ejemplo hipotético que da, respecto al hombre y la caverna, señala que aun cuando la caverna (o cualquier objeto arquitectónico) pueda presentar varias apariencias, se trata de una “realización singular de un modelo abstracto reconocido como tal”, una **codificación** a nivel social o singular que se puede **comunicar** o transmitir. Por ejemplo, el *código arquitectónico* generaría un código *icónico* que ya le permite entrar en “comercio comunicativo”.

El objeto realiza una función comunicativa por el simple hecho de comunicar la función que debe ser ejercida y su adecuación a determinados usos. El objeto, su dibujo o imagen promueven y significan ciertas maneras de “hacer las cosas”, comunican la existencia de una posible función, incluso cuando dicha función no se ejerza o se desee ejercerla. Entonces, lo que permite el uso del objeto arquitectónico no solamente es la posibilidad de la función como tal, sino también los **significados** vinculados a ellas, que predisponen para el uso funcional. De esta manera, podemos caracterizar el objeto de estudio como un *discurso* (arquitectónico) en contraposición a la de *objeto*, el cual corre el riesgo de denotar solamente la funcionalidad y materialidad del fenómeno arquitectónico. El *discurso arquitectónico* es aquel que ya se encuentra en “comercio comunicativo”:

Si la comunicación del lenguaje se concibe en efecto como una señal por la cual el emisor informa al receptor de algo por medio de cierto código, no hay razón alguna para que no concedamos el mismo crédito y hasta más a todo otro signo cuando el “algo” de que se trata es el individuo: hay incluso la mayor razón para que demos la preferencia a todo modo de expresión que se acerque al signo natural. (Lacan, 2009, p. 286)

De acuerdo a Eco (2016b) es el caso que al hablar de un discurso o mensaje arquitectónico ya se presupone que “todo acto de *performance* comunicativa se apoya en una *competence* preexistente”(p. 18): una emisión de mensajes basados en **códigos subyacentes** (Esquema 6). El arquitecto actúa como emisor:

No obstante, *cuando nos ocuparemos del emisor lo identificaremos con la fuente de la información* (al menos en el sentido de que, aun hablando por el código, el que habla superpone las reglas y el sistema de probabilidades del código a la riqueza de informaciones posibles y que se *hubieran podido* generar de no haber sido controlado por éste). (p. 78)

Sin embargo, se recordará que al plantearse la cuestión de la ilusión ideológica y su posición con respecto al individuo se concluyó que dicha *ilusión* o *fantasía* se encuentra del lado del hacer, cuando “ellos saben que, en su actividad, siguen una ilusión, pero aun así, lo hacen”. Entonces, toda nuestra relación efectiva y real con la realidad se estructura por medio de una **fantasía ideológica**, creencia que se **materializará** siempre en nuestra actividad social efectiva, apoyada en un “como si”. Todo lo cual nos lleva a considerar que es **la realidad la ya debe considerarse ideológica**.

Esto da como resultado que incluso antes de que el arquitecto *superponga las reglas y el sistema de probabilidades del código arquitectónico a la información posible* para configurar su mensaje, ya se encuentra una *falsa conciencia* sosteniéndolo como ser social y a su realidad, estructurando su mundo a modo de que su acto de comunicación **arquitectónico** se vuelve posible:

Ésta es, pues, la lección fundamental de Hegel: cuando somos activos, cuando intervenimos en el mundo a través de un acto en particular, el verdadero acto no es esta intervención (o no intervención) particular, empírica, fáctica; el verdadero acto es de naturaleza estrictamente simbólica, consiste en el modo en que estructuramos el mundo, en nuestra percepción de él, de antemano, a fin de que nuestra intervención sea posible, a fin de abrir en él el espacio de nuestra actividad (o inactividad). (Zizek, 1992, p. 274)

El *verdadero acto* precede al acto de comunicación arquitectónico, siendo este la **estructuración previa** de nuestro universo permitiendo la inscripción del discurso arquitectónico. La actividad “positivo-empírica” solo se vuelve posible si el arquitecto estructura previamente su percepción del mundo a modo que se abra un espacio para su intervención. Entonces se plantea la pregunta: ¿cómo el arquitecto estructura su realidad de antemano a manera que su discurso arquitectónico pueda inscribirse en ella? Pero habría que considerar el papel estructural del *otro* en este acto comunicativo y replantear la pregunta: **¿cómo la postura del arquitecto respecto al habitante estructura de antemano la realidad a manera que su discurso arquitectónico pueda inscribirse en ella?** O bien: ¿cómo nuestra creencia respecto al otro sostiene la realidad sobre la que se configurará y materializará el discurso arquitectónico?

Porque, de acuerdo a Montaner y Muxí (2016) “se ha de valorar la experiencia real del *otro*”(p. 199), y así enriquecer el pensamiento, la comprensión y la atención por el otro (p. 217). Es con esta intención que se caracterizaran dos maneras opuestas de reciprocación con respecto al *otro*; aquella dentro de la cual encontramos entre otros ejemplos lo que Montaner y Muxí definen como “el sistema jerárquico patriarcal”(p. 210): una lectura **vertical** y **unilateral**; en contraposición a lo que podemos encontrar en aquellos proyectos donde la participación de los futuros usuarios y usuarias se toma como “un dato fundamental y necesario” (p. 206) una lectura **horizontal** y **bilateral**.

Se trata de construir un nuevo pensamiento que interprete que detrás del mundo de las formas existen implicaciones sociales y éticas: cada posición formal remite a una concepción del mundo, del tiempo y del sujeto. Se trata de construir sistemas interpretativos de síntesis que sepan conciliar las interpretaciones formales con la crítica a la ideología, es decir, que expliquen el arte, la arquitectura y la ciudad desde lo social y político, pero que, al mismo tiempo, sepan analizar a fondo las obras, rechazando explicaciones simplistas y esquemáticas que pretendan reducir la complejidad de los mundos creativos y formales exclusivamente a condiciones económicas e ideológicas. (p. 242)

ESQUEMA-6
COMERCIO COMUNICATIVO



Véase [Aparato Diagramático 6](#)

LA POSTURA IDEOLÓGICA

¿A que nos referimos con una lectura vertical y unilateral en la postura del arquitecto para con el *otro*? Es la postura que se puede observar cuando se tiene conciencia del “poder del espacio como elemento de dominio y control” (Montaner y Muxí, 2016, p.32), cuando el comportamiento con el *otro* se limita a lo que nuestro acto provoque en él, como si a nuestra acción no correspondiera ninguna acción de su parte. Se recordará: el mismo comportamiento que uno tendría con una roca, una planta y hasta cierto grado, un animal.

Dentro de esta lectura vertical y unilateral, se tomará como ejemplo paradigmático la idea del panóptico de Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII, “un diagrama radial basado en la posición privilegiada del vigilante desde una situación elevada que disfrutaba de una visión radial hacia la luz” (Montaner, 2015, p. 53). Esto debido a que, Foucault en su libro *Vigilar y Castigar* además de situar “el espacio arquitectónico dentro de las estrategias de dominio y control por parte del poder” (Montaner y Muxí, 2016, p. 33) nos proporciona una visión completa y acorde a lo que se pretende abarcar en el presente trabajo por “proceso de comunicación” del discurso arquitectónico, en donde el *objeto arquitectónico* solo es un elemento dentro de la red. Se dejará de lado por el momento el “diagrama” en sí (de él nos ocuparemos en capítulos posteriores) para encontrar su génesis precisamente en aquello que nos interesa: la postura con respecto al habitante.

Suele decirse que el modelo de una sociedad que tuviera individuos por elementos constitutivos está tomado de las formas jurídicas abstractas del contrato y del cambio. (...) Pero no hay que olvidar que ha existido en la misma época una técnica para construir efectivamente a los individuos como elementos correlativos de un poder y de un saber. El individuo es sin duda el átomo ficticio de una representación “ideológica” de la sociedad; pero es también una realidad fabricada por esa tecnología específica de poder llamada ‘disciplina’. (...) De hecho, el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. (Foucault, 2009, p. 225)

Foucault señala en otra página: “La disciplina “fabrica” individuos; es la técnica específica de un poder que toma a los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio” (p. 199). Basta caracterizar al individuo como *objeto e instrumento* para darse cuenta de la clara unilateralidad de esta interacción. Cabe señalar, que cuando Foucault habla del individuo como del átomo ficticio de una representación ideológica de la sociedad al mismo tiempo que una realidad fabricada y a su vez que el poder *produce realidad*, es necesario enmarcarlo dentro de lo que se ha venido diciendo: que en este sentido el individuo *es* una realidad fabricada precisamente por ser una representación ideológica, la *creencia* acerca del individuo lo “fabrica” en la realidad⁵. El panóptico es “un modelo generalizable de funcionamiento; un manera de definir las relaciones del poder con la vida cotidiana de los hombres”, es un *diagrama* (p. 237).

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 sistema panóptico. (p. 238)

Esta generalización de funcionamiento aplicable tanto a hospitales, talleres, escuelas y prisiones es lo que permite calificar este *diagrama* de ejemplo paradigmático en cuanto a relaciones entre individuos. Sin embargo, Foucault hace otra observación que amplía el rango de aplicación: “Elegiré los ejemplos de las instituciones militares, médicas, escolares e industriales. Otros ejemplos podrían tomarse de la colonización, la esclavitud y los cuidados de la primera infancia.” (p. 164) Referirse a la colonización y a la esclavitud dentro de este contexto no representa mayor sorpresa, siendo que hablaba del control y utilización de los hombres. Pero, la introducción de “los cuidados de la primera infancia” remite a otro tipo de control, mucho más generalizable y aplicable que los anteriores. Generalización de funcionamiento que, entre otras cosas, le permitiría a la *prisión* extenderse como algo inevitable:

No ha sido la casualidad, no ha sido el capricho del legislador los que han hecho del encarcelamiento la base y el edificio casi entero de nuestra escala penal actual: es el progreso de las ideas y el suavizamiento de las costumbres. (Meenen, 1847 citado en Foucault, 2009, p. 266)

Las disciplinas como una tecnología específica del poder, según Foucault son el conjunto de las “minúsculas invenciones técnicas que han permitido hacer que crezca la magnitud útil de las multiplicidades haciendo decrecer los inconvenientes del poder que, para hacerlos justamente útiles, debe regirlas. Una multiplicidad, ya sea un taller o una nación, un ejército o una escuela, alcanza el umbral de la disciplina cuando la relación entre una y otra llega a ser favorable.” (Foucault, 2009, p. 254) E incluso, la *disciplina* “procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio” (p. 264) para permitir el control del cuerpo. Todo esto, desde una postura con respecto al *otro* (que aún no existe como habitante) como si fuera *solo* objeto y blanco de poder.

Por otra parte, se puede argumentar que cierto “control” de las operaciones del cuerpo forma parte constitutiva de cualquier discurso arquitectónico. Eco señalaría que el **razonamiento arquitectónico** es psicagógico:

con una suave violencia (aunque no me dé cuenta de ella), se me inclina a seguir las instrucciones del arquitecto, el cual, no solamente señala las funciones sino que las promueve e induce (en el

⁵ Véase en el presente trabajo “El Habitante: Moral”

mismo sentido en que hablamos de persuasión oculta, de inducción psicológica, de estimulación erótica). (2016b, p. 365)

El objeto arquitectónico, con su existencia objetiva y física, “crítica” otras maneras de vivir ya que *el mensaje arquitectónico no solamente informa sobre las funciones que promueve, sino también sobre la manera específica en que ha decidido hacerlo.* (p. 367) El mensaje arquitectónico por lo tanto oscila entre un **máximo coercitivo** y un **máximo de irresponsabilidad** (p. 366), entre un “tienes que vivir de esta manera específica” y entre un “puedes utilizar este objeto [arquitectónico] como quieras”. Es cuando el mensaje arquitectónico se inclina más hacia el lado coercitivo cuando comenzamos a ver cierta unilateralidad por parte del discurso.

Un ejemplo lo encontramos en lo ocurrido con la casa Farnsworth, acabada de construir en 1951. La doctora Edith Farnsworth conocería a Mies Van Der Rohe en una fiesta en 1945, donde mencionaría sus intenciones de construir una casa de fin de semana. Después de preguntar si alguien de su oficina podría ayudarle con el proyecto, Mies aceptaría hacerlo él mismo. En el momento en el que Mies y sus subordinados llegaron a algo concreto, la doctora lo encontraría como algo “problemático”. Farnsworth se sofocaría en el verano debido a la única puerta y a la pequeña ventana que Mies había planeado, incluso para que el clóset se llevara a cabo Mies tendría que “ceder” y diseñarlo.

La doctora, de acuerdo a lo que tenía estimado gastar, pagaría una suma exagerada. De los ocho a diez mil dólares que tenía contemplado, y después de que Mies dijera que cuarenta mil era “barato”, la cuenta ascendería a setenta mil y Mies demandaría por su cuota. La doctora Farnsworth contrademandaría, alegando entre otras cosas, problemas de diseño (Barron, 2020) Al final, el tribunal fallaría a favor de Mies, sin embargo, el caso quedaría como ejemplo de contradicción entre el habitante y el discurso arquitectónico.

¿Qué es lo que se puede destacar de este caso en particular? Apartando nuestra atención del objeto arquitectónico (la casa Farnsworth) y de cualquier pretensión acerca de lo que Mies quería de la casa (el que fuera “buena e interesante”), se puede observar que, respecto a la doctora Farnsworth, la casa se encontraba “inclinada” hacia el máximo coercitivo, ejerciendo cierta violencia sobre ella para que viviera de la manera en la que Mies consideraba pertinente en clara tensión con lo que la doctora esperaba, volviendo incluso la petición de un clóset una situación en la que alguien tenía que “ceder”.

Lo que está en juego por el momento, no es la calidad del objeto arquitectónico en sí o la coherencia entre el “conjunto de ideas” del arquitecto y su materialización, sino el **error** previo en la postura con respecto a la Doctora Farnsworth (no un habitante abstracto o que no existía en el momento, sino un habitante concreto). Dentro del proceso, la posición de la doctora Farnsworth se limitó a lo que el discurso arquitectónico pretendía provocar en ella, se vuelve unilateral, desdeña al *otro* y su papel estructural en la red del discurso.

Por lo que sabemos, Mies había proyectado una de las casas más importantes y más atractivas estéticamente del siglo XX, pero su clienta no la encontró satisfactoria como hogar y le llevó a juicio por daños y perjuicios. Sin menospreciar la arquitectura de Mies en este caso particular, lo que sí quiero señalar es el distanciamiento respecto a la vida y la intencionada reducción del espectro vital que despliega esta obra maestra de la arquitectura. (Pallasmaa, 2016, p.15)

Mucho antes de que el objeto arquitectónico concreto se materializara e incluso antes de que Mies estructurara su mensaje sobre códigos arquitectónicos subyacentes, él ya presentaba una postura clara para con la doctora Farnsworth, una postura de “distanciamiento e intencionada reducción” que se vería reflejada sobre todo el proceso hasta el momento en que el objeto arquitectónico fue o no habitado.

Encontramos su contrapunto, en posturas respecto al usuario donde se toma: “la participación de las futuras usuarias y usuarios como un dato fundamental y necesario”(Montaner y Muxí, 2016, p. 206). Se recordará que “la creación de espacios para las relaciones entre las personas tiene, necesariamente, relación con la política” y que “ si la política es la organización social de un grupo que se desarrolla en un espacio, según desde donde se actúe en la creación de este espacio, este será integrador o segregador, inclusivo o exclusivo, se regirá según la aspiración a la redistribución de la calidad de vida o según la perpetuación de la exclusión y del dominio de poderes. Es por ello que la arquitectura es siempre política.” (p. 66) Así, las relaciones entre política y arquitectura son estrechas y siempre han existido, siendo capaces de integrar: “En definitiva, se trata de la política como capacidad de las personas para intervenir.” (p. 33)

Tal es el caso de la creación de espacios públicos para el juego infantil con un sistema “bottom-up”, propuesto por Jakoba Helena Mulder en 1947, en ese entonces arquitecta jefe del Departamento de Planificación Urbana de Ámsterdam. Aldo Van Eyck se ofrecería para el diseño, cuyo proceso consistía en *siempre* que una persona o grupo propusiera un lugar, el Ayuntamiento tras comprobar su viabilidad, respondía con un diseño *específico*. De esta manera se crearon alrededor de 700 parques infantiles a través de todo Ámsterdam, diseñados por Aldo van Eyck:

Una serie de elementos simples permitía conformar espacios de juegos adecuados a cada superficie; cada uno de ellos era diferente y, lo que es más importante, tenían una gran variedad de formas, texturas y posibilidades, de modo que los niños eran capaces de hacer un uso creativo de dichos elementos. (Montaner y Muxí, 2016, p.60)

Se observa que en este caso, lo que se busca destacar no es tanto la inclusión hecha efectiva del habitante en el proceso de planeación de los espacios (que sin embargo, se considera esencial en el presente trabajo) sino que, de antemano, el habitante (y por consiguiente su participación) ya era considerado *fundamental y necesario*, hecho que se vería reflejado en la búsqueda de la intervención de aquellos para quienes los espacios eran. El distanciamiento anteriormente mencionado se acorta con respecto al habitante, ya no es unilateral nuestra relación con el *otro*, ahora es bilateral y **horizontal**, se le da su justo lugar dentro del proceso de conformación del discurso, no como mero receptor limitándose a lo que el arquitecto pretenda provocar en él a través de su discurso.

Si consideramos, por el momento, al discurso arquitectónico como *una operación dirigida a grupos humanos, que consiste en un sistema de reglas retóricas destinadas a dar a quien las utiliza lo que éste ya espera, para satisfacer algunas de sus exigencias y persuadirlos de que vivan de una determinada manera (aun cuando este incluya “toques inesperados muy dosificados”)*⁶(Eco, 2016b, p. 364); esto implica que aun cuando deba partir de premisas admitidas que se deben de reunir en argumentos aceptados y conocidos para inducir a su consentimiento (lo cual se encuentra ausente en el discurso de la casa Farnsworth, de ahí su no-consentimiento), “toda obra arquitectónica nueva aporta *algo nuevo*” a través de su auto-significación, de su “crítica” a otras maneras de vivir al decidir y demostrar la manera concreta en que ha decidido persuadir al habitante de hacerlo. De lo que resulta que *el mensaje autosignificante arquitectónico connota las intenciones del emisor (arquitecto)*, y en general, **el discurso arquitectónico connota una ideología del vivir** (p. 367).

Pero, dado que el discurso arquitectónico parte de “premisas admitidas” para darle al receptor “lo que este ya espera” (en el caso Farnsworth una casa, en el caso Ámsterdam espacios para el juego infantil), dicha intención por parte del arquitecto ya presupone al habitante, como aquel que admite las premisas (lo que una casa o espacio para el juego *es*) y como aquel que espera algo. Entonces, podemos replantear la anterior aseveración de la siguiente manera: **el discurso arquitectónico connota una**

⁶ Más adelante nos apoyaremos en lo dicho aquí para ampliar y detallar en lo que consiste el discurso arquitectónico.

determinada postura con respecto al habitante (el otro), incluso antes de que el objeto arquitectónico exista materialmente e incluso antes de que el arquitecto se refiera a un código cualquiera (Esquema 7). De esta manera, al arquitecto **estructura de antemano su realidad, a modo que su acto de comunicación arquitectónico se vuelve posible.**

Se observa que Mies Van Der Rohe en el caso de la casa Farnsworth, niega la premisa admitida y lo que la doctora Farnsworth espera (e incluso se podría plantear, que la doctora no funciona como habitante concreto sino como uno abstracto cualquiera), conduciéndolo a códigos arquitectónicos no convencionales que se materializarían en el objeto arquitectónico, el cual connota todo el distanciamiento que denunciaría Pallasmaa y se vería reflejado en los conflictos entre la doctora Farnsworth y Mies. En el caso de los espacios para juego en Ámsterdam, lo que se buscó y consideró *fundamental y necesario* fue la admisión de las premisas a través de lo que los habitantes esperaban, lo que los conduciría a códigos arquitectónicos más convencionales (aunque no por eso monótonos). Sin embargo lo que reflejaría dicho proceso después de la materialización del objeto, es el consentimiento por parte de los habitantes. Tenemos que Eco señala tres posibles soluciones para el arquitecto que busca construir en la comunidad de una “sociedad primitiva”:

a) Actitud de *integración absoluta con el sistema social vigente*. Acepta las normas de convivencia que regulan aquella sociedad, obedece a las solicitudes del cuerpo social tal como es. Construye casas que permitan un sistema de vida tradicional sin intentar alterarlo. En este caso, el arquitecto probablemente se referirá a un código tipológico de la arquitectura vigente, a un subcódigo de elementos convencionales, pero en realidad, aun sin saberlo, obedece a las leyes de un código más general que *está fuera* de la arquitectura.

b) En un arranque de <<vanguardismo>>, el arquitecto decide obligar a la gente a vivir de una manera totalmente distinta. Inventa planos que no permiten las relaciones tradicionales, les inclina a alterar las relaciones de parentesco. No hay duda de que en este caso la comunidad no reconocería las nuevas funciones denotadas por las nuevas formas, porque estas funciones no se articulan según el código base que antes regulaba las relaciones urbanísticas, de parentesco, lingüísticas, artísticas, etcétera, de la comunidad.

c) El arquitecto tiene en cuenta el código de base y estudia la obra de una manera inusitada, aunque *consentida por el sistema de articulaciones*. Estudia la manera de introducir nuevos métodos tecnológicos, y entre ellos sus propias construcciones, para que la comunidad pueda dar una nueva dimensión a las funciones que originariamente ejercía. Utilizando los datos que ha obtenido, elabora un sistema de relaciones que deberá promover. Y una vez establecido el nuevo código posible, que los usuarios estarán en condiciones de comprender gracias a su parentesco con el precedente (aunque sea distinto, porque permite formular otros mensajes que corresponden a las nuevas necesidades sociales, tecnológicas e históricas), llega a elaborar un código de significantes arquitectónicos que le permite denotar el nuevo sistema de funciones. En este sentido, la arquitectura es un servicio; pero no en el sentido de que da lo que de ella ya se espera, sino en el sentido de que para dar lo que *no* se espera de ella, estudia el sistema de expectativas posible, sus posibilidades de realización, de comprensión y de aceptación, y las posibilidades que tiene de relacionarse con otros sistemas dentro de la sociedad. (2016b, p. 369)

Aun cuando Eco partiera de la noción de “sociedad primitiva” y cómo la **antropología** estudia el código de un lenguaje determinado en dicha sociedad, se considera que su aplicación es generalizable en tanto *modo de aproximación (o postura)* hacia un individuo o grupo de individuos, la cual *precede* a la remisión o creación de códigos y la materialización del objeto arquitectónico.

En el caso del vanguardismo, “al no tener en cuenta la relación comunicativa concreta que se desarrolla en el seno de una sociedad, transforma la arquitectura en una invención de puras formas para ser contempladas, es decir, en pintura o escultura.” (p. 370), como se puede identificar en el caso de la casa Farnsworth. Conviene señalar, que el paralelismo que aquí se plantea entre el caso de la casa Farnsworth y el Panóptico radica en la verticalidad de la postura respecto al habitante, en ambos casos inclinada hacia el extremo coercitivo de lo psicagógico del discurso arquitectónico, sin embargo en la casa Farnsworth lo que surge es una tensión entre el objeto arquitectónico y el habitante que da como resultado que este no funcione adecuadamente (de ahí que se le pueda calificar de mera *escultura*), mientras que en el Panóptico la existencia de esta tensión no impide que el objeto arquitectónico funcione adecuadamente (incluso se podría argumentar que funciona gracias a dicha tensión).

En el caso donde el arquitecto tiene en cuenta el código de base, es necesario que incluso cuando surja algo inesperado, este se apoye en “bandas de redundancia”, es decir, remita a códigos preexistentes para su consentimiento (Esquema 7), identificable en el caso de los espacios para juegos infantiles, donde *lo que espera* el habitante es tomado en cuenta para establecer el nuevo código. Tomar en cuenta esta precedencia, no es otra cosa que valorar la *experiencia vivida*, la *historia*, al *otro* en su justa realidad. Al final, el resultado se vuelve menos icónico, pero solo porque el objeto no se vuelve lo *único* que importa, lo es el *otro*. Porque el mundo social no sería más que un *consenso de opinión*, un ponerse de acuerdo a manera que nuestra creencia estructure la realidad social. Cualquier información susceptible de recopilación corre el riesgo de cambiar una vez que se habla con la gente acerca de lo que *ellos* consideran relevante (King, 2019, p. 227). Franz Boas al preguntarse: ¿Qué tan lejos la influencia del entorno llega? Se convenció que los fenómenos como las costumbres y tradiciones eran demasiado complejos como para no estudiarlos con un *entendimiento completo* de la historia, y se preguntaría si los **hechos históricos eran de mayor importancia que la influencia de su entorno**(p. 54). Como Montaner y Muxí lo señalarían nuestra postura para con el habitante debe tomar unos modos de vida que prioricen los *seres vivos y la experiencia* (2016, p. 215). Es tomar una postura entre las contradicciones de la sociedad contemporánea: entre lo global y lo local, la homogeneización y la **memoria viva**, el consumo y la cultura:

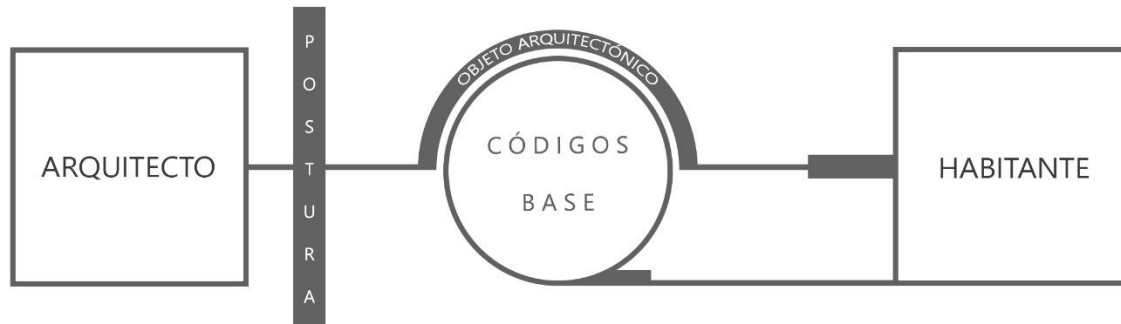
Entramos aquí en otro de los entresijos de los procesos contemporáneos de urbanización: la disolución de la memoria plural y completa, un mecanismo político que pretende imponer nuevas identidades colectivas, concepciones simples y manipuladas de lo social. (p.259)

Porque se encuentra que la aceptación de la *experiencia vivida*, de la *memoria*, implica la aceptación de la diversidad, del otro:

Es necesario entender que, para una época en la que no existen modos de vida iguales para todos, la alternativa es la diversidad, el pensamiento complejo, la teoría de los sistemas y las relaciones, atender desde una posición posmoderna la condición contemporánea de las sociedades poscoloniales y, en definitiva, enriquecer el pensamiento, la comprensión y la atención por el “otro” y la alteridad. (p. 217)

Para que lo humano se enriquezca, se consolide y perfeccione es necesario, que exista *variedad de situaciones* (Ortega, 2014, p. 46). Esto se deja ver incluso, en lo que señalaba Jane Jacobs en *La economía de las ciudades*, dos de las condiciones para que las empresas que proveen a los consumidores de la ciudad crezcan, son: *diferentes usos primarios* mezclados, asegurando la presencia de gente a diferentes horarios; y edificios de distintas edades, tipos, tamaños y mantenimiento, mezclados entre sí. (Jacobs, 1970, p. 100) Incluso aun cuando el quehacer del arquitecto se vea condicionado por las políticas de vivienda, la arquitectura no debería seguir siendo la misma (Montaner y Muxí, 2016, p.178), sino que debería de partir de la primacía de la experiencia y de la vida, antes que cualquier organización previa o vanguardismo.(p. 42)

ESQUEMA-7 CÓDIGOS BASE



Véase [Aparato Diagramático 7](#)

LA IDEOLOGÍA Y EL ARQUITECTO: CONCLUSIONES GENERALES

Al objeto arquitectónico considerado globalmente en su posibilidad de *funcionar* y su posibilidad de *comunicar* se le puede disfrutar como acto de comunicación sin excluir la funcionalidad, a través de una codificación que le permite entrar en comercio comunicativo y ser usado no solo a través de sus *funciones posibles* sino de los *significados vinculados* a él. Codificación que subyace al acto de *performance* comunicativa arquitectónica.

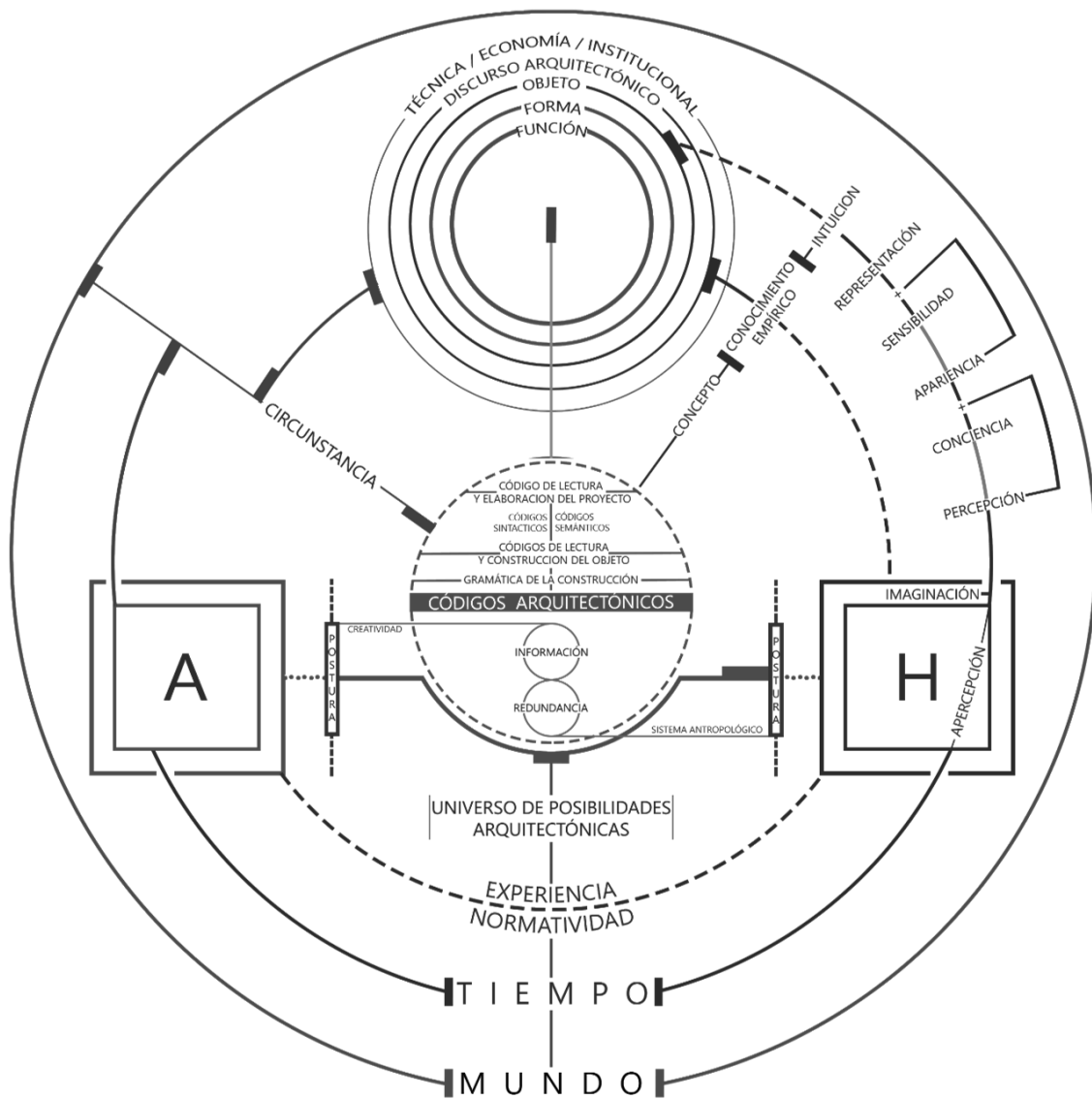
Respecto a esta *performance* comunicativa, concebida como la señal a través de la cual el emisor informa al receptor de “algo” por medio de cierto código, el énfasis puede trasladarse del objeto arquitectónico o los códigos subyacentes, al *emisor/arquitecto*, específicamente la estructuración previa que este lleva a cabo de su realidad, partiendo de su postura para con el *habitante/otro/receptor* a modo que su acto de comunicación arquitectónico sea posible. Hecho que se deberá verse reflejado en todo el proceso de conformación del discurso arquitectónico. Dicha *postura con respecto a*, para su análisis en el presente trabajo se distinguirá entre una vertical y horizontal.

Del lado de la postura vertical para con el habitante, encontraremos aquellas donde no existe reciprocación como tal, ya que la relación se caracteriza por ser unilateral y coercitiva en extremo, relegando al habitante a una posición en la que solo se limitará a lo que el discurso pretenda provocar en él. Tal es el caso del Panóptico y de la casa Farnsworth (solo paralelos en cuanto su consideración respecto al habitante). Por otra parte, dentro de la postura horizontal, encontramos una bilateralidad o multilateralidad, en la que, como característica principal, encontramos que el habitante se vuelve *fundamental y necesario*, así como la experiencia vivida y la diversidad. Ya que solo tomando en cuenta la experiencia, es como el mensaje arquitectónico puede ser aceptado por el habitante, como se puede apreciar en el caso de los espacios para juegos infantiles en Ámsterdam.

Porque el discurso arquitectónico a través de su propia objetivación (el objeto arquitectónico), informa sobre la manera específica en que ha decidido promover su función, de lo que resulta que (y notando que la postura respecto al habitante ya se encuentra en la presuposición del mismo a través de

las premisas y las expectativas) el arquitecto, antes de referirse a un código cualquiera o de la materialización de su discurso, ya está estructurando previamente su realidad a través de su postura para con el habitante (el *otro*), de esta manera, al materializarse el discurso en el objeto arquitectónico, este connotará toda una *ideología*, es decir: en la realidad *efectiva* del habitante se inscribirá la distorsión ideológica que el arquitecto postula desde la postura que este guarda con respecto a él, la cual se ve reflejada a través de todo el proceso de configuración del discurso arquitectónico.

2. LOS CÓDIGOS ARQUITECTÓNICOS



Todo lo anterior nos remite a una conclusión: el inicio del proceso de comunicación del discurso arquitectónico se puede plantear, no desde los códigos subyacentes o la superposición concreta que se hace de sus reglas y sistema de probabilidades a las informaciones posibles (y mucho menos desde el objeto arquitectónico en sí), sino desde el emisor de dicho mensaje: el arquitecto, y más específicamente desde la estructuración previa que lleva a cabo con respecto al habitante para que su acto de comunicación (arquitectónico) pueda ser posible: su *postura ideológica*. Sin embargo, esto plantea otra cuestión: que, hablar de algo propiamente *arquitectónico*, no implica solo hablar de un objeto físico, material y objetivo, en otras palabras, *empírico*. Si no, al quehacer arquitectónico ya le compete ciertos *códigos* y una *postura ideológica* que ya comienza a ordenar y a filtrarse por todo el proceso, hasta inscribirse en la realidad *material* del receptor o habitante.

Se entiende que, el mensaje arquitectónico, en su oscilación entre lo coercitivo y la irresponsabilidad, se abre o se cierra a posibles “descodificaciones”, mientras más “abierto” sea el mensaje, las selecciones del habitante podrán verse más influenciadas por sus *predisposiciones ideológicas*, cuando este se cierra, digamos, en la casa Farnsworth, las selecciones del habitante se limitan y su propia influencia se ve constreñida. Aquí, Eco señala que tanto la *ideología* como la *circunstancia de la comunicación* son residuos extra-semióticos en tanto que determinan a los acontecimientos semióticos: “Pero cuando se habla de << ideología >>, en sus distintas acepciones, se entiende una visión del mundo co-dividida entre muchos parlantes y en el límite de la sociedad. Por ello, estas visiones del mundo no son otra cosa que aspectos del sistema semántico global, una realidad ya segmentada.” (2016b, 182) Lo anterior no se encuentra en contradicción con la acepción que se ha venido manejando de ideología (no como falsa conciencia sostenida por el sujeto, sino como falsa conciencia sosteniendo al sujeto), en tanto que Eco reconoce que un sistema semántico global como visión del mundo es una de las maneras *posibles* de **dar forma al mundo**. Convendría, no obstante, invertir la fórmula: la visión del mundo (ideología) no como aspecto del sistema semántico global, sino **el sistema semántico global determinado por la visión del mundo**, la realidad *ya* con su distorsión ideológica inscrita: “Por lo general, un destinatario recurre a su patrimonio de conocimientos, a su propia visión parcial del mundo, para elegir los subcódigos que han de converger en el mensaje.” (p.183)

Si sustituimos “visión parcial del mundo” por *realidad ideológica*, se comprende que la estructuración de la realidad (determinación del sistema semántico global) llevada a cabo a través de la postura ideológica *precede* a la elección de códigos y subcódigos, los cuales (en este caso) se materializaran en el mensaje arquitectónico. La experiencia vivida, la historia, al ser tomadas en cuenta como apoyo a través de *bandas de redundancia* para que el mensaje arquitectónico pueda ser aceptado e imponerse, solo puede entrar en el proceso cuando ha sido socializada, es decir, entra en un *sistema semántico global*: es **codificada**, o también, es *cultura*.

Precisamente, la experiencia atraviesa siempre lo subjetivo y lo objetivo: es personal, pero se comunica interpersonalmente, pues solo tiene sentido aquella experiencia que se vive profundamente y es capaz, de alguna manera, de comunicarse a los otros, de tornarse intersubjetiva. (Montaner, 2015, p. 77)

La ideología gradualmente se incorpora a la sociedad como elemento del código (Eco, 2016b, p. 184), es decir, a través de su socialización, se codifica la experiencia: se vuelve *intersubjetiva*. Se observa que en la casa Farnsworth, la postura vertical por parte de Mies Van der Rohe, al no tomar en cuenta las premisas aceptadas, lo lleva a un “arranque de vanguardismo”, de lo que resulta que no reciba su consentimiento por parte de la doctora Farnsworth, por lo tanto, la experiencia de la casa, aun cuando denote *casa*, adquiere connotaciones negativas. De ahí que la experiencia subjetiva de esa casa en particular aun cuando surja de ciertas condiciones materiales de vida, no se socialice, no se vuelve parte

del sistema semántico global intersubjetivo, al menos de manera positiva. La visión del mundo de Mies determina un sistema semántico, que no se impone y por lo tanto no logra codificarse socialmente, razón por la cual *aun* cuando se considere una “obra maestra arquitectónica”, el estándar de *casa de fin de semana* no incluye, por ejemplo, cristal en toda la envolvente.

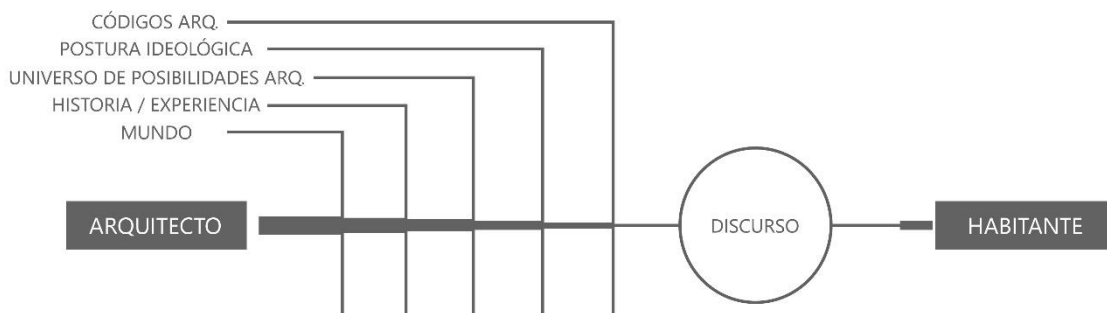
De igual manera, la ideología puede considerarse como *la misma estructura del código*, al seleccionar únicamente determinados rasgos distintivos y provocando que cada código atienda al mismo principio de selectividad y pertinencia (Eco, 2016b, p.189). De hecho, elaborado de esta manera, es como se puede comprender que **la postura ideológica para con el habitante por parte del arquitecto impone ciertos criterios de selección de ciertos rasgos distintivos y consideraciones de pertinencia, imponiendo determinadas estructuras** (Esquema 8).

Por ejemplo, se cuenta con una postura ideológica con respecto al habitante que se ostenta al momento de la proyección de una casa determinada, en este caso la postura unilateral de Mies van der Rohe respecto a la casa Farnsworth. Dicha postura, al desdeñar las premisas admitidas y la experiencia del habitante *concreto*, ya cuenta con ciertos criterios con respecto a nociones como “privacidad” o “espacio para almacenar tu ropa” que impondrá. Resultando que *todo código subsecuente contará con el mismo principio de selectividad*: toda posible configuración del discurso arquitectónico resolverá cuestiones como “la inclusión de un clóset” o “el grado de cristal en la envolvente” apoyado sobre un código que desde una pre-estructuración (postura ideológica) ya descartaba ciertos rasgos a través de sus criterios, culminando en la “no inclusión de un clóset” en el objeto arquitectónico. *Desembocando en una cuestión no de lo que se hace o cómo se hace lo que se hace, sino de cómo uno se aproxima a aquellos para quien se hará lo que se pretende hacer*:

Pero no deberías confundir tu propia mirada con una verdad sencilla. El lugar para comenzar tu análisis era con las herramientas intelectuales que tenían sentido para aquellos que en realidad los usarán. (King, 2019, p. 247)

Llegado a este punto, conviene aclarar lo que se entiende por *código* y específicamente, *código arquitectónico*.

ESQUEMA-8
TRANSMISIÓN DEL MENSAJE



Véase [Aparato Diagramático 8](#)

EL CÓDIGO

Un código, en las dos acepciones que da Eco (2016b) puede ser, ya sea aquel que reduce la igualdad de probabilidades iniciales al establecer un sistema de compatibilidades e incompatibilidades (reglas puramente sintácticas) o ya sea el de establecer correspondencias entre la elección y lo que esta indica (reglas semánticas). E incluso, si el código selecciona de manera sintáctica las unidades combinables esto suele ser porque facilita una función semántica. Al desorden entrópico propio de la riqueza de información posible se le inserta un sistema de probabilidades que reduce la posibilidad de información (*considerando, en este caso, que la información es propia del sistema codificante arquitectónico*) y permite que el mensaje se transmita al concretizarse, seleccionando una secuencia y constituyendo un orden “definitivo” que se superpone al orden parcial del código (Esquema 8).

Una *unidad* cultural es algo que se define culturalmente y se distingue como una entidad, por lo tanto, se individualiza como un “lugar” en un sistema de otras unidades que se oponen a ella y la circunscriben distinguiéndose en la medida en que existen otras unidades con un valor distinto, por ejemplo: un lugar, un edificio, una habitación, elementos estructurales, ornamentos, etc. Aun cuando Lacan señale que el lenguaje no es un código, cuando señala que: “*El significante no tiene sentido sino en su relación con otro significante.*” (2009, p. 227) se puede apreciar esta red en la que cada unidad toma su justo lugar por ser diferente de los otros. (p. 390) El universo de la comunicación hace circular estas unidades culturales en comercio comunicativo en lugar de las cosas, lo que vuelve hasta cierto punto “innecesario” la existencia material de aquello a que se refiere la unidad cultural.

Por ejemplo, se concluye que, el *código icónico* generado para transmitir la unidad cultural *caverna*, permitía transmitir la existencia de una posible función, independientemente del ejercicio de dicha función, e incluso de la apariencia concreta o de la existencia misma de la caverna. **Esta es la razón de que, a nivel proyectual arquitectónico, se pueda trabajar con pura representación, utilizando signos gráficos (planos) para comunicar (a aquellos que materializaran el objeto arquitectónico) unidades culturales como muro, ventana, viga, etc. así como los significados vinculados a las funciones posibles: sala, comedor, habitación y el uso al que predisponen; todo de manera independiente de la existencia material de las mismas.** En este caso, el acto de comunicación presupone un código gráfico como *competence preexistente* (de manera institucionalizada⁷) que permite que el receptor del mensaje (el constructor del objeto arquitectónico) comprenda el mensaje en forma de signos gráficos (los planos arquitectónicos, estructurales, etc.) y así pueda llevar a cabo la materialización del objeto arquitectónico: constituye un *código de lectura y de elaboración del proyecto del objeto arquitectónico*, el cual deriva de un *código de lectura y de construcción del objeto*.

Ahora, tómese una unidad cultural como una bandeja con bolitas magnéticas en libertad (Eco, 2016b), representando un modelo de fuente de información de alta entropía⁸ “el código es la regla que magnetiza las bolitas siguiendo un sistema de atracciones y repulsiones”, reduciendo las posibilidades de interrelación. Se debe tomar en cuenta que el código, sin embargo, es una convención social que cambia con el tiempo y el lugar: es circunstancial. Reformulando lo dicho por Ortega y Gasset (2014, p. 97): **la actividad arquitectónica concluye en concretar un objeto arquitectónico, pero por lo mismo es antes una elección, dicha elección comienza por darse cuenta de las posibilidades que ofrece el universo**

⁷ Véase la *base institucional* del discurso arquitectónico en “El Discurso Arquitectónico” en el presente trabajo.

⁸ Entropía relativa respecto a la cantidad indefinida de mensajes generables e información entendida como: *la medida de libertad de elección dentro de un sistema de probabilidades determinado.*

arquitectónico; de donde resulta que el quehacer arquitectónico consiste primeramente en vivir las posibilidades proyectuales como tales.

Obsérvese el caso de los *códigos tipológicos*, los cuales son de carácter semántico. Dentro del universo arquitectónico hay configuraciones que indican “iglesia”, “cabaña” o “estación”; el código nos dice, por ejemplo, cómo ha de hacerse una iglesia *para que sea una iglesia*. Si tomamos la unidad cultural “iglesia” o “catedral”, tendremos un código tipológico que nos dirá cómo hacerla para que *sea lo que es* (siempre y cuando se apoye en suficientes bandas de redundancia), el cual reduce la libertad de elección dentro del sistema de probabilidades arquitectónico (determina qué *espacios* se consideran pertinentes, etc.) *pero* a su vez cabe la posibilidad de referirse al mismo tiempo a otro código, por ejemplo el *código gótico* como convención cultural y patrimonio del saber de un grupo y época determinados, mismo que señala elementos concretos a proyectar como la bóveda ojival y el arco agudo e incluso que “la luz que penetra a raudales por las ventanas de las angostas naves debe representar la efusión de la energía creadora de Dios” (Eco, 2016b, p. 344). Mientras el objeto arquitectónico más se aleje del código (es decir, mientras menos se apoye en bandas de redundancia, como la casa Farnsworth) menos se reconocerá el objeto como lo que se pretende es.

Observemos un ejemplo para clarificar el apoyo que significan las bandas de redundancia y su dialéctica con la información. Kyle Chayka (2016) describe cómo establecimientos a todo lo largo del mundo han comenzado a lucir igual gracias a plataformas digitales como Foursquare (la cual recomienda qué lugares visitar con la ayuda de un algoritmo) y la “armonización de gustos” que estas provocan. *AirSpace* sería un tipo extraño de geografía creado por unas tecnologías que solo permiten existir aquello que está presente en los medios de información:

It’s the realm of coffee shops, bars, startup offices, and co-live / work spaces that share the same hallmarks everywhere you go: a profusion of symbols of comfort and quality, at least to a certain connoisseurial mindset. Minimalist furniture. Craft beer and avocado toast. Reclaimed wood. Industrial lighting. Cortados. Fast internet.

Es una homogeneidad que se esparce a lo largo del mundo, espacios que cada vez más se comienzan a parecer uno a otro. Tómese a Airbnb como ejemplo, a pesar de no ofrecer estándares de decoración, permite a los turistas hospedarse a lo largo del mundo sin modificar realmente su entorno. Una “homogeneidad estética” se ha vuelto un producto que los usuarios han comenzado a demandar. Entre sus consecuencias, Chayka nos dice, está un estado de pérdida de todo sentido de identidad: una *despersonalización*. Es, como nos dicen Montaner y Muxí, comprender que la ciudad ha entrado en la lógica de la industria del consumo cultural, que exige cumplir unas pautas de simplificación y topificación (Montaner y Muxí, 2016, p. 147), contra la cual la primacía de la experiencia y la diversidad es la respuesta.

¿Qué sucede aquí? Las bandas de redundancia se estrechan, es decir, las premisas admitidas y esperadas por parte del usuario se vuelven cada vez más específicas, el usuario comienza a demandar la homogeneidad y el confort que proporcionan entornos parecidos. Esto dificulta la posibilidad del arquitecto o diseñador de interiores de establecer momentos de información intensa (lo inverosímil, lo inusitado o inesperado) al mismo tiempo que niega la historia del lugar y la diversidad. Al tener que atenerse a criterios simples y específicos al mismo tiempo, la dialéctica información/redundancia que proporciona cierta libertad para proponer cosas nuevas siempre y cuando se apoye en suficientes bandas, se rompe gracias a una lógica del consumo (Esquema 9).

Otro caso se encuentra en el plano inclinado y la escalera. Ambas son *soluciones codificadas de una función prevista*, ambas denotan la posibilidad de subir a su vez que estimulan un movimiento determinado. Si lo contraponemos a un ascensor, el cual no funciona al estimular los pies sino en el acceso

y maniobra de los mandos mecánicos, cabe la posibilidad de que alguien *no posea el código del ascensor*, de lo que resulta que el ascensor no será manejable para aquellos que no posean “el código”. “Por lo tanto, podemos darnos cuenta de que todas las místicas de la <<forma sigue a la función>> son precisamente místicas si no se apoyan en una consideración de los procesos de codificación.” (Eco, 2016b) La forma denota la función solamente al basarse en un código, en un sistema de **hábitos adquiridos y expectativas**, cuando esto no es así, se precisarán unas “instrucciones de funcionamiento y uso”, al menos hasta que la nueva función se codifique y pueda denotar su propia función.

En términos comunicativos, el principio 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. (p. 337)

ESQUEMA-9
CREATIVIDAD Y SISTEMA ANTROPOLÓGICO



Véase [Aparato Diagramático 9](#)

Eco en *La estructura ausente* proporciona la siguiente tabla de *códigos de lectura y de construcción del objeto* que consiste en codificaciones que formalizan soluciones ya elaboradas, o codificaciones de tipo de mensajes:

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 cemento (armazones multiplanos móviles unidos a bases transportables, paredes móviles como cobertura). 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:

- 1) elementos que denotan *funciones primarias*: techo, terrado, cúpula, escalera, ventana...
- 2) elementos que connotan *funciones secundarias* <<simbólicas>>: metopa, frontón, tímpano...
- 3) elementos que denotan <<carácter distributivo>> y que connotan *ideologías del modo de vivir*: aula común, zona de día y noche, sala de estar, comedor...

b) articulación de géneros tipológicos:

- 1) *tipos sociales*: hospitales, villa, escuela, castillo, palacio, estación...
- 2) *tipos espaciales*: templo de planta circular, de cruz griega, planta abierta, laberinto... (2016b, pp. 360-361)

Esta codificación de soluciones ya elaboradas es la entrada de la experiencia al sistema semántico global a través de su socialización, se vuelve cultura, es decir: se codifica. De la misma manera el *uso* (y costumbre) como hábito social representa una experiencia codificada/socializada, algo que, *se quiera o no*, se nos coacciona a llevar a cabo por ese poder que es el *poder social* (Ortega, 2001, p. 245), de ahí que encontremos todo un sistema de hábitos adquiridos y expectativas (que conforman los códigos) ya “establecido” socialmente sobre los cuales basar el discurso arquitectónico.

A manera de ejemplo, se observa cómo una distancia se convierte en un rasgo pertinente de lo que podría denominarse *código proxémico*, donde la medición como tal no es importante, sino el modo de atribución de significado a cierta distancia en determinadas situaciones socio-culturales.

acercar la silla propia a un invitado, en América (y en Italia) se considera normal, en cambio, en Alemania es ya una descortesía (los sillones de Mies van der Rohe son más pesados que los que han creado los arquitectos y diseñadores no alemanes, hasta el punto de que se hace difícil desplazarlos; y de otra parte, en una civilización como la nuestra, el diván se considera no desplazable, mientras que en una casa japonesa la disponibilidad del mobiliario es distinta). (Eco, 2016b, p. 383)

Se observa que el *uso en boga* varía en cada circunstancia, se encuentra ya determinado socialmente y le permite al arquitecto referirse a dichos códigos para configurar el discurso arquitectónico a manera que este pueda ser consentido por el habitante. Edward T. Hall (1972) (aquel que acuñaría la palabra prosémica) señala que el sentido humano del espacio y la distancia no es estático como suele creerse, sino dinámico, y que esto se debe a dos nociones erróneas: que todo efecto tiene una sola causa y esta es identificable y que “las fronteras del hombre empiezan y acaban en su epidermis.” De ahí que declare la necesidad de concebir al hombre como un ser rodeado de esferas sensoriales y campos que se ensanchan y estrechan, cargados de información y significado, no siempre identificables a simple vista.

En lo que T. Hall caracteriza como la distancia íntima en su fase lejana (aprox. De 15 a 45 cm) se puede notar que ciertas situaciones, como lo son el metro y los autobuses, donde suelen encontrarse gran cantidad de personas en un espacio reducido, las distancias (*objetivamente* hablando) pueden considerarse íntimas, razón por la cual se hace uso de procedimientos defensivos para suprimir dicha intimidad, como retirar la parte en contacto con otra persona o tensar los músculos de la parte del cuerpo afectada (p. 145). En cualquier otra circunstancia, en el que la distancia no se encuentre restringida por las condiciones particulares necesarias del espacio (o vehículo), dicha distancia, de ser impuesta por el

objeto arquitectónico implica que la *suave violencia* que se ejerce sobre el habitante para que habite de determinada manera se inclinará hacia el *extremo coercitivo*, de donde resultara el no-consentimiento por parte del habitante al sentirse violentado. Es el caso que la distancia puede no variar, solo la situación en la que se presenta, por lo que un diseñador de autobuses puede referirse a un subcódigo distinto donde tales distancias son aceptables, mientras un arquitecto al configurar su discurso no lo consideraría pertinente. Nótese que en el caso de la casa Farnsworth una de las posibles objeciones radica en cierta noción de *intimidad*, la cual no se encontraba ausente debido a la falta de una delimitante espacial exterior-interior, sino de *continuidad visual* entre el exterior-interior a causa del uso del cristal en toda la envolvente, es decir: cuestión no de una consideración material, sino de un significado atribuido.

Encontramos otro ejemplo en la contingencia actual derivada del Covid-19. Jason DeParle (2020) relata cómo para muchos estadounidenses los 6 pies de espacio requeridos (1.5 m en México) entre individuos es un *lujo* que no se pueden dar. Esta distancia, se ha codificado y se le ha atribuido un significado (mundial) *preventivo*, en tanto que busca reducir la exposición al virus. Sin embargo, esta condición señala que un espacio controlable respecto a la proximidad del otro no es accesible para todos. Para la gente en condiciones de pobreza, esta falta de control sobre un radio de metro y medio, o incluso la falta de domicilio estable puede tener consecuencias letales, físicas y psicológicas. Para Mark Stokes, uno de los muchos cuya vida se vio afectada, peor que el miedo al virus, es la pérdida de control sobre el espacio que lo rodea. Una misma distancia con un significado fijo atribuido: prevención de exposición. Pero, se cuenta con una codificación distinta no debido a una diferencia de lugar y tiempo entre individuos, sino entre clases: para unos causa de alivio, para otros causa de ansiedad.

Cierta distancia entre individuos adquiere determinado significado dependiendo de la circunstancia. Incluso, si se toma en cuenta lo dicho por Edward Sapir, la *cultura* solo es una aproximación a manera de abstracción teórica de lo que tanto aquellos que se encuentran inmersos en ella como los que se encuentran fuera de ella, claman que hacen, piensan, dicen y sienten. Cualquier número de personas acostumbrados a vivir juntos puede serlo, una fábrica, una calle o una iglesia. (Citado en King, 2019, p. 228) Ya lo decía Lacan: “Decíos, ciertamente, que es seguro que la percepción visual de un hombre formado en un complejo cultural completamente diferente del nuestro es una percepción completamente diferente de la nuestra.” (2009, p. 189) Se puede concluir que existen infinidad de mundos perceptuales, cada uno de los cuales demanda su sistema de códigos y significados particular.

Obsérvese el universo de posibilidades arquitectónicas. En un principio se cuenta con cierta *postura ideológica*, que como sistema ya comienza a reducir las posibilidades de interrelación entre elementos al seleccionar determinados rasgos distintivos. Esto provocará que cada código atienda al mismo principio de selectividad y pertenencia, sin embargo ¿cómo se determina el código? La selección del código puede rastrearse a un *residuo extra-semiótico* particular: **la circunstancia**.

Lo que normalmente se llama <<contexto>> (real, externo, no el contexto formal del mensaje) se distingue en *ideologías*, como se había dicho ya, y en *circunstancias de comunicación*. (...) En este sentido, en nuestro razonamiento la circunstancia se ha ido configurando como un complejo de factores biológicos y económicos, de hechos e interferencias externas que se modelan como un marco imprescindible de toda relación comunicativa. (Eco, 2016b, p. 476)

Entonces, el contexto como ideología⁹ y circunstancia se consideran residuos *extra-semióticos* en tanto que determinan los acontecimientos semióticos. Se altera un proceso de comunicación actuando sobre las circunstancias a través de las cuales es recibido el mensaje. Es en este sentido que un código es

⁹ Cabe señalar que Eco considera que la ideología puede no comunicarse y por lo tanto *no existe*. Uno de los objetivos del presente trabajo es señalar que la ideología *siempre se comunica*, por lo tanto, es inescapable.

determinable como convención social y cambia con el tiempo y el lugar: es *circunstancial*, de ahí que la experiencia previa (bandas de redundancia) a la que debe recurrir el arquitecto varíe en circunstancias sociales distintas, incluso cuando la distinción sea apenas apreciable. Dentro de la circunstancia, como Eco señala, se encuentran los factores económicos, de especial importancia para el quehacer arquitectónico en cuanto esta se encuentra sujeta a oscilaciones y determinaciones de mercado, de donde resulta que el arquitecto no puede serlo de manera efectiva si el producto de su trabajo no **se inserta en un circuito tecnológico y económico que interpreta y a su vez determina sus razones** (2016b, p. 366), de lo que resulta que el quehacer arquitectónico es, en su raíz, un asunto *público e intersubjetivo*, en contraposición a privado y subjetivo.

Kyle Chayka (2020) nos proporciona un ejemplo de cómo alterando las circunstancias (una pandemia, en este caso) los procesos de comunicación se modifican. Las condiciones de insalubridad de las ciudades del siglo XIX trajeron consigo la necesidad de un cambio (Montaner y Muxí, 2016, p. 35), dando como resultado que gran parte del quehacer arquitectónico moderno pueda ser entendido como una consecuencia del miedo a las enfermedades y a las bacterias. Chayka cita a Beatriz Colomina y su libro *X-Ray Architecture*, en el que señala que “la tuberculosis ayudó a hacer moderna la arquitectura moderna”, razón por la que, incluso cuando la “estética” de lo moderno tendía a ser extrema, al menos se pretendía segura. De nuevo, de manera global, nos encontramos en una situación donde el miedo a ser expuesto a un virus controla el tipo de espacios en el que queremos encontrarnos.

La calle y los espacios públicos donde uno se encuentra rodeado de gente, de repente adquieren connotaciones negativas, la seguridad y reclusión del hogar se convierten en lugar seguro. La experiencia colectiva de quedarse confinado en un solo lugar no solo influirá el quehacer arquitectónico en el futuro, sino que, en el presente, provoca una mayor conciencia del espacio que nos rodea, la falta de flexibilidad en ellos y la pérdida de privacidad que la falta de divisiones conlleva. Solo haría falta observar cualquier lugar y preguntarse cómo sería confinarse dentro durante meses para que nuestras expectativas respecto al espacio se modifiquen. La firma SO-IL durante cuarentena diseñó un proyecto residencial en Brooklyn, replanteando el diagrama para reflejar la ansiedad del momento (modificando el código arquitectónico y el orden que define): la cocina, el comedor y la sala son separables, las habitaciones se encuentran espaciadas con más espacio para escritorios y un 30% de área libre, reconociendo la importancia de salir a tomar el aire.

Neither existence minimum nor existence maximum quite works at the moment. Personal spaces need to be both virtually connected and physically enriching even in the midst of social distancing-not the clean, white, anonymous smoothness of contemporary minimalist modernism but a textured hideaway, like an animal’s den, full of reminders that the rest of the world still exist, that things were once normal and might be again. We have to be able to hibernate.¹⁰

Incluso, el espacio de trabajo sobre-densificado se ha comenzado a replantear, con propuestas como “the 6 Feet Office” ideado por Jeroen Lokerse, con demarcaciones en el piso claras, menos sillas y salidas de salas de conferencias a distintas horas. Cuestionamiento sobre la sobre-densificación poblacional que incluso se prevé afecte al urbanismo.

¹⁰ “Ni existencia mínima ni existencia máxima funciona en este momento. Los espacios personales necesitan estar al mismo tiempo virtualmente conectados y ser físicamente enriquecedores incluso en medio de un distanciamiento social-no el limpio, blanco, anónimamente suave del modernismo minimalista contemporáneo sino un escape texturizado, como el refugio de un animal, lleno de recuerdos de que el resto del mundo sigue existiendo, que las cosas fueron una vez normales y que tal vez lo vuelvan a ser. Debemos ser capaces de hibernar.”

Resumiendo, cierta circunstancia socio-cultural determina la elección de un código en particular, por ejemplo, una escuela (unidad perteneciente a un código semántico-tipológico), este acontecimiento por sí solo ya comienza a *constituir un orden relativamente definido* en cuanto reduce la posibilidad de información que el arquitecto encuentra en el universo arquitectónico: selecciona como pertinentes ciertas unidades de carácter distributivo (un aula) y otras, al no considerarse pertinentes, se descartan (una cabina de control). En este punto, dichos elementos de carácter distributivo solo cuentan con un valor puramente diferencial, es decir, *solo al articularse en combinaciones previstas y esperadas* dentro del objeto arquitectónico es como este adquiere su género tipológico “escuela”. Establecida una *función prevista*, nos encontramos con soluciones codificadas (que constituirán bandas de redundancia), hábitos y expectativas como experiencia socializada que indicarán, hasta cierto punto, características formales y espaciales (dimensiones, distancia entre individuos, iluminación, etc.) que hagan posible la función prevista y la *denoten*. De esta manera, se establece en el código una dialéctica información/redundancia (lo inusitado y lo esperado), que permitirá intentar “traspasar” el límite que prescribe el sistema de reglas al quehacer arquitectónico. De no tomarse en cuenta estos procesos de codificación el discurso arquitectónico correrá el riesgo de no imponerse, desembocando en cuestiones como el abandono del objeto arquitectónico o su reconfiguración para que sirva a otros propósitos no previstos.

El arquitecto, en su papel de emisor superpondrá dichas reglas y sistemas de probabilidades de los diversos códigos que entren en juego a toda la riqueza de informaciones posibles que constituye el universo arquitectónico en la época y lugar dada. La postura ideológica que ostente, como se ha venido exponiendo, sostendrá y prefigurará la realidad sobre la que configurará su discurso, hecho que se verá reflejado en determinados criterios de selección y consideraciones de pertinencia que, se impondrán de manera *inconsciente* (principalmente) en los códigos seleccionados y su estructura (Esquema 8). Por ejemplo, Montaner denunciaba:

Le Corbusier, en cambio, continuó desarrollando los sistemas de proporciones clásicos con el Modulor, que se remite solo al esquema de la figura masculina, dentro de una visión patriarcal del mundo. (Montaner, 2015, p. 21)

De la misma manera, Montaner señala que la disciplina urbanística ha sido pensada desde la óptica masculina y que el urbanismo *nunca es neutro*, es el medio donde se reproducen y perpetúan las desigualdades de género ya que afecta de maneras distintas a hombres y mujeres. Encontramos una *postura patriarcal*, la cual podría considerarse una postura vertical, que remite criterios y consideraciones al esquema de la figura masculina, configurando de manera inconsciente el discurso arquitectónico al imponerle su principio de selectividad, dando como resultado un urbanismo desigual para con sus habitantes.

Pero, siendo la materialización del objeto arquitectónico uno de los objetivos finales del proceso, se comprende que Eco señale que el quehacer arquitectónico “tradicionalmente se considera como una técnica sintáctica” (2016b, p. 374). Ya que suele pensarse que “unas cuantas formas vacías y puramente diferenciales del significar arquitectónico (un pilar o un travesaño), pueda permitir *todas* las comunicaciones arquitectónicas posibles” (p. 363). Dentro de este repertorio formal se encontrarían todas las condiciones estructurales para la denotación de espacios: techo, suelo, columna, trabe, muro, etc. que *articuladas en determinadas combinaciones con determinadas propiedades constituyen las características formales para denotar la función prevista*; sujetas a una lógica o *gramática del construir*, la cual, al encontrarse regida por las leyes de la física para su materialización, es “tan concreta y limitada que llega a estar codificada con el nombre de *ciencia de la construcción*”(Esquema 10). De la misma manera, solo a través de la articulación de elementos de carácter distributivo con valor puramente diferencial (un aula, una habitación) en combinaciones previstas y esperadas es como el objeto

arquitectónico adquiere su carácter o género tipológico, o como ya se había dicho, si el código selecciona de manera sintáctica las unidades combinables esto suele ser porque facilita una función semántica.

Hay otra cuestión que vale la pena señalar, la de si el emisor del mensaje es libre de comunicar por medio del código o si *el emisor del mensaje es hablado por el código*. Ya identificamos al emisor como aquel que superpone las reglas y el sistema de probabilidades del código, además de ostentar una postura ideológica que de manera inconsciente se vuelve la estructura de dicho código (en cuanto le impone sus criterios). Sin embargo, considerando la fuente de información como el código arquitectónico en sí, se plantea la cuestión de un cierto *automatismo* que impulsa al emisor a comunicar determinadas cosas y no otras. El código arquitectónico condiciona al arquitecto, el cual solo puede elaborar su discurso en el interior del código. El arquitecto se *tiene* que basar en significados que no le corresponde formalizar (él no decide *cómo* la gente aprende, *cómo* la gente duerme o cocina), en el interior de un lenguaje arquitectónico que tiene que aprender:

¿Cómo puede ser el sujeto de un lenguaje que desde hace millares de años se ha formado sin él, cuyo sistema se le escapa, cuyo sentido duerme un sueño casi invencible en las palabras que hace centellear un instante por su discurso y en el interior del cual está constreñido, desde el principio del juego, a alojar su palabra y su pensamiento, como si éstos no hicieran más que animar por algún tiempo un segmento sobre esta trama de posibilidades innumerables? (Foucault, 2010, p. 336)

Lacan a su vez nos dice:

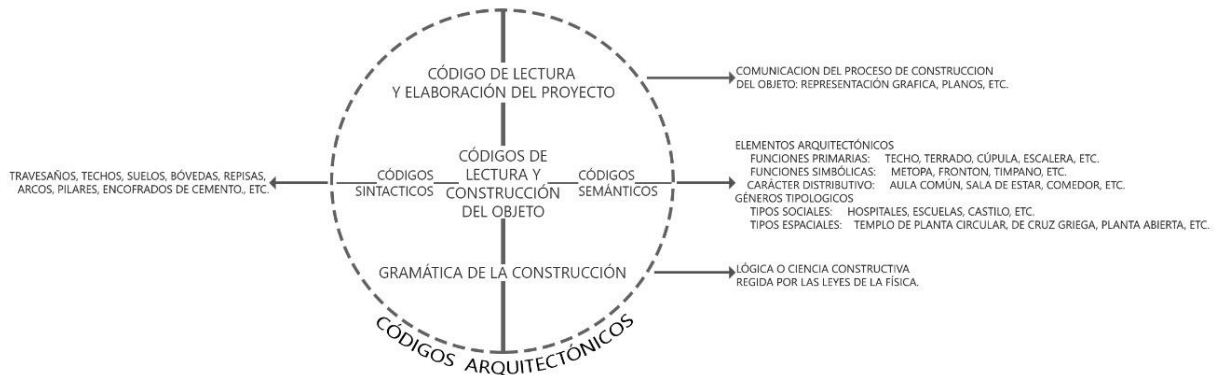
La subjetividad en su origen no es de ningún modo incumbencia de lo real, sino de una sintaxis que engendra en ella la marca significante. (2009, p. 59)

Así sucede que si el hombre llega a pensar el orden simbólico¹¹, es que primeramente está apresado en él en su ser. La ilusión de que él lo habría formado por medio de su conciencia proviene de que es por la vía de una abertura específica de su relación imaginaria con su semejante como pudo entrar en ese orden como sujeto. (p. 61)

No es tanto una cuestión de adecuación al mundo de las cosas como de un reconocimiento entre individuos, *una dialéctica de la intersubjetividad* la que nos interesa aquí. Un reconocimiento de la diversidad donde lo importante no sea sustraer grandes conclusiones universales, sino comprender al igual que Franz Boas que: “La gente no usa nada que no han conseguido” (Citado en King, 2019, p. 246), es decir, el arquitecto debe partir de aquello con lo que la gente cuenta, no con aquello que él quiere imponer; incluso apresado por el orden simbólico debe encontrar aquella palabra verdadera y particular que lo una al habitante: “Por lo tanto, un código general de la situación con la que se enfrenta el arquitecto es válido desde el punto de vista de las operaciones que ha decidido emprender, y no de otras.” (Eco, 2016b, p. 386)

¹¹ Por comodidad de análisis, aquí se hace uso de nociones como “código”, “lenguaje” y “orden simbólico” como si fueran intercambiables. Sin embargo, estrictamente hablando, esto no es así. El lenguaje, de acuerdo a Lacan y varios autores (como Merleau-Ponty) no es un *código* en sentido estricto, misma razón que ha llevado a evitar en lo posible las referencias al lenguaje mientras se ha hablado de *código*. Se ha intentado hacer uso de la noción de *código* en un sentido mucho más amplio (Eco mismo no se limita al lenguaje), de ahí que se considere al menos para el presente análisis compatible con el *orden simbólico* lacaniano.

ESQUEMA-10
CÓDIGOS ARQUITECTÓNICOS



Véase [Aparato Diagramático 10](#)

**POSTURA Y CÓDIGO:
EJEMPLOS**

¿Cómo la postura ideológica para con el habitante por parte del arquitecto se filtra en los códigos arquitectónicos y el uso que este hace de ellos?

Regresando a Foucault (2009), nos encontrábamos con una *postura vertical y unilateral* que consideraba al individuo como objeto y blanco de poder. De este poder señalábamos a las disciplinas como su tecnología específica, siendo estas el conjunto de invenciones técnicas que permiten hacer crecer la utilidad y decrecer los inconvenientes, una manera de reducir la fuerza del cuerpo como fuerza “política” y maximizada como fuerza *útil*.

El crecimiento de una economía capitalista ha exigido la modalidad específica del poder disciplinario, cuyas formas generales, los procedimientos de sumisión de las fuerzas y de los cuerpos, la “anatomía política”, en una palabra, pueden ser puestos en acción a través de regímenes políticos, de aparatos o de instituciones muy diversas. (p. 255)

Multiplicidades a las que se quiere imponer una tarea o conducta que bien pueden ser un taller, un ejército, una escuela o una nación. En este marco, Foucault señala dos hechos *circunstanciales* para el desarrollo de los procedimientos disciplinarios: acumulación de hombres en el siglo XVIII y crecimiento de aparato de producción/acumulación de capital como inseparables. El problema que suponía la explosión demográfica no habría sido posible de resolver sin un aparato de producción capaz de mantenerlos y aprovecharlos, y a la inversa, las técnicas que aprovechan a los hombres aceleran la acumulación de capital.

Las mutaciones del aparato de producción, la división del trabajo y los procedimientos disciplinarios mantienen una relación estrecha. La separación, coordinación y el control de las tareas se hacen eficaces a través de la célula de poder que es la pirámide disciplinaria, se busca el control de las operaciones del cuerpo y una relación docilidad-utilidad. Ya se había dicho que la disciplina *procede ante*

todo a la distribución de los individuos en el espacio, sin embargo, esto ya implica un procedimiento particular de “acceso” al individuo y “la relación que establece con el cuerpo y el alma”. En este sentido, comparemos dos manifestaciones distintas de una tecnología de la pena.

Por una parte se observa el “método de los reformadores”, Foucault pregunta: ¿cuál es el punto sobre el que recae la pena en dicho método? Respuesta: *las representaciones*. Representación de los intereses del individuo, de las ventajas y desventajas, gustos y desagrado. Siendo el instrumento a través del cual se actúa sobre las representaciones *otras representaciones*, se acoplan ideas: crimen-castigo, ventaja imaginada del delito-desventaja advertida de los castigos. Si el castigo actúa sobre el cuerpo lo hace en la medida en que constituye un objeto de representación, funcionando a través de la publicidad que establece los emparejamientos y los refuerza a los ojos de todos. Conformando un sistema de signos y representaciones.

El papel del delincuente en el castigo es el de reintroducir, frente al código y a los delitos, la presencia real del significado, es decir, de esa pena que según los términos del código debe estar indefectiblemente asociada a la infracción. Producir en abundancia y en forma evidente este significado, reactivar de este modo el sistema signifiante del código, hacer funcionar la ideal del delito como un signo de castigo, con esta moneda es con la que el malhechor paga su deuda a la sociedad. (p. 150)

Es un castigo analógico, encontrar para el delito la pena que anule en oposición de fuerzas el atractivo del acto que se considera reprobable. Los signos-obstáculo emparejados de manera cuasi-natural al delito (a quienes abusen de la libertad, se les privará de la suya, la confiscación castigará el robo, etc.) debe ser aceptado y redistribuido por todos, todos los potenciales culpables, que forme parte del discurso que circula y por el cual todos se privan del crimen. Es buscar, de acuerdo con la *regla de la idealidad suficiente* (p. 109), la eficacia de la pena en la desventaja que de él se espera, anulando la ventaja que el condenado y todos los potenciales culpables se representan que conlleva. El soporte del ejemplo es la lección, el discurso donde se lea y fortalezca colectivamente el vínculo entre la idea del delito y la idea de la pena. ¿Qué destacamos de este método?

Se ha desterrado la idea de una pena uniforme, únicamente modulada según la gravedad de la falta. Más precisamente: la utilización de la prisión como forma general de castigo jamás se presenta en estos proyectos de penas específicas, visibles y parlantes. Sin duda, está prevista la prisión, pero como una pena más; es entonces el castigo específico de ciertos delitos, los que atentan a la libertad de los individuos (como el rapto) o los que resultan del abuso de la libertad (el desorden, la violencia). [...] Más todavía, la idea de un encierro penal es explícitamente criticada por muchos reformadores. Porque es incapaz de responder a la especificidad de los delitos. Porque carece de efectos sobre el público. [...] La prisión, en resumen, es incompatible con toda esta técnica de la pena-efecto, de la pena-representación, de la pena-función general, de la pena-signo y discurso. Es la oscuridad, la violencia y la sospecha. (p. 133)

En otras palabras, cuando el soporte del ejemplo no es el terror del suplicio corporal de antaño sino el discurso y la disposición escénica y pictórica de la moralidad pública, la prisión no es estrictamente necesaria, es decir: **el objeto arquitectónico ni siquiera es necesario**. Montaner y Muxí nos dicen: “Todo poder se ejerce arquitectónicamente” (2016, p. 32).

Por otra parte contamos con el método de la “penalidad correctiva”, la cual actúa de manera distinta. El punto de aplicación de la pena no son las representaciones, es “el cuerpo, el tiempo, los gestos y actividades de todos los días; el alma también, pero en la medida en que es asiento de hábitos.” Ahora se trata de una manipulación del individuo a través no de juegos de representación sino de *formas de*

coerción, esquemas de coacción aplicados y repetidos. El cuerpo y el alma ahora conforman el elemento al que se aplica la intervención punitiva, a través ya no de signos, sino de ejercicios: horarios, empleo de tiempo, movimientos obligatorios, actividades regulares, meditación solitaria, trabajo en común, silencio, aplicación, respeto, etc.

No se busca, como Foucault señala, reconstituir el sujeto de derecho inmerso en los intereses del pacto social como lo era el proyecto de los juristas reformadores, donde el poder de castigar corriera a todo lo largo del sistema social y acabara *por no ser percibido como poder de unos cuantos sobre otros cuantos, sino como reacción inmediata de todos con respecto a cada uno* (una clara horizontalidad donde el objeto arquitectónico ni siquiera se manifiesta necesario). Lo que se busca es el *sujeto obediente*: aquel sometido a hábitos, reglas, órdenes y a una autoridad que debe dejar que funcione automáticamente en él; se encarga del cuerpo y el tiempo del culpable como de una “ortopedia” para enderezar a los culpables de manera individual. Pero entonces ¿cómo un ejercicio físico del castigo (el encarcelamiento) ha sustituido junto con la prisión como su soporte institucional al juego de los signos de castigo?

La forma-prisión preexiste a su utilización en las leyes penales, se constituiría en el exterior del aparato judicial al momento en que a través de todo el cuerpo social se elaboran procedimientos para repartir, fijar, distribuir, clasificar, educar, codificar y observar a los individuos. En los siglos XVIII Y XIX, la detención se vuelve la pena por excelencia, ¿cómo no sería la prisión la pena por excelencia cuando se encuentra tan ligada con el funcionamiento mismo de la sociedad? ¿cómo no serlo en una sociedad en la que la libertad es un bien que pertenece a todos de la misma manera y al tener el mismo precio para todos es un castigo “igualitario”? La prisión como castigo por excelencia se vuelve “inevitable” en el movimiento de la historia, ya se había señalado más arriba: no fue casualidad o capricho de legislador lo que le dio al encarcelamiento su papel en la escala penal, *fue el progreso de las ideas y el suavizamiento de las costumbres.* De golpe, la forma-prisión existe como necesaria, **el objeto arquitectónico se manifiesta.**

Esta forma surge de donde aún no se encontraba, como ya se había señalado, en la diferencia respecto a un *procedimiento de acceso al individuo y la relación que establece con el cuerpo-alma* (usando las palabras de Foucault), algo a lo que análogamente nos hemos referido con *postura respecto al otro*. El otro se vuelve objeto y blanco de poder, entonces, el espacio arquitectónico entra en las estrategias de dominio y control, un espacio que busca repartir, fijar, distribuir, clasificar, educar, codificar y observar a los individuos. La disciplina como tecnología específica de ese poder-autoridad que busca individuos obedientes y tan inevitable en una sociedad capitalista, fabricaría una individualidad con 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 y es combinatoria por la composición de fuerzas. Para esto utiliza cuatro *técnicas*: construye cuadros, prescribe maniobras, impone ejercicios y dispone tácticas. El siglo XIX se encargaría de aplicar al espacio este “reticulado disciplinario”, todo un conjunto de técnicas e instituciones cuyo fin es medir, controlar y corregir:

El Panóptico de Bentham es la figura arquitectónica de esta composición. Su principio es conocido: en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa todo el ancho de la construcción. Tienen dos ventanas, una hacia el interior, y otra hacia el exterior, que permite que la luz atraviese la celda de lado a lado. 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. (Foucault, 2009, p. 232)

El poder debe ser visible e inverificable. ¿Qué representa para nosotros el panóptico de Bentham?
Un diagrama de control:

Los diagramas arquitectónicos tienen un precedente emblemático: la idea del panóptico de Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII, una propuesta utilitarista para una nueva sociedad de la transparencia, la fluidez y el control. (Montaner, 2015, p. 22)

Como concepto diagramático de una idea de control, se trasladará al urbanismo por medio de ejes radiales y esquemas diagonales para la jerarquización urbana desde un punto central. E incluso, como hacen notar Montaner y Muxí, ya en el siglo XXI nos encontramos con que la visión de Bentham ha dejado de estar relacionada con el espacio físico al trasladarse a un espacio virtual, en el que las cámaras, tarjetas de crédito e internet funcionan como medio de control: “Hoy una cárcel podría ser transparente y seguiría siendo igual de segura, ya que los medio de control pueden pasar de ser los elementos físicos de los muros a los instrumentos invisibles de las cámaras.”(2016, p. 37) Que el panóptico como concepto y como diagrama aún sobreviva hasta nuestros días es la razón del por qué este *procedimiento de acceso al individuo* (postura) que caracterizamos como vertical-unilateral se considere como paradigmático en el presente trabajo.

Como diagrama, el panóptico responde nuestra pregunta ¿Cómo la postura ideológica para con el habitante por parte del arquitecto se filtra en los códigos arquitectónicos y el uso que este hace de ellos? **Una postura ideológica vertical y unilateral que concibe al individuo como objeto y blanco de poder, que establece un procedimiento de acceso al individuo en cuanto actúa sobre el cuerpo y el alma con el fin de reconstituir un individuo útil y dócil, configura un criterio orientado a repartir, fijar, distribuir, clasificar y observar individuos, criterio que se impone a los códigos arquitectónicos dando como resultado *subcódigos*, de los cuales el diagrama panóptico solo es un ejemplo (aunque, como ya se argumentó, paradigmático).** Dicho de otra manera, la creencia respecto al individuo comienza a materializarse en la actividad social efectiva, a través de la estructuración previa de la realidad que poco a poco permite que el acto de comunicación arquitectónico sea posible, hecho que se puede observar en la imposición de criterios a los códigos por parte de la postura ideológica.

¿En qué sentido el panóptico como concepto diagramático actúa como código? Si el código es, como ya se ha dicho, un sistema de atracciones y repulsiones que reduce la posibilidad de interrelación entre toda la información posible, el diagrama panóptico impone sus criterios estableciendo una serie de rasgos pertinentes sobre el proceso de concretización del discurso arquitectónico.

Encontramos el género tipológico *prisión*, el cual no inventa Jeremy Bentham ni nace de la idea del panóptico, sin embargo, el diagrama nos dice cómo configurarlo en distintos niveles: una construcción en forma de anillo dividida en celdas, cada una atravesando todo el ancho de la construcción con una ventana en cada extremo, y en el centro una torre con ventanas que se abran hacia el interior del anillo. La *celda* (al igual que la *prisión* perteneciente a los códigos semánticos) es una unidad de *carácter distributivo*, de manera aislada solo cuenta con valor puramente diferencial, lo que hace el diagrama panóptico es establecer la manera en que serán distribuidas y articuladas por el interior con la torre de vigilancia, por el exterior con la luz externa que debe atravesar de lado a lado la celda. Incluso, al fijar formalmente el exterior del edificio (forma circular), lo vuelve indiferente hacia el mismo exterior: cualquier factor natural externo se subordina a la relación que se guarda en el interior del objeto arquitectónico. Relación que se expresa en la disposición de las celdas frente a la torre central permitiendo una visibilidad axial y las divisiones del anillo evitando el contacto entre individuos. Lo esencial es que el individuo se sienta vigilado de manera inverificable, por un poder que ve todo sin ser visto. Al final, no importa siquiera si efectivamente es vigilado o no: “Es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación.” (Foucault, 2009, p. 232)

El panóptico tiene su principio en una determinada distribución de los cuerpos y las miradas, no importa quien ejerza el poder, esta “máquina” puede hacerse funcionar con cualquiera. Se vuelven innecesarias cerraduras, rejas o cadenas, sólo importan las separaciones y la disposición de las aberturas para obligar al individuo a una buena conducta: “al loco a la tranquilidad, al obrero al trabajo, al escolar a la aplicación, al enfermo a la observación de las prescripciones.” Etc. El género tipológico prisión selecciona como pertinente la unidad distributiva *celda*, el *subcódigo* “panóptico” selecciona como pertinente una determinada articulación interna de *cualquiera* que sea el número de “unidades celda” con respecto a otra “unidad torre de vigilancia”, todo con el objetivo de ejercer un poder invisible e inverificable.

Sintácticamente, se prioriza la articulación espacial: diagrama radial que privilegie la posición del vigilante. Dando como resultado que, de manera *sintáctico-formal*, el arquitecto tome cuantas formas sean necesarias para conseguir las condiciones estructurales que permitan que la(s) forma(s) *denote(n)* la función esperada, es decir: muros, techo, columnas, pasillos, todo debe combinarse a manera que el diagrama/código se cumpla. Lo que importan son las separaciones y las aberturas, todo lo demás se subordina a ello. El panóptico como *modelo generalizable* de funcionamiento, es una manera de definir la relación del poder con el individuo.

El hecho de que haya dado lugar, aún hasta nuestros días, a tantas variaciones, proyectadas o realizadas, demuestra cuál ha sido durante cerca de dos siglos su intensidad imaginaria. Pero el Panóptico no debe ser comprendido como un edificio onírico: es el diagrama de un mecanismo de poder referido a su 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 se debe, desprender de todo uso específico. (Foucault, 2009, p. 238)

El principio panóptico, según Foucault, es más que la solución de un problema técnico o una ingeniosidad arquitectónica, a través de él se deja entrever todo un tipo de sociedad. En la Antigüedad, los templos, teatros y circos respondían a una civilización del espectáculo, donde predominaba la vida pública, las fiestas y lo sensual. En una civilización de la vigilancia, predomina el individuo privado y el Estado. Que Montaner y Muxí (2016) nos digan que: “Se está construyendo la sociedad de la vigilancia más tupida e injusta de la historia” en el siglo XXI, donde miles de ojos nos vigilan y a nosotros se nos priva del derecho de mirar, plantea la cuestión de si aún nos encontramos en aquella sociedad que dibujó a finales del siglo XVIII Jeremy Bentham.

En contraposición al procedimiento de acceso al individuo (postura) vertical y unilateral que daría nacimiento al diagrama panóptico, donde el individuo es objeto de información, encontramos el proyecto de los juristas reformadores. Postura opuesta donde el poder corre a lo largo del sistema social y la pena es una reacción de todos con respecto a cada individuo, donde este es sujeto *en* una comunicación, en suma: nos encontramos con una postura horizontal y multilateral. De ahí que, en la tecnología penal, cuando no se requiere ejercer poder, el objeto arquitectónico no surge, no es necesario; en cambio, cuando se ejerce poder, se ejerce *arquitectónicamente*.

Entonces, nos encontrábamos con que, *una postura horizontal y multilateral considera al habitante como fundamental y necesario, toma su experiencia no como objeto sino como sujeto en comunicación, de esta manera aceptando la diversidad inherente y, sobre todo, imponiendo criterios mucho más abiertos* a comparación de los que impone una postura vertical, la cual se inclina hacia el extremo coercitivo del discurso arquitectónico.

Tomemos como ejemplo en el capítulo *Las tradiciones alternativas de vida comunitaria* (Montaner y Muxí, 2016, p. 67), del libro *Arquitectura y Política* de Montaner y Muxí. Según lo relatado, en la década de 1930, el arquitecto Sven Markelius comprendía que para que hubiera igualdad de condiciones laborales para la mujer, la vivienda jugaba un papel importante. Markelius colaboraría con la activista Alva Myrdal, quien pujaba por una solución compartida a la cuestión del hogar para que la mujer pudiera trabajar fuera de él. Lograrían construir 57 apartamentos de diversos tamaños en Kungsholden.

Los apartamentos se distribuirían a lo largo de seis plantas, compartiendo un patio central y cada uno con una cocina mínima. Se contaban con salas comunitarias en la planta baja con espacio para los niños, restaurante, lavandería y una cocina comunal. A esta cocina comunal, la cual contaba con personal remunerado, conectaban todos los apartamentos a través de un montacargas. El proyecto se encontraba en un terreno que posibilitaba la proximidad a servicios y equipamientos públicos. Así, el proyecto se convertiría en “paradigma de las viviendas proyectadas para las necesidades de las mujeres”. La necesidad de alternativas a la vivienda tradicional surge en el siglo XIX y el impacto sobre las ciudades que tuvo la revolución industrial. La industrialización comportaría un cambio en los sistemas productivos, dando paso, entre otras cosas, a una funcionalización especializada que afectaría cuestiones internas del hogar. Las actividades domésticas, como la preparación de alimentos y cuidado de la ropa se mantendrían en el ámbito privado, mientras otras actividades serían expulsadas del hogar.

Paralelamente al proceso de industrialización, se establecieron las bases funcionales de la familia moderna, una familia nuclear que se extendió como modelo desde las clases pudientes (aristocracia y burguesía) hasta la obrera. Cada familia nuclear mantenía el orden dentro del reino de la privacidad, la intimidad y la responsabilidad de la mujer dentro de la casa. Sin embargo, la industrialización abría las puertas a una revolución que implicaba nuevas organizaciones de las tareas domésticas y, por tanto, del papel de la mujer, que implicó dos maneras de revisar y reinterpretar las tareas asignadas a esta. (p. 69)

Se comenzaba a tener conciencia de que el exceso de trabajo y tiempo que implicaba el mantenimiento de casas con tamaño y formas inadecuadas, si era excesivo para la mujer de clase media, lo era aún más para la mujer de clase obrera, con una jornada laboral extensa, cuestión que (en palabras de Montaner y Muxí) no tomaría en cuenta la arquitectura racional al pensar la vivienda obrera. En una vertiente de la aplicación de la industrialización a la vida doméstica con el objetivo de un uso eficiente, se encuentra el Familisterio en Guise realizado por Jean Baptiste Godin, donde tareas como la educación, el cuidado personal y la alimentación se llevarían a cabo de manera colectiva, liberando a hombres y mujeres por igual a dedicar tiempo libre ya sea a la cultura o el ocio. Aquí, la reproducción de la fuerza de trabajo era una *obligación social* y no solo de la mujer.

En el espacio doméstico, lugar donde se realizan las tareas reproductivas, la experiencia demuestra que son necesarios espacios flexibles, no jerárquicos, ni estancos, ni monofuncionales, para facilitar la igualdad de géneros y un modo de vida socializado y democrático. Además, es clave disponer de diversos espacios de almacenaje. (Montaner, 2015, p. 102)

Así se encontrarían aplicaciones industriales al espacio doméstico como la externalización de tareas de la vivienda, volviéndolas parte de un trabajo remunerado desarrollable tanto por hombres como mujeres. O cooperativas de mutua ayuda donde las tareas, aun cuando sigan siendo realizadas por mujeres (Montaner señalaría que esta propuesta sería más aceptada al no cuestionar el sistema patriarcal vigente) busca organizarse de manera comunitaria y con acceso a tecnología con la cual no se podría contar de manera individual. Incluso, aparece la propuesta de Melusina Fay Pierce en 1968, la cual consistía en 28 casas sin cocina al contar con espacios comunitarios de infraestructura industrial para cocinar, lavar ropa, cuidar de los hijos, entre otras actividades.

Porque, como cabe señalar, para la teoría feminista (Montaner, 2015, p. 86) el valor de la experiencia ha sido fundamental desde que la teoría masculina ha tendido a infravalorar hechos de la realidad con los que la mujer tiene un contacto más cercano. De ahí que las premisas defendidas por expertas como Wendy Sarkissian donde *se debe tomar como punto de partida del proyecto los valores del entorno y los futuros usuarios que lo habitarán y experimentarán cotidianamente*, deban ser imprescindibles en el quehacer arquitectónico.

¿En qué sentido podemos hablar de un código “feminista” cuyos criterios podemos encontrar en una postura horizontal que valora la experiencia? Tanto lo que podemos caracterizar como código panóptico como código “feminista” funcionan con una intención operativa a base de sucesivas simplificaciones, como un sistema de relaciones individualizado desde un punto de vista determinado (Eco, 2016b, p. 386). En este sentido, **una postura ideológica horizontal y multilateral que concibe al individuo como sujeto en una comunicación, que establece un procedimiento de acceso al individuo que prima la experiencia, la particularidad y la diversidad, configura un criterio flexible, multifuncional y no jerárquico, criterio que se impone a los códigos arquitectónicos dando como resultado *subcódigos*, de los cuales encontramos las propuestas de vivienda alternativa como un ejemplo.**

El género tipológico *vivienda*, ya contaba con una configuración y una selección de unidades distributivas pertinentes bastante rígido (la inclusión incuestionable de una cocina y espacio de lavado en el ámbito privado, por ejemplo). El *código panóptico* fijaba formalmente el exterior del edificio en base a una distribución espacial interior, reduciendo aún más la posibilidad de interrelación entre la información ya reducida por el género tipológico *prisión*. En este caso, el código hace algo distinto: *incrementa la posibilidad de interrelación*. Plantea nuevas combinaciones posibles (edificios con cocina comunitaria), nuevas unidades distributivas pertinentes (cocina mínima) y no-pertinentes, nuevos significados a las actividades del hogar y, sobre todo, nuevas posibilidades de interacción en comunidad.

Si la “vivienda” conceptualmente y en la actualidad, cuenta con una disposición muy rígida y, como señala Montaner, demasiado inserta en el sistema patriarcal vigente, un procedimiento de acceso al habitante (postura) que busque responder al entorno y al usuario concretos, que permita unos criterios que se filtren en el subsuelo de los códigos que el arquitecto usará, de esta manera volviéndolos flexibles, permitirá una configuración del objeto arquitectónico que lo una al habitante por una palabra arquitectónica particular.

CÓDIGOS ARQUITECTÓNICOS: CONCLUSIONES

El código es el sistema de probabilidades, de atracciones y repulsiones, que reduce la posibilidad de interrelación de la riqueza de información, en este caso, información arquitectónica. Con el objetivo de seleccionar una secuencia que constituya un “orden definitivo” que se superponga al desorden parcial del universo de posibilidades arquitectónica, y así llegar a la concreción del mensaje para su posible transmisión. Así encontramos, principalmente dos tipos de códigos arquitectónicos, aquellos que constituyen un código de lectura y de construcción del objeto arquitectónico, de donde deriva un código

de lectura y de elaboración del *proyecto* del objeto, necesario para la construcción o materialización del objeto como tal.

Dentro de los códigos de lectura y construcción del objeto, sujetos a una lógica constructiva, encontramos los códigos sintácticos (condiciones estructurales para la denotación de espacios: techo, suelo, muro, etc.) y los códigos semánticos (elementos que connotan funciones primarias y secundarias, etc.). Aunque, como ya se había dicho, si un código selecciona de manera sintáctica unidades combinables suele ser para facilitar una función semántica. Sin embargo, el código es circunstancial, variando en lugar y tiempo, de lo que resulta que las soluciones codificadas y las funciones previstas deben estudiarse desde el punto de vista específico de cada operación que se ha decidido emprender.

Se pueden observar situaciones donde, de manera “objetiva” las condiciones materiales para la codificación no cambian, por ejemplo, una distancia fija: distancia íntima o distancia de prevención al contagio del coronavirus. Lo que se modifica no es la distancia y su medición, sino el modo de atribución de significado a dicha distancia en determinadas situaciones socio-culturales, es decir, su codificación. Códigos que, al constituir hábitos adquiridos y expectativas conforman la base sobre la que el discurso arquitectónico puede apoyarse, recordando que, dentro de la dialéctica información/redundancia, si se quieren establecer momentos de información intensa, es decir, proponer lo inusitado y lo inesperado, es necesario apoyarse en suficientes bandas de redundancia para que el discurso pueda imponerse, en otras palabras, solo al considerar las premisas admitidas y lo que el habitante espera, es como el habitante puede dar su consentimiento.

Observamos que, determinados procedimientos de acceso al individuo y la relación que establecen con el cuerpo-alma del habitante (postura respecto al *otro*), imponen su estructura a lo largo del proceso de conformación del discurso. Como se puede observar en el criterio impuesto por la postura a los códigos subsecuentes y las elecciones que estos hacen dentro del universo de posibilidades arquitectónicas.

La circunstancia y la postura ideológica al ser residuos extra-semióticos son lo que se considera *contexto*. Dentro de la circunstancia se encuentra el circuito tecnológico y económico dentro del cual el quehacer arquitectónico se ve inmerso. Además, alterando la circunstancia se puede alterar el proceso de comunicación mediante la individualización de los códigos. Pero a su vez surge la cuestión de si, el arquitecto solo puede plantear su discurso al interior de los límites que le impone su código; en todo caso, el quehacer arquitectónico no es un universo de cosas que existen por sí solas, sino un lenguaje que debe aprenderse, y como tal, no una cuestión de qué puede decirse sino de cómo se dice lo que hace falta decir.

EL ESPACIO

Los códigos permiten que el mensaje se concrete al arribar a un orden relativamente definitivo al seleccionar una secuencia determinada (dentro del quehacer arquitectónico, esto implica seleccionar dimensiones, relaciones espaciales, materiales, colores, etc.), de esta manera volviendo posible la transmisión del mensaje, en este caso, arquitectónico. De no concretarse el mensaje este no puede transmitirse, en el caso contrario, si la transmisión del mensaje no es requerida tampoco su concreción *en todos y cada uno de sus niveles*. Por ejemplo, en el caso de proyectos arquitectónicos que no se materializan, por definición, aún se encuentran en el *marco de los códigos arquitectónicos* en tanto su

configuración gira en torno a una codificación cuyo objetivo es la *lectura y elaboración del proyecto*, el cual a su vez tiene como objetivo la *construcción del objeto arquitectónico*, como esta última no es llevada a cabo, se concluye que no se ha salido todavía del marco que suponen los códigos, de ahí que, todo proyecto arquitectónico por más minucioso que se pretenda, mientras no se materialice, siga siendo pura abstracción (en un sentido cuidadosamente no peyorativo). Otro caso lo encontramos en aquellas *representaciones* que no tienen por objetivo la eventual o posible materialización del objeto arquitectónico, sino que su objetivo es la representación misma, por ejemplo: la pintura de una casa; en todo caso, lo que rige el trabajo no serían las *reglas de construcción* de un posible objeto arquitectónico como en el ejemplo anterior, sino las reglas de construcción de la pintura en sí (o de cualquier medio en el que se desenvuelva la representación). Entonces, la posibilidad de representar una casa a través de la pintura no teniendo como objetivo su construcción solo se ve limitada por la codificación tipológica *casa*, configuración sin la cual no podría ser reconocida como tal; la pintura de una casa, en este sentido, puede prescindir si así lo decide el pintor, desde plasmar elementos no-visibles a primera vista (estructura interna de un muro, por ejemplo) hasta las leyes de la física en sí (con intenciones cubistas o surrealistas).

Lo que se comunica en ambos casos, no sería el objeto que permite una función, sino la *posibilidad de los significados vinculados*, la cual no requiere una concreción minuciosa. Esta **posibilidad** es la que soporta todas las diversas codificaciones que se pueden comunicar a través de los más diversos medios; la pintura de una casa, de esta manera, promueve y significa su posible función pero solo porque ya es una “realización singular de un modelo abstracto reconocido como tal”, incluso, la pintura de una casa “en Marte” necesitaría apoyarse en suficientes bandas de redundancia (dimensiones de los espacios en proporción a la figura humana, por ejemplo) para denotar su género tipológico (casa) y la posibilidad de ser habitado. Se concluye que, si bien tanto la comunicación de significados vinculados como la comunicación del objeto que hace posible la función en sí son, en distinto grado, “comunicaciones arquitectónicas”, solo la puesta en comercio comunicativo del objeto es *comunicación arquitectónica efectiva*.

Podría decirse que el **discurso arquitectónico encuentra su concreción última en el objeto arquitectónico**, necesitando de su objetivación y materialización para poder ser puesto en circulación (de la misma manera que una palabra, para que se comunique, necesita ser *dicha*), lo cual lleva al quehacer arquitectónico a verse constreñido por un circuito tecnológico y económico que interpreta y determina los medios para construir el objeto, entre otras cosas.

Todo lo anterior nos lleva a comprender por qué, los códigos arquitectónicos (al menos los que se pretenden *generales*, como los enlistados por Eco en el presente trabajo) tanto sintácticos como semánticos presentan un carácter encaminado a dicha concreción, hacia algo material y objetivo. Es decir: *los códigos arquitectónicos presentan un carácter esencialmente espacial*. ¿Por qué es importante resaltar este “carácter”? Para señalar un ejemplo, se observaba que en lo que denominábamos código proxémico, contábamos con distancias cuantificables y determinables circunstancialmente, sin embargo, la distancia objetiva no era lo esencial, sino *el modo de atribución de significado*. Entonces, aun cuando lo material, objetivo, medible y cuantificable (determinaciones espaciales) sea lo concreto con lo que se encuentra o espera concretar el arquitecto, *no es lo esencial*. Cualquier atribución de peso excesiva al marco de los códigos arquitectónicos y su carácter espacial encaminado hacia la concreción del objeto, corre el riesgo de sufrir un distanciamiento respecto a la vida, al concentrarse en determinadas maneras abstractas de hacer las cosas (cómo una iglesia “debe” ser, cómo se “debe” llevar a cabo cierta actividad, qué distancia “necesita”, etc.) y no en cómo se desenvolverá efectivamente el objeto al encontrarse con el habitante.

Eco (2016b) nos proporciona un ejemplo característico en Brasilia, ciudad nacida por decisión política y, por lo tanto, en circunstancias relativamente favorables para la libertad proyectual arquitectónica:

Diseñada en forma de avión (o de pájaro) que despliega sus alas sobre la meseta que la cobija, en su cuerpo central se le atribuían funciones primarias muy reducidas, en relación con las funciones secundarias: al albergar solamente edificios públicos, el cuerpo central debía connotar ante todo valores simbólicos, inspirados en la voluntad de identificación con el joven Brasil. En cambio, las dos alas laterales, dedicadas a viviendas, habían de permitir el prevailecimiento de las funciones primarias sobre las secundarias. Unos grandes bloques de edificios de viviendas o unidades de habitación, las *supercuadras*, de inspiración lecorbuseriana, habían de facilitar que el ministro y el ujier (Brasilia es una ciudad burocrática) vivieran uno al lado del otro, se sirvieran de los mismos servicios que cada unidad y cada bloque de cuatro unidades suministra a sus habitantes, desde la iglesia al supermercado, la escuela, el club para el tiempo libre, el hospital o el puesto de policía.

En torno a estos bloques, las calles de Brasilia en las que, como quería Le Corbusier, se eliminaron los cruces mediante circunvalaciones en forma de hoja de trébol. (p. 389)

De acuerdo a Eco, los encargados (Oscar Niemeyer y Lucio Costa) habían estudiado los sistemas de funciones exigidas, habían acumulado datos de diversas índoles, habían insertado símbolos arquetípicos, y todo esto lo habían traducido en “códigos arquitectónicos” con el objetivo de articular posibilidades “inéditas” lo suficientemente redundantes. Sin embargo, “frente a la *estructura* de Brasilia, los *acontecimientos* han actuado de una manera autónoma”: la cantidad de habitantes fue mayor a la esperada, las supermanzanas se ocuparon de manera desigual, el índice de inmigración superó los cálculos, surgieron avenidas no previstas, se construyeron extensiones de casas y la eliminación de cruces desembocó en que solo aquellos con automóvil pueden transitar por las calles. Al final Brasilia, que debía ser “la ciudad del futuro”, se ha convertido en una imagen de las diferencias sociales: “Y todo ello *sin que el arquitecto se haya equivocado respecto al proyecto inicial.*” (p. 391). El sistema sobre el que se apoyaba el proyecto inicial cambió, de esta manera modificando las circunstancias de interpretación y el significado de la ciudad como hecho comunicativo en sí.

Dicha distinción entre los códigos arquitectónicos (y la configuración que estos permiten) y la efectiva puesta en circulación del discurso arquitectónico a través del objeto se puede explicar estableciendo que a cada uno le concierne un tipo de conocimiento distinto: uno *discursivo* y el otro *intuitivo*.

Kant (2007) nos dice, que todo conocimiento comienza con la experiencia (aunque eso no significa que necesariamente *surge* de la experiencia), facultad del conocer que entra en juego gracias a objetos que afectan nuestros sentidos. La **intuición** es el medio a través del cual el conocimiento se refiere a los objetos de manera inmediata, lo cual solamente es posible cuando el objeto se nos es dado y este nos afecta de cierta manera. Esta capacidad de recepción para obtener representaciones a través de la manera en la que los objetos nos afectan se llama **sensibilidad**. Los objetos nos son dados por medio de nuestra sensibilidad, por lo tanto, *la sensibilidad es la única que nos provee con intuiciones*. Estas intuiciones son pensadas a través del **entendimiento**, del cual surgen **conceptos**, sin embargo, todo pensamiento debe referirse ya sea directa o indirectamente a una intuición y por lo tanto, a la sensibilidad, ya que de ninguna otra manera puede un objeto sernos dado. El efecto producido por un objeto sobre la sensibilidad, se llama **sensación**. La intuición que se refiere al objeto a través de la sensación se llama **empírica** y el objeto indeterminado de una intuición empírica se llama **apariencia**, es decir, una representación sensible que no se debe tomar como un objeto más allá de nuestro poder de representación.

Una **representación pura** (recordando que, de acuerdo con Kant, la *cosa en sí* no se puede conocer, solo representaciones, las cuales pueden ser ya sea conceptos o intuiciones) es aquella en la cual no encontramos nada que pertenezca a una sensación. La forma pura de la sensibilidad, en la cual la multiplicidad en las apariencias se intuye en ciertas relaciones, se encuentra *a priori* en la mente y se llama **intuición pura**. Kant distingue que, existen dos formas puras de intuición sensible, las cuales son los principios de todo conocimiento *a priori*: **espacio y tiempo**, y así nos dice que: "Time cannot be intuited externally, any more than space can be intuited as something within us."¹² (p. 61)

Por medio de nuestro **sentir externo** (Esquema 11), nos representamos los objetos como fuera de nosotros y los representamos en el espacio, en el cual, su forma tamaño y relación entre ellos son determinados o determinables. Es imposible tener una representación de un no-espacio, en cambio es posible pensar un espacio sin objetos que lo llenen. Espacio, en este sentido, *es la condición de posibilidad de las apariencias*, no una determinación que depende de ellas. El espacio es la forma de todas las apariencias del sentir externo, es decir, es la **condición subjetiva de la sensibilidad**, bajo la cual cualquier intuición externa es posible. En contraste, el tiempo es la *condición formal a priori de las apariencias* en general, en cuanto este es la forma del **sentir interno** y al que todas las representaciones pertenecen, en este sentido, es la **condición subjetiva de nuestra intuición**, la cual es sensible. Las cosas en el espacio y el tiempo solo son dadas en tanto son **percepción**, resultado de combinar la apariencia con la **conciencia**.

Solo el espacio se puede considerar una representación subjetiva de algo a lo que pudiéramos referirnos como *externo* y objetivo *a priori*. Mas allá del espacio como condición subjetiva bajo la cual podemos obtener intuiciones externas, dígame, mientras seamos afectados por los objetos desde el punto de vista humano, *la representación del espacio no significa nada*, o bien, no nos "sirve" para nada. Antes, ya hablábamos de esta condición del *mundo* común y objetivo como existiendo solamente a través de la relación con nuestros semejantes, con el *otro(s)*. Donde convenía hablar, no de cosas que tienen su ser aparte de su relación con el hombre, sino de *prágmats*, o sea, importancias y afectaciones a cada uno, de lo que, se concluía, el objeto arquitectónico sería un caso ejemplar, puesto que de existir por sí solo sin posible relación con un habitante, este es mera escultura.

Así, hay dos condiciones bajo las cuales conocimiento de un objeto es posible: *la intuición*, a través de la cual el objeto es dado y *el concepto*, a través del cual el objeto es pensado y se corresponde con esta intuición (Esquema 11). Tomados de manera separada, contamos por un lado con un *conocimiento intuitivo*, el cual es sensible y se da a través de intuiciones; por otro lado contamos con un *conocimiento discursivo*, el cual es del entendimiento y se da a través de conceptos. El *pensar* un objeto no es lo mismo que *conocer* un objeto, sin una intuición que corresponda al concepto, el concepto no pasa a ser más que un pensamiento, al menos en cuanto a forma se refiere, ya que carecería de objeto, y por lo tanto, ningún conocimiento sería posible a través de él al no encontrarse nada a lo que pudiera ser aplicado. Pero, dado que la única intuición posible para nosotros es la sensible, el pensamiento de un objeto cualquiera solo puede convertirse en conocimiento en la medida en la que el concepto se refiere a un objeto de los sentidos, los cuales solo pueden sernos dados bajo las condiciones de posibilidad que son el tiempo y el espacio. La **experiencia** como *conocimiento empírico* depende, necesariamente, de una intuición que solo puede ser sensible y que requiere del espacio como condición subjetiva para la representación de algo fuera y externo a nosotros.

The concept of a cubic foot of space, wherever and however many times I may think it, is in itself perfectly the same. But two cubic feet are nevertheless distinguished in space, by their places alone (*numero diversa*); and these places are conditions of the intuition in which the object of our

¹² "El tiempo no puede ser intuido externamente, tanto como el espacio puede ser intuido como algo interno a nosotros".

concept is given, and which, though they do not belong to the concept, belong nevertheless to the whole of sensibility. (p. 278)

Se observa, como aun cuando el concepto permanezca “estable” solo puede sernos dado como objeto al corresponderse con una intuición, la cual, al ser sensible y externa, tendrá como su condición al espacio y sus determinaciones. Además, hay que tener en mente lo siguiente (aun cuando implique alejarnos un poco de Kant):

Por medio de aquello que no toma cuerpo sino por ser el rastro de una nada y cuyo sostén por consiguiente no puede alterarse, el concepto, salvando la duración de lo que pasa, engendra la cosa.

Pues no es decir bastante todavía decir que el concepto es la cosa misma, lo cual puede demostrarlo un niño contra la escuela. Es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas, primeramente confundidas en el *hic et nunc* [aquí y ahora] del todo en devenir, dando su ser concreto a su esencia, y su lugar en todas partes a lo que es desde siempre. (Lacan, 2009, pp. 231-310)

Nos encontramos con objetos que nos afectan de manera sensible y son externos a nosotros. Para un conocimiento de ellos y por consiguiente, una posible experiencia, se requiere de un concepto a través del cual *pensar el objeto*. Ahora, **el espacio es la condición de los objetos, en tanto solo a través de él es posible que los objetos sean externos a nosotros**. Por ejemplo, en el caso del color, este no es una condición necesaria bajo la cual los objetos puedan afectarnos sensiblemente, aun cuando pertenezca al todo de la sensibilidad y a la intuición particular bajo la cual el objeto del concepto nos es dado. De ahí que, el color no sea una representación *a priori*, sino empírica, es decir: **sensación**. El color solo se conecta con la apariencia como efecto accidental de la organización del sujeto, en este caso, cómo el sentido de la vista es afectado por la luz. En cambio, todos los tipos y determinaciones del espacio *pueden y deben* ser representados *a priori*.

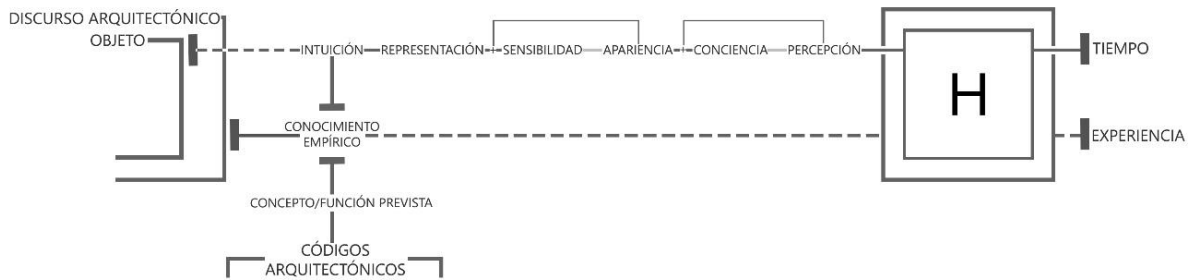
Ahora, observemos el *principio del entendimiento puro* correspondiente a los axiomas de la intuición.¹³ Dice así: “*All appearances are, with reference to their intuition, **extensive magnitudes***” (Kant, 2007, p.679). Kant nos dice, que la conciencia de la multiplicidad homogénea en la intuición en general es el concepto de la **magnitud**. De ahí que, todas las apariencias sean magnitudes y, específicamente: **magnitud extensiva**.

I call an extensive magnitude that in which the representation of the whole is rendered possible (and is therefore necessarily preceded) by the representation of its parts. I cannot represent to myself any line, however small it may be, without drawing it in thought, that is, without producing from a given point all its parts one after the other, and in this way first of all obtaining its intuition. (p. 193)

De esta manera, los objetos, al ser externos a nosotros y teniendo por condición subjetiva de la sensibilidad al espacio, son aprehendidos como una magnitud extensiva: una línea con determinada longitud, un polígono con determinada área. O bien, si se quiere: una viga con determinadas proporciones, un muro con determinada superficie o incluso, una habitación con determinadas dimensiones o distancias entre individuos llevando a cabo una acción.

¹³ De acuerdo a la versión A de *La crítica de la razón pura*, la versión B se encuentra ligeramente modificada por Kant mismo.

ESQUEMA-11 SENTIR EXTERNO



Véase [Aparato Diagramático 11](#)

ESPACIO Y CÓDIGO: CONCLUSIONES GENERALES

Primera conclusión: A los códigos arquitectónicos les concierne un *conocimiento discursivo*, es decir, a través de *conceptos*. Por medio de ellos pensamos (y configuramos) el objeto arquitectónico, *no lo conocemos*.

Al discurso arquitectónico (como comunicación arquitectónica efectiva) le concierne un *conocimiento intuitivo* a través de *intuiciones y afecciones*, es decir, un conocimiento sensible. Por medio de ellos se nos es dado el objeto arquitectónico.

Podría decirse, que los códigos arquitectónicos lidian con lo *abstracto*, mientras el discurso lidia con lo *concreto*. Solo bajo estas dos condiciones: la intuición y el concepto, el conocimiento del objeto arquitectónico es posible y, por lo tanto, una posible experiencia: la del habitar.

Segunda conclusión: Los códigos arquitectónicos buscan la concreción del mensaje en el objeto arquitectónico, el cual, siendo un objeto, es externo a nosotros y se encuentra bajo la condición de posibilidad que es el espacio. El espacio es la condición subjetiva de la sensibilidad y por medio de ella obtenemos representaciones a través de la manera en que nos vemos afectados por el objeto. De donde resulta que: *todo código arquitectónico presenta un carácter espacial* (al menos los que buscan ser generales, incluso la clasificación propuesta por Italo Gamberini a la cual Eco (2016b, p.372) se refiere como que “escapa a la esclerosis tipológica-retórica de los códigos precedentes”). Y, tomando en cuenta la conclusión anterior, no solo espacial sino al mismo tiempo conceptual.

Por ejemplo, dentro de los códigos sintácticos encontramos las condiciones estructurales para la denotación de espacios a través de formas puramente diferenciales (techo, suelo, piso, etc.): el quehacer arquitectónico como técnica sintáctica. Y en los códigos semánticos, encontramos elementos y espacios con funciones previstas: el quehacer arquitectónico como el arte de la articulación de los espacios.

Dicha distinción del carácter de los códigos como espacial/conceptual solo es relevante en tanto, por si solos, se enfocan en lo abstracto (sin necesidad de una intuición) y en lo externo (aparentemente

objetivo *a priori*), es decir: *en el concepto de un objeto que aparentemente existe por sí solo*. Así, de concentrarse únicamente en los códigos arquitectónicos, se corre el riesgo de que el discurso arquitectónico sea demasiado abstracto y demasiado distante respecto a la vida, llegando así a conceptos de determinadas concepciones del habitar reproducidos indiscriminadamente sin consideración a la circunstancia, en los que el objeto arquitectónico, siendo externo, parecería que puede existir sin un habitante que lo llene.

Tercera conclusión: A los códigos arquitectónicos, con su carácter espacial/conceptual, encaminados como están hacia la materialización de un objeto (arquitectónico) les interesa especialmente la aprehensión de los objetos y espacios como *magnitudes extensivas*, todo aquello que, hasta cierto punto, es *cuantitativo*. De ahí que, la determinación de *dimensiones* en el quehacer arquitectónico sea tan relevante (como se observó al hablar de la prosémica y la atribución de significado a determinadas distancias) en este marco, incluso, dentro de los códigos la modificación de la dimensión del elemento puede provocar la modificación de la caracterización del elemento mismo (un hogar, dependiendo de su “tamaño” puede considerarse una *mansión*, modificando todo el juego de connotaciones y denotaciones que permite), siendo la aprehensión y configuración que permite a su vez distintas. Por último:

I. *La arquitectura debe prescindir de sus propios códigos*

I.1. Aquí se nos plantean una serie de problemas:

- a) parecía que, para promover y comunicar sus funciones propias, la arquitectura debía basarse en códigos;
- b) hemos visto que las posibilidades de movimiento de los códigos arquitectónicos propiamente dichos, son más bien limitadas y que se asemejan más a sistemas retóricos que clasifican soluciones preestablecidas, mensajes ya actuados, que a una lengua;
- c) por lo tanto, apoyándose en estos códigos, el mensaje arquitectónico se convierte en persuasivo y consolatorio en lugar de ser innovado; sólo da lo que ya se espera de él;
- d) con todo, la arquitectura parece seguir la dirección informativa y destructiva de los sistemas de expectativas retóricas e ideológicas;
- e) por otra parte, hemos de excluir la posibilidad de que prescinda totalmente de los códigos de que dispone para obtener este resultado, porque sin códigos de base no puede haber comunicación eficaz y no existe información que no se apoye en bandas de redundancia. (Eco, 2016b, p. 371)

Concluimos, que **aun cuando el quehacer arquitectónico se deba fundar en códigos arquitectónicos existentes, para elaborar significados propios y denotarlos al convertirlos en explícitos, se ha de apoyar en otros códigos que no son estrictamente suyos (de ahí que se insista en el concepto de *trabajo interdisciplinario* dentro del quehacer arquitectónico), con referencia a los cuales, el habitante podrá individualizar los significados del mensaje arquitectónico.**

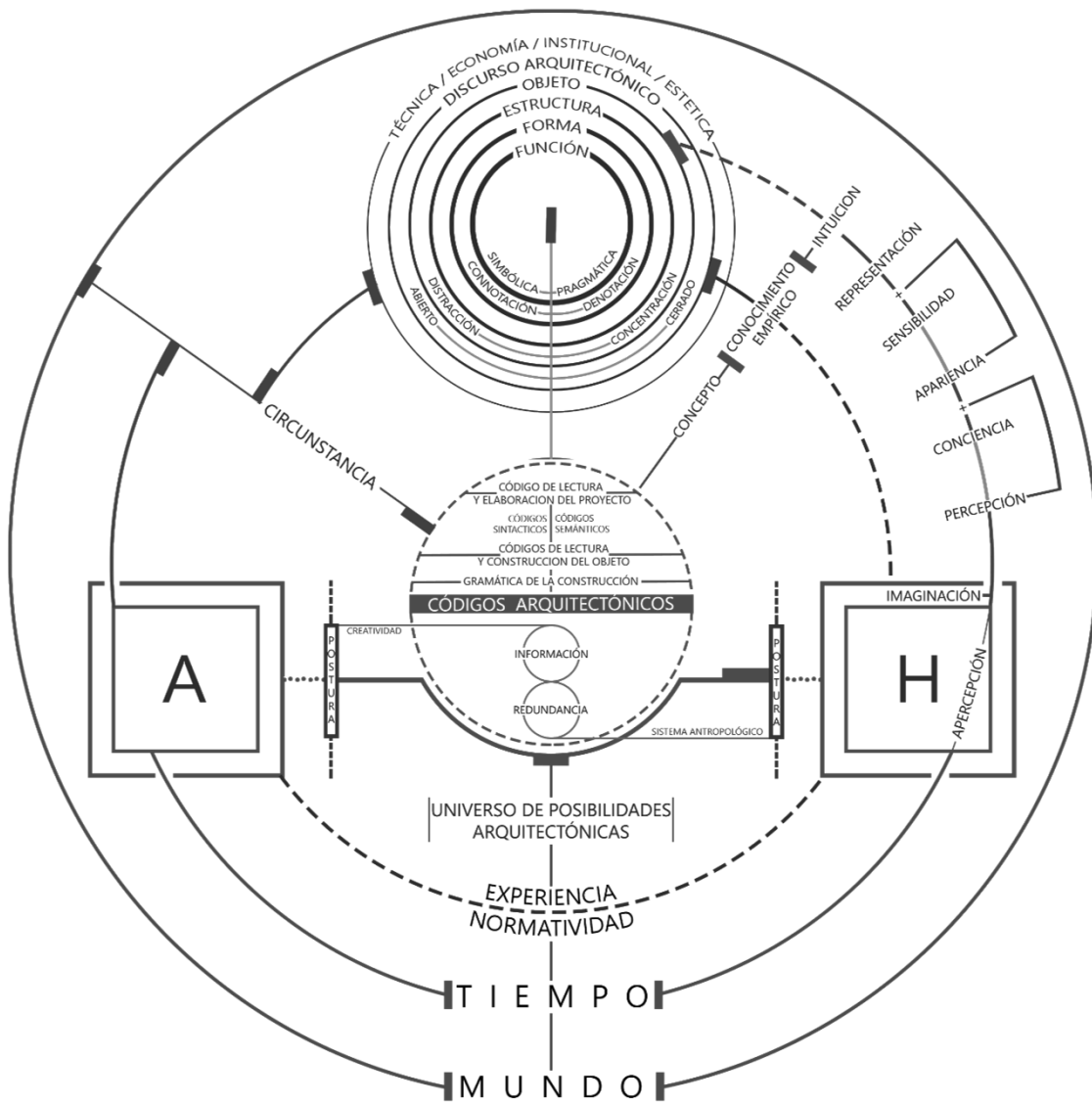
Tenemos que, al individualizarse un sistema de formas que corresponda a las funciones previstas, las formas pasan a ser el significante de los significados que son las funciones. Pero, como ya se ha visto, para “dar vida” al código arquitectónico este se ha de aparejar a un sistema que se encuentre fuera del quehacer arquitectónico. Este sistema, Eco lo caracteriza como **sistema antropológico**, un sistema de valores (antropológicos) donde encontramos el orden de las exigencias y/o comportamientos humanos, el universo de relaciones sociales y determinaciones ambientales ya codificadas (es decir, reducidas a un sistema cultural) (Esquema 9). El ejemplo que Eco da de código antropológico es el ya mencionado *código prosémico* en el que los valores de las relaciones espaciales entre individuos varían en distintas

situaciones, donde la distancia en si no es lo importante sino el modo de atribución de significado. Por lo tanto, *un código arquitectónico como tal no puede ser instituido dentro del quehacer arquitectónico*, y este código, al encontrarse frente a sistemas antropológicos en continuo cambio y distintos de sociedad a sociedad, debe revisar sus propias reglas continuamente para adecuarse a otros códigos y su función de significación. Así, el arquitecto aun cuando no tenga poder sobre el sistema de exigencias humanas, podrá encontrar formas que respondan a ellas.

el arquitecto está condenado, por la misma naturaleza de su trabajo, a ser con toda seguridad la única y última figura humanística de la sociedad contemporánea; *obligado a pensar la totalidad* precisamente en la medida en que es un técnico sectorial, especializado, dedicado a operaciones específicas y no a hacer declaraciones metafísicas. (p. 387)

Eco nos dice, que el definir el punto en el que el conocimiento se nutre y transforma por la práctica es el último umbral de la semiótica. Que “para conocer el gusto de una pera es preciso transformarla comiéndola”, en nuestro caso: *para conocer el objeto arquitectónico, es preciso transformarlo habitándolo*.

3. EL DISCURSO ARQUITECTÓNICO



Repátese de manera general lo que, hasta ahora, se ha dicho sobre y alrededor del discurso arquitectónico: entre otras cosas, al verse inserto irremediamente en un **círculo tecnológico y económico** que lo interpreta y lo determina, el discurso arquitectónico siempre tenderá a ser un asunto y un saber público, determinado de manera intersubjetiva; requiere de **códigos** para promoverse y comunicarse, dichos códigos subyacentes son la *competence* preexistente que se encuentra dentro del acto de *performance* comunicativa arquitectónica, su objetivo es la concreción e imposición del mensaje, sin embargo, deben de “cobrar vida” desde fuera del quehacer arquitectónico, específicamente, un sistema antropológico de **exigencias y/o comportamientos humanos**; dichas exigencias y expectativas forman las bandas de **redundancia** sobre las que el discurso debe de apoyarse de querer imponer su mensaje (Esquema 9 y 10), mismas exigencias y expectativas que el arquitecto, por lo general, busca explicitar al individualizar un sistema de **formas** que corresponde a las funciones previstas; la forma, como configuración externa de algo, lo es del **objeto arquitectónico**, el cual forma parte de, *no es*, el discurso; la afectación que dicho discurso suscite sobre el habitante puede ser **coercitiva o irresponsable**, es decir, la influencia que se ejerza en las selecciones del habitante en el proceso de descodificación a través de esta “gradación de violencia”¹⁴ nos dice que: *el discurso arquitectónico puede ser, esencialmente, abierto o cerrado* (Esquema 12).

Podemos distinguir entre una arquitectura que acomoda y una que rechaza. La primera facilita la reconciliación, mientras que la segunda intenta imponer un orden arrogante, divisor e intocable. La primera se basa en imágenes profundamente arraigadas en la memoria colectiva, es decir, en el terreno auténticamente fenomenológico de la arquitectura, mientras que la segunda quizás manipula imágenes llamativas y a la moda, pero que no incorporan la identidad personal, los recuerdos ni los sueños del habitante. Probablemente la segunda actitud crea casas aparentemente más imponentes, pero la primera proporciona la condición esencial de la bienvenida. (Pallasmaa, 2016, pp. 36-37)

Pero entonces, ¿qué es el *discurso arquitectónico*? La principal intención, como ya se enunciaba en la introducción, para hablar de un *discurso*, era para por una parte, resaltar el carácter del acto arquitectónico como un acto de *comunicación*, en contraposición al carácter *funcional* (el cual no queda excluido de la noción comunicativa) que se suele asociar con todo lo “arquitectónico”, y por otra parte, ampliar el horizonte de lo que se pretende abarcar al no restringir la conversación a la realidad material y objetiva del objeto arquitectónico. Sin embargo, hablar de un *discurso* (ya sea médico, penal, etc.) implica otras cosas. Una de las posibles definiciones de “discurso”, de acuerdo al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (s.f., definición 6), es “Doctrina, ideología, tesis o punto de vista.”, ahora, una de las posibles definiciones de “doctrina” (s.f., definición 3) es: “Conjunto de ideas u opiniones religiosas, filosóficas, políticas, etc.”, definición que es, a su vez, similar a la de *ideología*. Buscando en el Merriam-Webster Dictionary (n.d., definición 3), encontramos que una de las definiciones de *discourse* (el equivalente a *discurso* en inglés) es: “a mode of organizing knowledge, ideas, or experience that is rooted in language and its concrete contexts (such as history or institutions)”. El discurso al mismo tiempo, al encontrarse arraigado en el lenguaje es un *enunciado* y/o una exposición.

Michel Foucault (2016) en *El orden del discurso*, al exponer el trabajo que quería llevar a cabo en el Collège de France en 1970, enunció unas “exigencias de método”, ellas eran el principio de *trastocamiento*, *discontinuidad*, *especificidad* y el de *exterioridad*. Observemos las dos últimas:

¹⁴ Véase en el presente trabajo “La ideología y el Arquitecto: La Postura Ideológica”

Un principio de *especificidad*: no resolver el discurso en un juego de significaciones previas, no imaginarse que el mundo vuelve hacia nosotros una cara legible que no tendríamos más que descifrar; él no es cómplice de nuestro conocimiento; no hay providencia prediscursiva que lo disponga a nuestro favor.

Es necesario concebir el discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad.

Cuarta regla, la de la *exterioridad*: no ir del discurso hacia su núcleo interior y oculto, hacia el corazón de un pensamiento o de una significación que se manifestarían en él; sino, a partir del discurso mismo, de su aparición y de su regularidad, ir hacia sus condiciones externas de posibilidad, hacia lo que da motivo a la serie aleatoria de esos acontecimientos y que fija los límites. (p. 53)

El discurso como práctica impuesta hasta encontrar su regularidad, sin embargo, no es aleatoria, la producción del discurso en cada sociedad es controlada, seleccionada y redistribuida por procedimientos “que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.” (p. 14) Dentro de los procedimientos de control y delimitación del discurso, encontramos tres principales sistemas de exclusión que lo afectan desde el exterior, estos son: la palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad. Foucault nos dice que de la voluntad de verdad derivan los primeros dos. Esta *voluntad de verdad* se apoya en una base institucional (y los otros dos sistemas de exclusión, al derivar de ella, también), observable en la “adecuación social del discurso”, es decir: en la forma que el saber tiene de ponerse en práctica en una sociedad, dentro de la cual este será *valorado, distribuido, repartido y atribuido*; y precisamente a través de la **educación** como el instrumento “legal” por medio del cual el individuo *puede* acceder a cualquier tipo de discurso. Base institucional que se refuerza y acompaña por prácticas como la pedagogía, sistema de libros, bibliotecas, laboratorios, etc. De igual manera, Pierre Bourdieu (2011) señala que la institución escolar *contribuye* a reproducir la distribución del *capital cultural*, el cual junto al *capital económico*, conforman las dos dimensiones fundamentales del espacio social; a cada dimensión corresponde un conjunto de mecanismo de reproducción diferente, y la combinación de ambos define el *modo de reproducción de la estructura del espacio social*, de esta manera se hace que “el capital vaya al capital y que la estructura social tienda a perpetuarse”(p. 95)

Todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y los poderes que implican. (...)

¿Qué es, después de todo, un sistema de enseñanza, sino una ritualización del habla; sino una cualificación y una fijación de las funciones para los sujetos que hablan; sino la constitución de un grupo doctrinal cuando menos difuso; sino una distribución y una adecuación del discurso con sus poderes y sus saberes? (Foucault, 2016, pp. 45-46)

Desde el interior, en tanto que son los discursos mismos los que ejercen su propio control, se encuentran otros procedimientos de limitación del discurso, estos son: el *autor*, el *comentario* y la *disciplina*. Enfocándonos en este último, la *disciplina* (en una acepción distinta a la utilizada más arriba al referirnos a *Vigilar y Castigar*, del mismo autor) como principio de control de la producción del discurso, fija límites “por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de las reglas.”(p. 38) De ahí que, “la verdad” siempre pueda decirse donde no hay más regla que la de lo salvaje, y solo se encuentre uno “en la verdad” obedeciendo las reglas de una “policía discursiva” que debe reactivarse y estar presente en cada uno de los discursos.

El discurso no es apenas más que la reverberación de una verdad que nace ante sus propios ojos; y cuando todo puede finalmente tomar la forma del discurso, cuando todo puede decirse y cuando puede decirse el discurso a propósito de todo, es porque todas las cosas, habiendo manifestado e intercambiado sus sentidos, pueden volverse a la interioridad silenciosa de la conciencia de sí. (p. 49)

Concretando: **el discurso es, todo aquello que *es dicho***, sobre y a través de “algo”, es decir, en nuestro caso, no solo todo aquello que se *dice* sobre lo arquitectónico, sino todo aquello que se *dice arquitectónicamente* (y particularmente, lo que se *puede*, se *quiere* y se *debe* decir), ya sea desde la lectura del habitante o desde la “escritura” del arquitecto. Más arriba, con ayuda de Eco (2016b), se dio una posible definición de un discurso específicamente arquitectónico como un: *sistema de reglas retóricas destinadas a dar a quien las utiliza lo que éste ya espera, para satisfacer algunas de sus exigencias y persuadirlos de que vivan de una determinada manera. Se volverá a y se corregirá esta definición en las páginas siguientes.*

Mientras tanto, obsérvese que todo discurso dentro de la sociedad es donde se ve *valorado, distribuido, repartido y atribuido*. Por lo tanto, se podría decir que es en el *espacio o realidad social donde el discurso (arquitectónico) se produce y reproduce*. Este espacio o realidad social, como lo hacíamos notar al inicio del trabajo, es estructurado(a) por una “fantasía ideológica” (o postura, que ya implica una dirección), misma que es sostenida por la *creencia*, por un *como si*, que **siempre** se materializa en la actividad social efectiva. Porque el espacio o realidad social, es un “espacio de diferencias” y divisiones, algo que los agentes sociales tienen que construir, que hacer *individual* y (sobre todo) *colectivamente*.

Para resumir esta relación compleja entre las estructuras objetivas y las construcciones subjetivas, que se sitúa más allá de las alternativas ordinarias del objetivismo y del subjetivismo, del estructuralismo y del constructivismo y también del materialismo y del idealismo, tengo el hábito de citar, deformándola un poco, una fórmula célebre de Pascal: ‘El mundo me comprende, pero lo comprendo’. El mundo social me engloba y, como sigue diciendo Pascal, ‘me engulle como un punto’. Pero, primera inversión, este punto es un *punto de vista*, el principio de una visión perspectiva, de una comprensión, de una representación del mundo. Dicho esto, nueva inversión, este punto de vista se mantiene como una mirada que parte de un punto situado en el espacio social, una *perspectiva* definida en su forma y su contenido por esa posición objetiva. El espacio social es la realidad primera y la última, ya que dirige hasta las representaciones que los agentes sociales pueden tener sobre ella. (Bourdieu, 2011, p. 37)

Es decir, no solo *se construye* el espacio social (“esa realidad invisible que no se puede mostrar ni tocar con los dedos y que organiza las prácticas y las representaciones de los agentes” (p. 32)), sino que este, a su vez, *nos construye*. Bourdieu señalaba: “si yo utilizo mucho el análisis de correspondencias es porque pienso que es una técnica esencialmente relacional, cuyos fundamentos filosóficos corresponden completamente a lo que es, en mi opinión, la realidad social. Es una técnica que ‘piensa’ en términos de relación, como trato de hacerlo con la noción de campo.” (p. 50) Este modo de pensar relacional, nos dice que todo aquello a lo que comúnmente nos referimos como “distinción” o “cualidad” innatas, son en realidad una diferencia, una separación o rasgo distintivo, *propiedad que solo existe en y por la relación con otras propiedades* (recuérdese el fetichismo de la mercancía y cómo se tomaba como propiedad inmanente de uno de los elementos algo que solo era un efecto estructural de la red de relaciones). Modo de pensar que se opone al *sustancialista*, el cual nos lleva a tratar actividades o preferencias de ciertos individuos o grupos de un cierto momento y sociedad como propiedades sustanciales, es decir, inscriptas en su *esencia*, Bourdieu señala que este modo de pensar es “el del sentido común – y el del racismo-“

(p.27) De ahí que, *todo discurso producido y reproducido en el espacio social requiere de un trato relacional, de elementos y relaciones cuyas propiedades no se pueden aislar.*

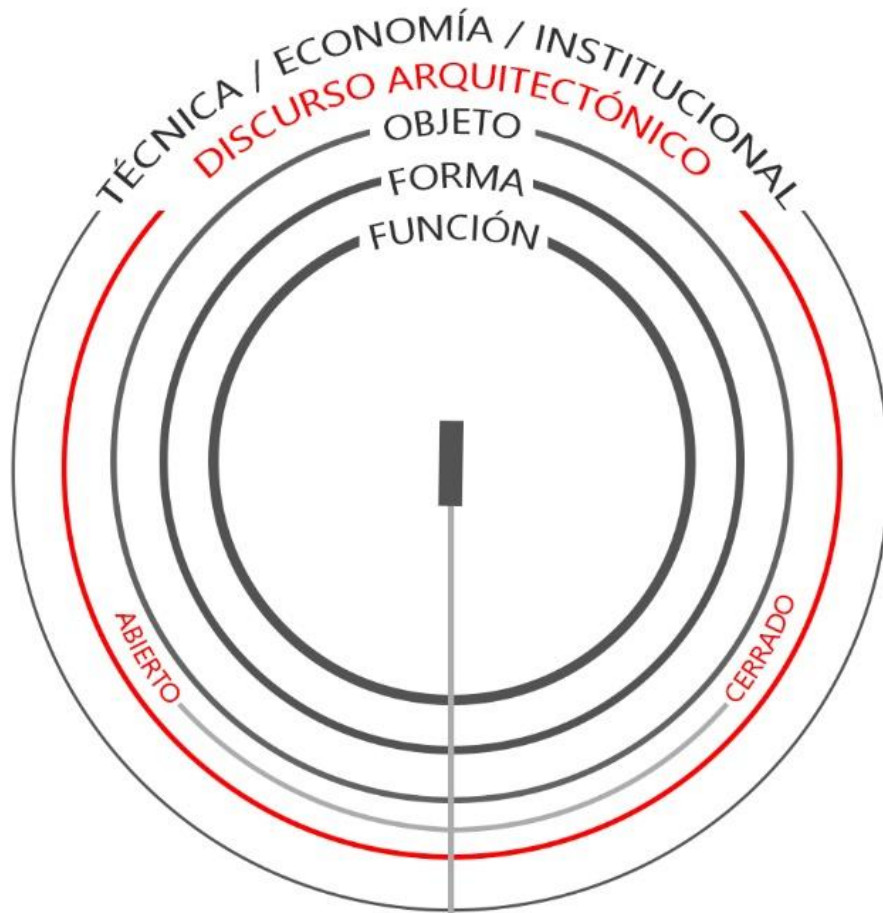
Bourdieu (2011) nos dice que “el acto científico fundamental es la construcción del objeto”. Que (hablando de estadística) no basta solamente con enseñar a tratar los datos, sino se debe enseñar a construir el objeto por el cual los datos fueron reunidos en primer lugar. Uno no se enfrenta a la realidad sin hipótesis, presupuestos o instrumentos de construcción e incluso, como se expone en el presente trabajo, dichos presupuestos o “creencias”, son los que sostienen la realidad social de nuestro acto, Bourdieu nos dice: “nosotros estamos habitados por preconstrucciones”. Cuando se cree lo contrario (que uno no cuenta con presupuestos) “se construye el objeto aun sin saberlo y casi siempre, de manera inadecuada.”

Construir el objeto, es hacer explícitos los presupuestos, construir las preconstrucciones del objeto. Comprendiendo que, lo que existe son las relaciones porque *lo real es relacional*. Cuando lo que se hace es estudiar “objetos ingenuos”, los datos se ofrecen sin problemas debido a preconstrucciones enraizadas en el *sentido común*, de ahí que reciban su aprobación y, precisamente, al ser aprobados durante mucho tiempo, el espacio social ofrezca datos ya preparados. “En fin, cuando lo interrogamos como él pide ser interrogado, todo va sobre ruedas; habla voluntariamente, cuenta todo lo que queremos, da cifras...” (p. 43) Podríamos reformular: *nuestra postura ideológica, al configurar de manera previa la realidad para permitir el acto propuesto, nos lleva a correr el riesgo de que, de no romper con las preconstrucciones, lo único que se haga es encontrar lo que ya se estaba buscando.*

Prestar atención al discurso tomado en su valor aparente, tal como se presenta, con una filosofía de la ciencia como *registro* (y no como construcción), lleva a ignorar el espacio social en el que se produce el discurso, las estructuras que lo determinan, etcétera. (p. 42)

De ahí que la pregunta ¿Cómo se conforma el discurso arquitectónico? Requiera de un análisis no del elemento, sino de sus relaciones.: “Para llegar a ver y a hablar del mundo tal cual es, hay que aceptar estar siempre en lo complicado, lo confuso, lo impuro, lo vago, etc., e ir de este modo contra la idea común del rigor intelectual.” (p. 57)

ESQUEMA-12
ABIERTO/CERRADO



Véase [Aparato Diagramático 12](#)

EL TIEMPO

Entonces, *el discurso arquitectónico es todo aquello que, de manera efectiva, es “dicho” arquitectónicamente*. Ya sea que, aquello que se dice busque ser dicho evadiendo la policía discursiva que lo acredita como “verdad” (como algo que, simplemente, *quiere* ser dicho); o busque ser dicho en acuerdo con la base institucional que permite acceder al discurso así como la ritualización y adecuación del saber que contiene en su interior (como algo que, al ser permitido, *puede* ser dicho); o incluso, busque ser dicho prestando atención al espacio social en el que se produce el discurso (como aquello que *debería*- ser dicho): “Hasta cierto punto, la gran arquitectura siempre trata de la propia arquitectura, de las reglas y los límites de la propia disciplina.” (Pallasmaa, 2016, p. 38)

Nos encontrábamos con una posible definición de cómo “hablar” arquitectónicamente: *sistema de reglas retóricas destinadas a dar a quien las utiliza lo que éste ya espera, para satisfacer algunas de sus exigencias y persuadirlos de que vivan de una determinada manera*. Enfocándonos en la primera parte, este sistema de reglas retóricas está destinadas a dar a quien las utiliza lo que éste ya espera. Ahora bien, ¿cómo se dan (o a través de qué) estas reglas a quien las va a utilizar? La respuesta, en apariencia es “obvia”: a través del *objeto arquitectónico*, es decir, a través de lo *material y lo objetivo*. Sin embargo, en determinadas situaciones, la restricción del quehacer a un objeto (el cual suele entenderse como *objeto habitable*: edificio, construcción, etc.) pueda parecer demasiado limitante, por lo que hablar de “*cualquier proyecto que modifique la realidad a nivel tridimensional con el fin de permitir el desarrollo de cualquier función vinculada a la vida asociativa*” (Eco, 2016b, p. 323) parecería más permisible y adecuado, en todo caso, podría no hablarse de *objeto arquitectónico* sino de *intervención arquitectónica*. Sin embargo, se recurrirá a la expresión en boga “objeto arquitectónico” en el presente trabajo para evitar ambigüedades y posibles malentendidos.

Recurramos al ejemplo, antes dado, de la escalera. La función prevista, lo que el habitante *ya espera*, es un “Conjunto de peldaños o escalones que enlazan dos planos [horizontales] a distinto nivel en una construcción o terreno” (Real Academia Española, s.f., definición 1). Esta función, solo puede verse cumplida gracias a una *comunicación arquitectónica efectiva*¹⁵, es decir, a través de aquello que *existe materialmente* y de manera específica, la *forma del objeto*, la cual debe hacer posible la función a la vez que la denota de una manera “fácilmente legible”, de ahí que, funcionalmente estimule y oriente los movimientos para ejecutar dicha función: mover los pies de una manera determinada.

Entonces, se puede concluir que **aquello que es dicho de manera efectiva arquitectónicamente se dice a través de, o mejor dicho, con base en lo material y objetivo (el objeto arquitectónico) o en menor medida, al menos su posibilidad**. Esto último es el caso de proyectos arquitectónicos que nunca se materializan, pero que se configuran de acuerdo a su *posibilidad* de construcción o de *representaciones* gráficas que buscan comunicar significados “arquitectónicos” (la imagen de una caverna o el dibujo de un cenotafio dedicado a Newton), sin embargo, ambos casos carecen de lo sensorial de la experiencia empírica (y por lo tanto la posibilidad de ser efectivamente habitados), que solo el objeto material y objetivo puede proporcionar, en este sentido, a lo más que pueden aspirar ambos casos es a la *evocación subjetiva* de lo sensible, no a lo sensible en sí. Obsérvese la serie de cuadros *La Trahison des Images* y el famoso cuadro de René Magritte “*Ceci n’est pas une pipe*”, en el que la pintura muestra una pipa, sin embargo, la leyenda dice: *esto no es una pipa*; ¿qué hay que señalar en este caso? Que la pintura de una pipa puede usarse para fumar tanto como el dibujo de una escalera puede usarse para subir. Como señalaba Kant: “It is therefore the **possibility of experience** which gives objective reality to all our *a priori* knowledge.”¹⁶ (2007, p. 188)

Ahora bien, como uno de los procedimientos de control y delimitación exterior del discurso, la *voluntad de verdad* se apoya en una base institucional, la cual permite acceder al discurso y a la ritualización que engloba. Todo un conjunto de reglas que se deben obedecer, de querer encontrarse “en la verdad” (recuérdese la enseñanza del quehacer arquitectónico a través de cánones). Sin embargo, con respecto a las otras artes, y como ya se había mencionado anteriormente, el discurso arquitectónico cuenta con otra limitación en su despliegue:

En realidad, el dibujante puede dibujar para él y para sus amigos y el poeta escribir su obra en un ejemplar único para su amada, en cambio, el arquitecto (a menos que no se dedique a formular modelos teóricos sobre el papel), no puede serlo si no se inserta en un circuito tecnológico y

¹⁵ Véase en el presente trabajo “Los Códigos Arquitectónicos: El Espacio”

¹⁶ “Es por lo tanto la posibilidad de la experiencia la que da realidad objetiva a todo nuestro conocimiento *a priori*.”

económico que intenta comprender sus razones, incluso cuando quiere oponerse a ellas. (Eco, 2016b, p. 366)

Por una parte, encontramos circunstancialmente el factor económico que inevitablemente inserta la producción arquitectónica en los modos de producción vigentes provocando que se encuentre sujeta a oscilaciones y determinaciones de mercado, propias de nuestra sociedad. Por ejemplo, la accesibilidad (económica) a determinados materiales o sistemas constructivos por parte de ciertos sectores de la población e incluso, la accesibilidad al arquitecto como prestador de servicios en sí (ambos factores de influencia en la ocurrencia de lo denominado *autoconstrucción*).

Por otra parte, el factor tecnológico propio del quehacer arquitectónico como el *conjunto de los instrumentos y procedimientos del sector de la construcción*, inscribe al discurso en un saber técnico (lo aquí denominado *gramática del construir*) regido de manera concreta y relativamente limitada por las leyes de la física. Entonces, no solo se vuelve una cuestión de la *función* que la *forma* de la escalera debe permitir, sino de los *medios* a través de los cuales la forma se materializará y preservará. Obsérvese, de acuerdo a Heino Engel (2013), si la preservación de la forma es prerrequisito para la perpetuación de la función del objeto, la *estructura* se puede considerar el patrón material para la preservación de dicho objeto (tanto naturales como hechos por el hombre) y sus funciones. Esta estructura, en tanto todos los objetos se ven expuestos a fuerzas, cumple el propósito de no solo controlar su propio peso sino, de ser necesario, recibir cargas adicionales.

The essence of the bearing process, however, is not the rather overt action of receiving loads, but the internally operating process of transmitting them. Without the capability of transferring and discharging loads, a solid cannot bear, not its own (dead) load, and even less additional (live) loads.¹⁷ (p. 25)

Entonces, si el objetivo final del proceso a través del cual se logra la preservación de la **forma** del **objeto** que hará posible la **función** es el *load-discharging*, del cual el punto relativamente universal de descarga es la Tierra (como *planeta*) o el *terreno*, se puede decir que, en este aspecto, el discurso arquitectónico en tanto se da al habitante a través del objeto arquitectónico, necesita regirse *materialmente* por aquello que dirige o permite redirigir el flujo de fuerzas hacia su punto de descarga, es decir: la “fuerza que sobre todos los cuerpos ejerce la Tierra hacia su centro”(Real Academia Española, s.f., definición 2): la gravedad.

De esta manera, nos encontramos con que todo aquello que es dicho arquitectónicamente, indefectiblemente lidia, por un lado, con una delimitación institucional¹⁸ que indica la manera “correcta” de hacer las cosas; por otro lado, con una sociedad de mercado que indica accesos a recursos, entre otras cosas; y en su base, leyes que rigen la manera en la que pueden materializarse los objetos y *preservarse*.

Comencemos a pulir la definición: el **discurso** arquitectónico, es un sistema de **reglas**¹⁹ retóricas dado por medio del **objeto**, cuya **forma** es preservada por el patrón material que es la **estructura**, obtenida a través de instrumentos y procedimientos **técnicos**, sujetos a las **condiciones del mercado**

¹⁷ “La esencia del proceso de soporte, no es la acción bastante abierta de recibir cargas, sino el proceso operativo interno de transmitirlos. Sin la capacidad de transferir y descargar cargas, un sólido no puede soportar, no su propio peso (muerto), e incluso menos cargas (vivas) adicionales.”

¹⁸ Que abarca las normativas específicas del lugar, por ejemplo, los *reglamentos de construcción*.

¹⁹ Según el Diccionario Web de la Real Academia Española (Real Academia Española, s.f., definición 2) una definición de *regla* es: “Aquello que ha de cumplirse por estar convenido en una colectividad.” Por lo que la *base institucional* de la voluntad de verdad que delimita a cualquier discurso exteriormente la consideramos *implícita* en dicha palabra.

vigentes. Destinado a dar, a quien las *recibe*²⁰, lo que éste ya espera (**función** prevista), para satisfacer algunas de sus exigencias y persuadirlos de que vivan de una determinada manera.

Este *sistema de reglas retóricas* es “dado” (por medio de lo material y objetivo, o al menos, su posibilidad) a alguien, lo cual implica, necesariamente, que es “recibido”. Si no fuera necesaria la recepción de este sistema de reglas por *alguien*, implicaría que, el discurso arquitectónico puede existir independientemente de alguien que lo interprete, lo cual equivaldría a existir fuera de la red de relaciones que lo determina, lo cual por definición es (como ya se ha mencionado en varias ocasiones) un sinsentido.

Para una *posible experiencia* del objeto arquitectónico, se necesita que este nos *afecte* de cierta manera, de acuerdo a Kant (2007), esta capacidad de recepción a través de cómo los objetos nos afectan se llama **sensibilidad**, la condición subjetiva de esta sensibilidad es el **espacio**, el cual, siendo la *condición de posibilidad de las apariencias* en tanto es la única representación subjetiva de algo “externo y objetivo (*a priori*)”, nos proveerá de **intuiciones** (externas) las cuales al corresponderse con el **concepto** del objeto, integran las condiciones bajo las cuales el conocimiento del objeto es posible. Entonces el objeto arquitectónico, para poder ser “dado”, necesita desplegarse *sensiblemente* bajo la condición de posibilidad de toda apariencia (el espacio). Sin embargo, dicha distinción solo sirve en cuanto diferencia entre un sentir *externo* y un sentir *interno*, es decir, entre el espacio como condición de posibilidad de las apariencias y el tiempo como condición formal *a priori* de las apariencias en general.

A los códigos arquitectónicos, les concierne un conocimiento discursivo a través de conceptos *encaminado* a la concreción del mensaje arquitectónico para su posible circulación como objeto de los sentidos, en otras palabras, **el marco de los códigos arquitectónicos trata con abstracciones espaciales**, incluso podría decirse, que lo que se pretende aquí es una cierta “*economía del espacio*”²¹. En cambio, hablar del discurso arquitectónico y de lo que efectivamente *es dicho* conlleva un conocimiento intuitivo/concreto, no abstracto/conceptual, refiriéndonos de esta manera no solo a la *posibilidad* de un objeto de los sentidos (posibilidad comprendida en la noción misma de un código arquitectónico) sino al *todo de la sensibilidad* en el que se inserta el objeto y a lo cual el concepto (el código) no puede llegar, además de preocuparse menos por acontecimientos externos como la determinación de elementos, que por acontecimientos internos como la aprehensión de dichos elementos por parte del habitante.

Se olvida demasiado que todo auténtico decir no sólo dice algo, sino que lo dice alguien a alguien. En todo decir hay un emisor y un receptor, los cuales no son indiferentes al significado de las palabras. Éste varía cuando aquéllos varían. (Ortega, 2014, p. 25)

Al tratar los códigos arquitectónicos, nos encontrábamos con valores puramente diferenciales que, por medio de subsecuentes articulaciones pretendían arribar al objeto arquitectónico en su constitución final. Es en este punto donde se permitía hablar de elementos aislados: puerta, ventana, escalera, pero también sala, comedor, cocina, etc. Sin embargo, estos elementos, como ya se señaló, observados desde el marco que suponen los códigos solo son *abstracciones espaciales*, en otras palabras, objetos y espacios que *parecería* pueden existir por sí solos. Pero, si el discurso es el punto de encuentro entre aquello que el arquitecto configura a través de los códigos y subcódigos, y aquel para quien fue configurado (el *nudo* donde algo es dicho a *alguien*), entonces ya no es pertinente referirnos a elementos aislados cuyas propiedades parecerían ser inmanentes, sino a elementos que derivan su valor de un efecto estructural de la red de relaciones que lo determina, con propiedades que solo existen en y por su relación con otras propiedades. Como se enunció en el primer capítulo, se trata de modificar el enfoque:

²⁰ Se sustituyó *utiliza* por *recibe*, ya que “utilizar” presenta fuertes connotaciones funcionales las cuales se pretenden evitar en el presente trabajo. Mientras “recibir” es connotativamente más abierto.

²¹ Véase en el presente trabajo “Los Códigos Arquitectónicos: El Espacio”

Las emociones que se derivan de la forma y el espacio surgen a partir de confrontaciones directas entre el hombre y el espacio, la mente y la materia. Un impacto emocional arquitectónico está vinculado a una acción, no a un objeto o elemento visual o figurativo. En consecuencia, la fenomenología de la arquitectura se basa en verbos más que en sustantivos – el acto de acercarse a casa, no la fachada; el acto de entrar, no la puerta; o el acto de reunirse a la mesa o junto a la chimenea más que esos mismos objetos-, todas estas expresiones verbales parecen disparar nuestras emociones. (Pallasmaa, 2016, p.23)

Ahora bien, modificar el enfoque de *sustantivos* a *verbos* supone el cambio de objetos a **acciones**, esto a su vez implica una modificación más profunda. Encontramos que las primeras tres definiciones posibles para “acción” (Real Academia Española, s.f.) comienzan con las palabras: ejercicio, resultado, efecto (respectivamente). La quinta definición es: “En las obras narrativas, dramáticas y cinematográficas, sucesión de acontecimientos y peripecias que constituyen su argumento”. Basado en esto se podría concluir, que una *acción* conlleva **cambio**, ya no se refiere únicamente a un *sentir externo* que es **espacio**, de objetos que parecerían congelarse en su objetividad, sino de un *sentir interno* que **participa** con los objetos, un mundo de objetos que solo *lo son* en la medida en que nos importan y afectan²², un sentir interno que es **tiempo**.

Katy Waldman (2020) en un artículo donde discute el libro de Sara Hendren “What Can a Body Do? How We Meet The Built World?” señala que uno de los objetivos del libro es replantear la noción de *discapacidad* no solo como un estado físico del cuerpo, sino también como un resultado de la relativa flexibilidad o rigidez del mundo construido (o bien, relativa abertura o estrechez del discurso arquitectónico) cuando la sociedad opera con una idea *fija* de qué es lo que debería un cuerpo ser capaz de hacer o no hacer.

El artículo comienza con el caso de Amanda, quien tiene enanismo. Ella busca a Hendren para que le diseñe un *atril*, uno que le permitiera aparecer frente a las audiencias tal y como ella es, algo poco frecuente debido a su condición, que provoca exista una falta de “correspondencia” entre ella y su entorno. Se observa que el diseño de atriles está inscrito en expectativas acerca de a quien le pertenecen las *voces importantes*, “people who are more than five feet tall”; de la misma manera que un discurso arquitectónico a través de su existencia material “critica” otros discursos al señalar la manera concreta en que ha decidido materializarse, de donde resulta que el discurso arquitectónico connota (de manera inescapable y mayormente inconsciente) una ideología implícita en su postura:

Just as lectern design expresses a theory about who deserves to speak, city design expresses a political theory, about who deserves access to public life. It is when ‘sidewalks and streets are built for some bodies and not for others’ Hendren writes, that ‘thick injustice’ -a kind of dense, monolithic inequity, which seems to exist everywhere and nowhere- sets in.²³

Sin embargo, como hace notar Waldman, el último capítulo del libro argumenta que nuestros “most closely packed biases” tienen menos que ver con el *espacio*, que con el **tiempo**. Al hacer de la lógica del mercado y su “insistente reloj” el juez de nuestro valor económico y moral, la sociedad contemporánea separa el tiempo del cuerpo y sincroniza nuestras acciones, provocando que llevemos a cabo las acciones cuando es “tiempo” de hacerlas y no cuando el cuerpo lo requiere. Obsérvese que de la misma manera, Edward T. Hall (1972) en *La dimensión oculta* nos habla de dos modos diferentes de

²² Véase el concepto de *prâgma* en el “La Ideología y el Arquitecto: El Mundo” en el presente trabajo.

²³ “Justo como un atril expresa una teoría acerca de quien merece hablar, el diseño urbano expresa una teoría política, acerca de quien merece acceso a una vida pública. Es cuando ‘banquetas y calles son construidas para unos cuerpos y no para otros’ Hendren escribe, que una ‘injusticia grave’ – un tiempo de densa, desigualdad monolítica, que parece existir en todos lados y en ninguno- se introduce.”

entender el tiempo: el monocrónico y el policrónico. El monocrónico es aquel donde los individuos se inclinan a llevar a cabo una sola acción a la vez evitando en lo posible la presencia simultánea de varios proyectos; el policrónico es aquel donde los individuos son más “versátiles”, atienden varias operaciones al mismo tiempo:

El tiempo y el modo de entenderlo tienen mucho que ver con la estructuración del espacio. (...) Por eso la persona monocrónica suele hallar las cosas más fáciles si puede separar las actividades espacialmente, mientras que la policrónica tiende a juntar las actividades. Pero si estos dos tipos ejercen una acción recíproca uno sobre otro, buena parte de la dificultad puede superarse mediante la adecuada estructuración del espacio. (p. 212)

En ambos casos, no es tanto una cuestión del objeto y el espacio (el cual, de aislarse, parecerían poder existir por sí solos) como lo es de nuestra *interacción* con el objeto (y el espacio) así como de nuestro modo de entender y *ejercer* el tiempo, lo cual se traduce en una cierta estructuración del espacio. Lo que se concluye, por lo tanto, es lo siguiente: el *espacio* puede ser el medio en el que se desenvuelve (o pretende desenvolver) el discurso arquitectónico, a través del cual circula y cumple así su función comunicativa de manera *más efectiva*. Sin embargo, el *tiempo* en tanto *sentir interno* que **participa** con un sentir externo que es espacio es aquel que *valoriza* al objeto arquitectónico y a través de él al discurso arquitectónico en sí, de esta manera, el objeto deja de ser algo abstracto, aparentemente objetivo y externo, y pasa a ser algo concreto, una *importancia* y una acción.

Whatever the origin of our representations may be, whether they be due to the influence of external things or to inner causes, whether they have arisen *a priori* or empirically as appearances, nonetheless as modifications of the mind they belong to inner sense, and all our knowledge must therefore finally be subject to the formal condition of inner sense, namely, to time. In time they are all arranged, connected, and brought into relations. ²⁴ (Kant, 2007, p.127)

De acuerdo a Kant (2007) todo conocimiento solo es posible a través de la conciencia (p. 152) y debe ser sometido a la condición formal del sentir interno: tiempo. Mas adelante, nos dice que la experiencia es un *conocimiento* empírico, es decir: un conocimiento que determina al objeto a través de percepciones (p. 203), una síntesis de percepciones que contiene en una conciencia la *unidad sintética* de la multiplicidad de percepciones.

Una **percepción** es la *conciencia empírica de la intuición sensible*; al ser empírica, la percepción “común” nos enseña que algo *es*, no que algo *debe ser* (p.67). Por una parte, *todas* las percepciones se apoyan *a priori* en una intuición pura, si esta percepción es considerada una representación, entonces se apoya en el *tiempo*, como la forma del intuir (o sentir) interno. Por otra parte, encontramos como condición necesaria de toda posible percepción la *unidad objetiva* de toda conciencia empírica en “*one single self-consciousness*”, la cual, al atribuirse todas las percepciones es como puede decir que es *consciente* de ellas. Porque las intuiciones son (en palabras de Kant) *nada para nosotros, y no nos conciernen en lo absoluto* de no poder ser tomadas en la conciencia; al ser *posible* tomar conciencia de todas las representaciones, se puede decir que todas las representaciones presentan una referencia necesaria a una *posible* conciencia empírica, y toda conciencia empírica tiene una referencia necesaria a una *conciencia trascendental* que precede toda experiencia *particular*, es decir, la conciencia de sí mismo como *apercepción original*. La *apercepción* pura es la que nos provee con el principio de unidad sintética

²⁴ “Cualquiera sea el origen de nuestras representaciones, ya sea debido a la influencia de cosas externas o causas internas, ya sea hayan surgido *a priori* o empíricamente como apariencias, no obstante como modificaciones de la mente pertenecen al sentir interno, y todo nuestro conocimiento debe por lo tanto someterse al final a la condición formal del sentir interno, dígame, al tiempo. En el tiempo se organizan, conectan, y son traídas en relaciones.”

de la multiplicidad de toda posible intuición: “The supreme principle of all synthetic judgments is therefore this: Every object is subject to the necessary conditions of synthetic unity of the manifold of intuition in a possible experience.”²⁵ (p. 189)

La *apercepción*, junto con el *sentir* y la *imaginación* (no en ese orden) son las tres fuentes subjetivas de conocimiento en las cuales descansa la posibilidad de un conocimiento de los objetos a través de percepciones, es decir, una experiencia. El sentir representa las apariencias de manera empírica en las percepciones (p. 151) (Esquema 11)), y toda apariencia que nos es dada contiene una *multiplicidad*, de ahí que en nuestra mente encontremos percepciones diferentes de manera “individual y dispersa”, las cuales necesitan ser “combinadas”; la facultad de *síntesis* de esta multiplicidad es la *imaginación*, la cual se encarga de **aprehender** dichas percepciones. Todo conocimiento empírico requiere de esta síntesis de la multiplicidad a través de la imaginación, la cual como facultad fundamental subyace *a priori* todo conocimiento: “By means of pure imagination we bring the manifold of intuition on one side into connection with the condition of the necessary unity of pure apperception on the other.”²⁶ (p. 163)

Entonces, nos encontramos con dos extremos que conectan por medio de esta función trascendental que es la imaginación: *sensibilidad* y *entendimiento*. De hecho, Kant nos dice que la unidad de apercepción con referencia a la síntesis de la imaginación *es* el entendimiento (p. 155). Estos dos extremos, son la causa de que encontremos dos síntesis distintas en esta facultad: la *síntesis productiva* que puede tomar lugar *a priori* teniendo como único objetivo la unidad necesaria en la síntesis de la multiplicidad en las apariencias; y la *síntesis reproductiva*, que descansa en condiciones de la experiencia como fundamento subjetivo y por lo tanto, es empírica y *a posteriori*.

Cuando la apercepción se agrega a la imaginación pura, su función se hace *intelectual*. Esto quiere decir que, la síntesis de la imaginación aun cuando, en un extremo, se lleve a cabo *a priori*, es sensible en el otro extremo en cuanto solo combina la multiplicidad como aparece en la intuición. Pero solo cuando esta multiplicidad es traída en relación con la unidad de apercepción es cuando los conceptos que pertenecen al entendimiento se vuelven posibles (Esquemas 13).

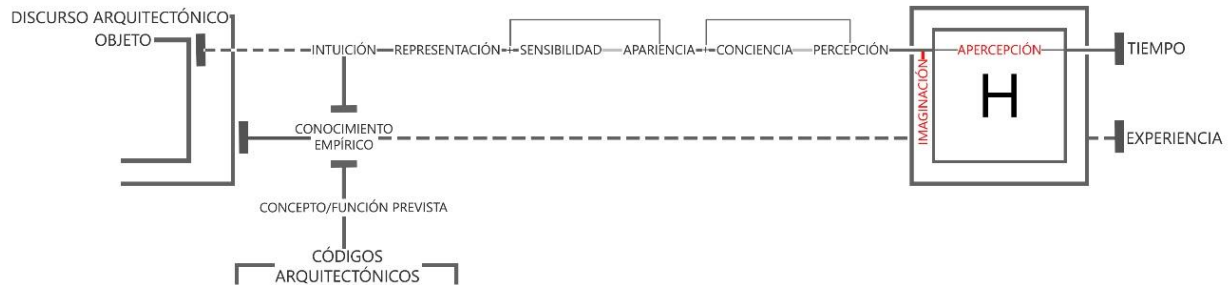
It is the permanent and unchanging I (of pure apperception) which forms the correlate of all our representations insofar as it is at all possible to become conscious of them; and all consciousness belongs quite as much to an all-embracing pure apperception as all sensible intuition belongs, as representation, to a pure inner intuition, namely, to time.²⁷ (p. 162)

²⁵ “El principio supremo de todos los juicios sintéticos es por lo tanto este: Cada objeto está sujeto a las condiciones necesarias de la unidad sintética de la multiplicidad de la intuición en una posible experiencia.”

²⁶ “Por medio de la imaginación pura traemos la multiplicidad de la intuición en un lado en conexión con la condición de la necesaria unidad de la apercepción pura en el otro.”

²⁷ “Es el permanente y no-cambiante Yo (de la apercepción pura) que forma la correlación de todas nuestras representaciones en tanto es posible del todo volverse consciente de ellas; y toda nuestra conciencia pertenece tanto a una apercepción que todo lo abarca como una intuición sensible pertenece, como representación, a una intuición pura, dígame, al tiempo.”

ESQUEMA-13
SENTIR INTERNO



Véase [Aparato Diagramático 11](#)

OBJETO ARQUITECTÓNICO

Volvamos a nuestra definición: el **discurso** arquitectónico, es un **sistema**²⁸ de **reglas** retóricas dado de manera **sensible** por medio del **objeto** arquitectónico, cuya **forma** es preservada por el patrón material que es la **estructura**, obtenida a través de instrumentos y procedimientos **técnicos**, sujetos a las **condiciones del mercado** vigentes. Destinado a dar, a quien las **aprehende** una correspondencia entre el **concepto** a través del cual es pensado dicho objeto (**función** prevista) y el objeto representado de manera empírica en las **percepciones** para, en una posible **experiencia**, satisfacer algunas de sus exigencias y persuadirlos de que vivan de una determinada manera.

Entonces, se nos permite decir que toda posible experiencia ineludiblemente necesita fiarse de la *percepción* como evento. Buscando ampliar el uso kantiano de la palabra, encontramos que, David Abram (2017) al escoger un solo término que caracterizara la percepción como es entendida en la tradición de la fenomenología, escoge el término **participación**:

Merleau-Ponty's work, however, suggests that participation is a defining attribute of perception itself. By asserting that perception, phenomenologically considered, is inherently participatory, we mean that perception always involves, at its most intimate level, the experience of an active interplay, or coupling, between the perceiving body and that which it perceives.²⁹ (p. 57)

De esta manera, la percepción como participación pasa a ser un evento *activo*, alejándonos de la interpretación *pasiva* que se puede dar de percepción como conciencia empírica. Partiendo de esta noción

²⁸ Entiéndase la palabra "sistema" como: "sistema de probabilidades que reduce la equiprobabilidad originaria", en este caso, del universo de posibilidades arquitectónicas. Esta acepción de "sistema" es la misma que Eco (2016b) da al referirse al *código* en su sentido "más amplio".

²⁹ "El trabajo de Merleau-Ponty, sin embargo, sugiere que la participación es un atribuido que define a la percepción en sí. Al asegurar que la percepción, fenomenológicamente considerada, es inherentemente participativa, queremos decir que la percepción siempre implica, en su nivel más íntimo, la experiencia de una interacción, o un acoplamiento, entre el cuerpo que percibe y aquello que está percibiendo."

de la percepción como participación entre el cuerpo que percibe y aquello que es percibido, en este caso, el objeto arquitectónico, encontramos que Walter Benjamin (2008) señala que las “leyes” de la recepción del discurso arquitectónico son *altamente* instructivas. Por un lado tenemos la participación de las masas con la obra de arte, que busca **distracción** y ve la obra como un medio de entretenimiento; por otro lado tenemos la participación del amante del arte, que considera a la obra como un objeto de devoción y (supuestamente) se aproxima con **concentración**. Estos dos modos de participación se oponen “antitéticamente”, aquel que se concentra frente a una obra de arte es absorbido *por* ella, mientras que aquel que recibe la obra de arte en su distracción absorbe la obra de arte *dentro* de sí:

By contrast, the distracted masses absorb the work of art into themselves. Their waves lap around it; they encompass it with their tide. This is most obvious with regard to buildings. Architecture has always offered the prototype of an artwork that is received in a state of distraction and through the collective.³⁰ (p. 40)

Cabe resaltar, que esta diferenciación entre modos de participación también se puede señalar dentro del proceso de conformación del discurso arquitectónico; siendo el arquitecto aquel que participa de manera *concentrada* con el discurso que configura, mientras el habitante participa (por lo general) de manera *distraída* al absorber el discurso dentro de su experiencia; de lo que se concluye que, esencialmente, *el arquitecto y el habitante ejercen dos percepciones diferentes del mismo discurso*, posible origen de muchas discordancias entre lo que el arquitecto plantea y el habitante recibe.

Es esta misma distinción la que se puede encontrar en casos donde el “conocedor” como turista se enfrenta al habitante “distraído” del lugar: “Es muy sintomático que uno de los monumentos más visitados de España sea la Sagrada Familia y que para muchos barceloneses esta sea un símbolo de mal gusto, algo que ni se contempla” (Montaner y Muxí, 2016, p.154). Según Benjamin (2008), las masas son la *matriz* desde la cual todo “comportamiento habitual” hacia la obra de arte en general, está volviendo a emerger (al menos en el siglo XX, aunque la vigencia actual de esta enunciación es aparente, necesitaría un estudio más cuidadoso). Para poder apreciar la relación entre las masas y la obra de arte, se debe de reconocer el efecto del quehacer arquitectónico como aquel que, gracias a la permanente necesidad humana de refugio, ha acompañado a la existencia humana desde tiempos primitivos.

Ahora bien, Benjamin nos dice que los edificios son recibidos de dos maneras: por *uso* y por *percepción*. Esto podría parecer contradictorio a la luz de lo que se ha venido diciendo: si la percepción es participación, entonces, la participación con el objeto arquitectónico incluye, necesariamente, el uso de este. Sin embargo, Benjamin realiza una corrección que permite un emparejamiento con la dirección del presente trabajo:

Buildings are received in a twofold manner: by use and by perception. Or, better: tactilely and optically. Such reception cannot be understood in terms of the concentrated attention of a traveller before a famous building. On the tactile side, there is no counterpart to what contemplation is on the optical side. Tactile reception comes about not so much by way of attention as by way of habit. The latter largely determines even the optical reception of architecture, which spontaneously takes the form of casual noticing, rather than attentive observation. Under certain circumstances, this form of reception shaped by architecture acquires canonical value. *For the tasks which face the human apparatus of perception at historical turning*

³⁰ “En contraste, las masas distraídas absorben el trabajo de arte en ellos mismos. Sus olas se envuelven a su alrededor; lo abarcan con su marea. Esto es más obvio con respecto a los edificios. La arquitectura siempre ha ofrecido el prototipo de una obra que es recibida en un estado de distracción y a través del colectivo.”

*points cannot be performed solely by optical means- that is, by way of contemplation. They are mastered gradually-taking their cue from tactile reception- through habit.*³¹(p. 40)

Interpretando lo anterior encontramos, en un primer punto, una distinción sensorial, donde se señala una correspondencia entre el uso del edificio y lo táctil, así como de la aprehensión del edificio y lo visual. Basta recordar el carácter visual del *estadio del espejo* lacaniano y el tacto como el *sentido originario* orteguiano³² para dar cuenta de la importancia de ambos sentidos en múltiples discursos. Edward T. Hall (1972) a su vez señala que el aparato sensorial del hombre se divide en dos categorías (p. 56): los receptores a distancia donde encontramos los ojos, los oídos y la nariz, y los receptores de intermediación donde encontramos lo relativo al tacto.

De esta manera, se deja ver que la recepción del objeto arquitectónico de manera táctil es inmediata, ya que implica una interacción directa con el objeto arquitectónico a través de su uso, en otras palabras: no el evento de *tocar* la silla, sino la posibilidad de *usarla*, es decir, cuando es *verbo*, no sustantivo. De ahí que no se pueda trazar táctilmente algo parecido a la **contemplación**, la cual es llevada a cabo de manera distanciada y, según Benjamin, implica la recepción del objeto (principalmente) de manera visual. Este carácter contemplativo de todo objeto arquitectónico, radicalmente visual, sirve para señalar (no compitiéndole al presente trabajo ahondar en el tema) porque todo discurso arquitectónico, se quiera o no, se ve sujeto a *juicios* sobre su aspecto: bonito, bello, elegante, etc. Además, si se toma por cierto que el discurso arquitectónico es el “prototipo” de una obra recibida colectivamente de manera distraída, dicho juicio (que, por comodidad, podríamos calificar de “estético”) o su posibilidad, impone delimitaciones a las posibles configuraciones del objeto arquitectónico, basado en codificaciones circunstanciales. Entonces, en cada lugar y época encontramos no solo cómo se debe articular un edificio para que sea una casa (código tipológico), el conjunto de instrumentos y procedimientos para su construcción (circuito tecnológico), restricciones y accesos a recursos (circuito económico) y reglas que determinan la manera correcta de proyectar (base institucional); sino también, se encuentra en la colectividad una expectativa de cómo un edificio *debe verse* para que sea *bello*.

Benjamin traza, en un segundo punto, una distinción entre **hábito** y **atención**. Correspondiente a las dos maneras de recepción del objeto arquitectónico: táctil (por uso) y visual (por aprehensión), y a su vez nos permite hablar de un tercer término: la **intención**. Puede formularse de la siguiente manera: cuando el individuo tiene por principal intención la contemplación del objeto arquitectónico (por ejemplo, un turista), su atención suele girar en torno a una recepción distanciada, por lo general *concentrada* en el aspecto visual. En cambio, cuando la principal intención del individuo no es la contemplación sino el *uso*, la recepción del objeto arquitectónico suele ser inmediata y por lo general táctil, ocurriendo de manera *distraída* y por medio del hábito.

Podría plantearse que el hábito es, precisamente, una “atención distraída”, mientras la atención como Benjamin la expone, es una “atención concentrada”. También cabe destacar, que si bien Benjamin distingue sensorialmente entre una atención y otra (la atención distraída y lo táctil por medio del hábito,

³¹ “Los edificios son recibidos en una manera doble: por uso y por percepción. O, mejor: táctil y ópticamente. Dicha recepción no puede ser entendida en términos de la atención concentrada de un viajero frente a un edificio famoso. En el lado táctil, no hay una contraparte a lo que la contemplación es en lado óptico. Recepción táctil se da no tanto por la atención como por el hábito. Este último ampliamente determina incluso la recepción óptica de la arquitectura, que espontáneamente toma la forma de advertir casual más que observación atenta. Bajo ciertas circunstancias, esta forma de recepción moldeada por la arquitectura adquiere valor canónico. Porque las tareas que enfrenta el aparato humano de la percepción en coyunturas históricas no puede ser llevada a cabo solo por medio de lo óptico- eso es, por medio de la contemplación. Son dominadas gradualmente -tomando su guía de la recepción táctil- a través del hábito.”

³² Véase en el presente trabajo “La ideología y el Arquitecto”

la atención concentrada y lo visual por medio de la contemplación), la experiencia ideal del objeto arquitectónico no permite una distinción sensorial clara y definitiva:

Los primeros diseñadores del jardín japonés parecen haber comprendido algo de la relación recíproca que hay entre la experiencia cenestésica del espacio y la experiencia visual. Como les faltan los grandes espacios abiertos y viven muy juntos unos con otros, los japoneses aprendieron a aprovechar al máximo los pequeños espacios. Fueron particularmente ingeniosos en el agrandamiento del espacio visual mediante la exageración de la participación cenestésica. Sus jardines no están diseñados tan sólo para que los contemplen los ojos, y en la experiencia de pasear por un jardín japonés entra mucho más que el número acostumbrado de sensaciones musculares. El visitante se ve de trecho en trecho obligado a mirar dónde pisa para escoger su camino por losas pasaderas irregularmente espaciadas dispuestas en un estanque. En cada piedra debe detenerse para mirar dónde pondrá el pie al siguiente paso. Incluso los músculos del cuello se hacen entrar deliberadamente en juego. Al alzar la vista le detiene un momento la contemplación de un aspecto que cambia en cuanto da el siguiente paso en un nuevo apoyo. (Hall, E. 1972, pp. 68-69)

De esta manera, la experiencia del objeto arquitectónico sería mejor entendida a través de la sensibilidad en general como capacidad de recepción. Sin embargo, ambos autores permiten señalar que se puede encontrar un cierto *énfasis* sensorial en el desenvolvimiento del habitante en su experiencia del objeto arquitectónico. Entonces, la recepción del objeto en términos de *atención*, entendida como un estrechamiento selectivo de dicha receptividad o un enfoque de la conciencia, cobra importancia.

Entonces, el grado de participación entre el habitante y el objeto arquitectónico oscila entre un máximo de distracción y un máximo de concentración (Esquema 14), donde el estrechamiento selectivo de la receptividad en la experiencia del discurso arquitectónico es un evento *corriente*. Dando como resultado innumerables posibles percepciones, desde el turista que se posa frente a un edificio famoso hasta el habitante de la zona que ha perdido el interés en él.

Ahora, considerando que tanto la experiencia que radica en la contemplación como aquella que radica en el uso habitual, necesita aprehender o haber aprehendido las percepciones del discurso arquitectónico para tomar conciencia y así poder *dialogar* con él (ejercer su función, contemplarlo, etc.). El discurso, en dirección opuesta, necesita *comunicar* o proveer las percepciones necesarias para poder ser aprehendido de una determinada manera:

Utilizar una cuchara para llevarse el alimento a la boca es el ejercicio de una función por medio de un producto manufacturado que la promueve y la consiente: y decir que el producto manufacturado <<promueve>> la función, ya quiere decir que realiza una función comunicativa, que *comunica la función que debe ser ejercida*; y el hecho de que alguien utilice la cuchara, a la vista de la sociedad que lo observa ya es la comunicación de su adecuación a determinados usos (y no otros distintos, como el de comer con las manos o sorber directamente del recipiente).

La cuchara *promueve cierta manera de comer y significa esta manera de comer*, de la misma manera que la caverna promueve el acto de buscar refugio y comunica la existencia de una posible función; los dos objetos *comunican incluso sin ser usados*. (Eco, 2016b, p. 327)

Encontramos una cuestión de *eficacia comunicativa*, que incluso se puede hallar en un ámbito urbano, tal como señala Montaner (2015) a propósito de Kevin Lynch:

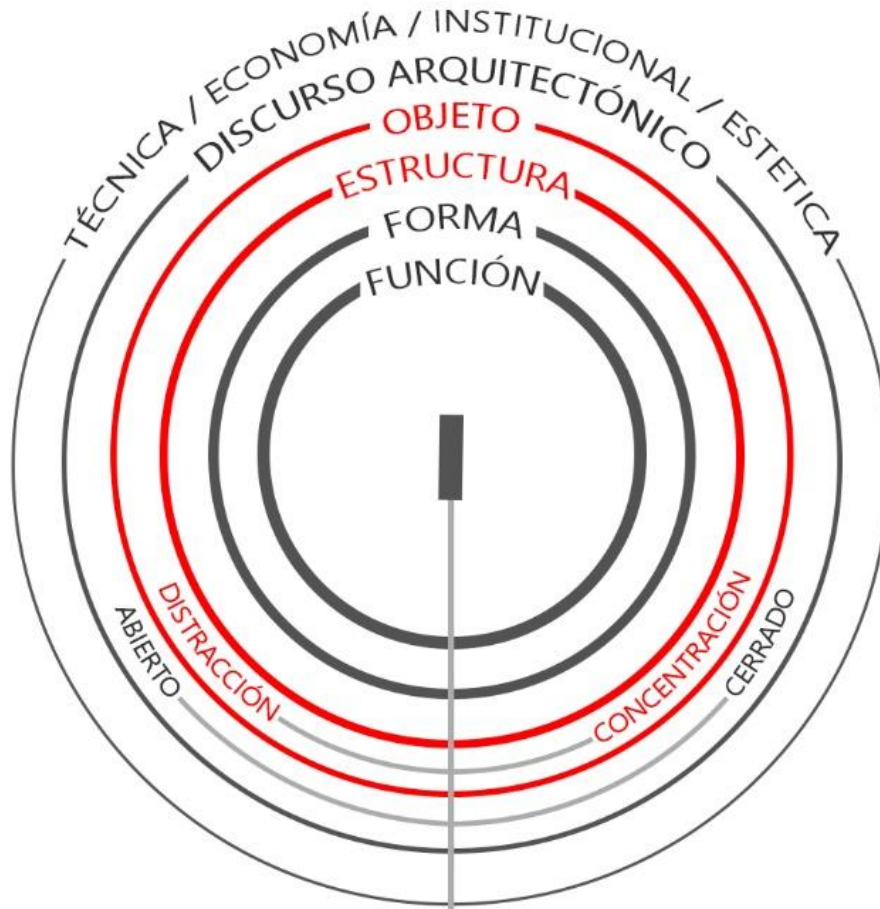
A partir de la tradición liberadora de los mapas mentales de los situacionistas y de la psicogeografía, Lynch, quien había estudiado urbanismo y tenía conocimientos de psicología y

antropología, consiguió sintetizar cinco conceptos geométricos básicos o diagramas de las partes más memorizables de las ciudades, que constituyen la estructura de la forma urbana: sendas, bordes, barrios, nodos y mojones. La tesis de Lynch plantea que cuanto más legible sea una ciudad, más confortable resulta. Con esto se aportaba un nuevo sistema diagramático, fácilmente comunicable, capaz de representar la complejidad de la ciudad según la experiencia y percepción de sus ciudadanos; por tanto, el diagrama es el resultado de sistematizar la experiencia perceptiva. (p. 33)

Legibilidad, es decir, que permite una interpretación de lo aprehendido en el acto de comunicación arquitectónico. La cuchara *estimula* a comer de determinada manera, pero para poder comer de esta manera, se ha de haber aprendido lo que una cuchara es; se *aprende* a comer con cuchara y así a reaccionar ante el estímulo. Una vez aprendido que la cuchara me estimula a comer de cierta manera, se **reconoce** en la cuchara el estímulo propuesto y la posibilidad de realizar la función prevista. La cuchara pasa a comunicar la función que permite.

En este sentido, lo que permite el uso de la arquitectura (pasar, entrar, pararse, subir, salir, apoyarse, etcétera), no solamente son las funciones posibles, sino sobre todo los significados vinculados a ellas, que me predisponen para el uso funcional. (Eco, 2016b, p.328)

ESQUEMA-14
DISTRACCIÓN/CONCENTRACIÓN



Véase [Aparato Diagramático 12](#)

FORMA SIGNIFICANTE

Considerando el discurso arquitectónico como sistema de signos, y reconociendo que “la caracterización de un signo se *basa solamente en un significado codificado que un determinado contexto cultural atribuye a un significante*” (Eco, 2016b, p.332), Eco señala en el signo arquitectónico la presencia de un *significante* cuyo *significado* es la función que éste hace posible. El objeto arquitectónico como objeto *estimulante* expresa una configuración en el espacio, una articulación formal de determinados rasgos pertinentes que permite su reconocimiento y “correcta” aprehensión, así como la correspondencia con las funciones previstas, de esta manera, la forma pasa a ser el significante de los significados que son las funciones. Es decir, se halla en el discurso una distinción entre **forma significante** y la **función/significado** que reviste.

Formas significantes; códigos elaborados por inferencia de su uso y propuestos como modelos estructurales de relaciones comunicativas; significados denotativos y connotativos que se aplican a significantes basados en códigos; éste es el universo semiótico en el que puede hacerse una lectura comunicativa rigurosa de la arquitectura (...) y en la que los *únicos objetos concretos que nos interesan son los objetos arquitectónicos como formas significantes*. El reconocimiento de las posibilidades comunicativas de la arquitectura se ha de mover en este ámbito.(Eco, 2016b, p. 335)

El objeto arquitectónico es, formalmente hablando, el *“significante del significado denotado exacta y convencionalmente, y que es su función.”* Asimismo, una de las observaciones que permite la distinción significante/significado como análoga a la distinción forma/función es, que las formas significantes pueden ser observadas y descritas prescindiendo *“en principio”* de las funciones/significados que se le pueden atribuir.

La primera red, la del significante, es la estructura sincrónica del material del lenguaje en cuanto que cada elemento toma en ella su empleo exacto por ser diferente de los otros; tal es el principio de distribución que es el único que regula la función de los elementos de la lengua en sus diferentes niveles (...)

Sólo el significante garantiza la coherencia teórica del conjunto como conjunto.(Lacan, 2009, p. 391)

La forma significante, presenta determinados rasgos pertinentes que la diferencian, en esta primera red, de *otras* formas significantes. Así como el significante *“gato”* aparece como articulación de ciertos rasgos pertinentes y no otros, la articulación formal *“paralelepípedos superpuestos de manera que sus bases no coinciden, pero que por medio de su acumulación constante en una misma dirección se configuran en superficies practicables a niveles sucesiva y progresivamente más elevados respecto al plano de origen.”* (Eco, 2016b, p. 333) (imagínese una escalera) presenta determinados rasgos que permiten una diferenciación respecto a una articulación formal *“Plano inclinado dispuesto para subir y bajar por él”* (imagínese una rampa). Todo esto con total independencia del ejercicio de la función. Es decir, en la red de la forma significante puede prescindirse de la función/significado, al considerar según Eco (2016b) que *“cada elemento vale en cuanto no es el otro o los otros que al evocarlos, los excluye.”*(p. 433). Consideración que incluso el sujeto no puede escapar: *“El sujeto está siempre ligado, prendido, a un significante que lo representa para el otro, y mediante esta fijación carga un mandato simbólico, se le da un lugar en la red intersubjetiva de las relaciones simbólicas.”* (Zizek, 1992, p. 156)

Prescindiendo de las funciones/significado, el objeto arquitectónico como forma significante toma su empleo en cuanto se diferencia de otros objetos arquitectónicos. De ahí que, una cuestión que podemos caracterizar de *diálogo urbano* pueda tratar el medio físico como variable independiente (Lynch, 2015, p.19) y hacer referencia a determinadas características físicas generales por medio de una cualidad radicalmente visual:

la aparente claridad o *“legibilidad”* del paisaje urbano entendida como la facilidad con la que pueden reconocerse y organizarse sus partes en un patrón coherente. Al igual que esta página impresa, si es legible, puede captarse visualmente como un patrón relacionado de símbolos reconocibles, una ciudad legible sería aquella cuyos barrios, lugares sobresalientes o vías pueden identificarse y agruparse fácilmente en un patrón global.(Lynch, 2015, p.12)

Dicho de otra manera, la función/significado del objeto no se ausenta en la red formal del significante, solo se despliega de manera distinta al ser absorbida o modificada dependiendo del orden en que trabaje:

Cuando veo una ventana en la fachada de una casa, en general no pienso en su función; pienso en un significado-ventana que se basa en la función pero en el que la función ha quedado absorbida hasta el punto de que puedo olvidarla, y mirar la ventana en relación con otras ventanas, como elementos de un ritmo arquitectónico; de la misma manera que se lee una poesía sin cuidar del significado de las palabras y fijando la atención solamente en el juego formal de acercamiento contextual de los significantes. Hasta el punto de que un arquitecto puede elaborar ventanas falsas, cuya función no existe, y tales ventanas (que denotan una función que no funciona, pero que comunica) funcionan como ventanas en el contexto arquitectónico y se perciben desde el punto de vista comunicativo (y en la medida en que el mensaje pone en evidencia su función estética) como ventanas. (Eco, 2016b, p. 337)

Es, se podría decir, una cuestión de *contraste*. Nótese que la primera categoría en la que Lynch (2015) resume sus claves para el diseño urbano es la singularidad o claridad entre figura y fondo: “Nitidez del límite (...), el contraste de superficie, forma, intensidad, complejidad, tamaño, uso y situación espacial” (p. 121). Mientras la segunda categoría es la de la sencillez de la forma: “Claridad o sencillez de la forma visible en el sentido geométrico y limitación de partes” Asimismo Gillam Scott (1970) señala que la pregunta ¿cómo percibimos la forma? Seguida de la pregunta ¿cómo creamos relaciones? Tiene la siguiente respuesta: por medio del contraste. “La percepción de la forma es el resultado de diferencias en el campo visual” (p.10). Incluso Kant (2007) nos dice: “And so it is; for extension and impenetrability (which together constitute the concept of matter) form the supreme empirical principle of the unity of appearances” (p.516). O bien, contraste entre lo que un cuerpo (objeto) *es* y todo aquello que *no es*. Se ha de comunicar la *unidad* haciéndola contrastar sobre el fondo de lo no-comunicado. Incluso, podemos concluir que si el objeto arquitectónico nace de la necesidad de refugio, por lo tanto nacería del contraste, determinado o determinable, entre lo “Indeseado” (lo peligroso y desconocido) y lo “deseado” (el refugio), o bien de una manera muy depurada y contemporánea, entre lo “público” y lo “privado”. Entonces, el espacio arquitectónico solo puede ser pensado al inscribir la diferencia: solo se podría pensar una habitación, por ejemplo, si por medio de muros u otros elementos, lo “separamos” de todo aquello que la habitación *no es*, de lo contrario el espacio habitable solo sería un vacío homogéneo y abstracto:

Que es una relación de diferencia y de división. El objeto del pensamiento es la diferencia en cuanto a tal, la diferencia como diferencia. Pensar la diferencia en cuanto a tal constituye el acto filosófico por excelencia, el reconocimiento de la dependencia del hombre de algo que lo origina, a través de su propia ausencia, en tanto que no se deja nunca alcanzar si no es por medio de la teología negativa. Para Heidegger <<lo que vale de un pensamiento (...) no es lo que dice, sino lo que deja no-dicho, aunque lo hace surgir a la luz, refiriéndose a ello de un modo que no es el de enunciar>>. (Eco, 2016b, p. 436)

Por lo tanto, se concluye que no solo es necesaria una articulación formal de determinados rasgos pertinentes que permita la correcta aprehensión del discurso, sino que se necesita expresar esta *dialéctica de la presencia y de la ausencia* a modo que permita discernir a través de la claridad en la comunicación, un patrón global coherente. “Incluso si no comunica nada, el discurso representa la existencia de la comunicación”(Lacan, 2009, p. 244). Sin embargo, cabe resaltar que, aun cuando se hable del objeto arquitectónico como forma signifiante, el mismo objeto se encuentra conformado por diversas formas significantes, mismas que expresan su función/significado de distinta manera dependiendo del orden en el que se desenvuelvan. Entonces, la forma signifiante “escalera” toma su empleo (en el patrón global, ya sea coherente, que es el objeto arquitectónico) en cuanto se diferencia de todo aquello que no es ella, como “piso” o “muro”. Pero, si la forma signifiante debe comunicar lo necesario para poder ser aprehendida de la manera esperada y así ser capaz de promover la función prevista ¿de qué manera comunicarlo?

Al hablar de todo aquello que puede ser *dicho* arquitectónicamente, hacíamos referencia a una expresión de Eco: **sistema de reglas retóricas**:

Y entendemos aquí el término <<retórica>> en el sentido que originalmente le daba Aristóteles, a saber, el arte de persuadir que, para establecer unos razonamientos creíbles, debe apoyarse en los *éndoxa*, es decir, en las cosas que piensa la mayoría de la gente. (Eco, 2016a, p. 200)

Entonces, si la forma significativa debe “significar objetivamente” (**denotar**) su función, debe hacerlo *convencionalmente* (lo que piensa la mayoría de la gente), es decir, fundado en códigos.³³ Solo a través de soluciones codificadas de funciones previstas, experiencias socializadas, poseyendo “el código de las formas”, es como se puede saber que unas determinadas formas significan determinadas funciones:

En términos comunicativos, el principio de que *la forma sigue a la función* quiere decir que *la forma 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. (Eco, 2016b, p.337)

El discurso arquitectónico, como sistema de reglas retóricas, debe persuadir al habitante, moverlo a, inducirlo a, convencerlo de, llevar a cabo lo previsto. Puesto en otras palabras: la escalera no solo debe de presentar los rasgos formales pertinentes que permitan identificarla como lo que se pretende es (una escalera), sino que debe hacerlo a modo que el habitante se *convenza* de que lo es, de ahí que se deba modificar el discurso dependiendo del *para quién, donde, cuando, etc.* Tan cierto es, que el convencimiento por sí solo puede ser todo lo necesario para imponer el discurso, como en el ejemplo de las ventanas falsas más arriba expuesto.

Puede suceder que un arquitecto construya una casa que está al margen de cualquier código existente; y puede suceder que esta casa pueda ser habitada de una manera agradable y <<funcional>> [piénsese la casa Farnsworth, expuesta en el primer capítulo]: pero es un hecho que no se llega a aprender a habitarla si no se reconocen las direcciones de habitabilidad que sugiere y que incitan como un complejo de estímulos; si no se reconoce la casa como *un contexto de signos referibles a un código conocido*. Nadie nos ha de dar las instrucciones sobre la manera de utilizar un tenedor, pero si se pone en circulación un nuevo tipo de instrumento punzante, capaz de punzar de modo más eficiente pero distinto del habitual, serán precisas unas <<instrucciones de uso>>, o en otro caso, la forma nueva no denotará la función nueva. (Eco, 2016b)

La forma significativa **denota** una función/significado basándose en un sistema de expectativas y hábitos adquiridos (sistema antropológico). Pero, al mismo tiempo, el receptor del discurso (el habitante), añade al significado denotativo uno o varios significados connotativos. La experiencia adquirida del habitante le ha enseñado qué esperar de una situación denotada determinada, llevándolo a elegir una connotación y no otra: “La gruta de que hablábamos en nuestro modelo hipotético connotaba la función <<refugio>>, pero con el tiempo también connotó <<familia>>,<<núcleo comunitario>>,<<seguridad>>, etcétera.”(Eco, 2016b, p. 340). Esta experiencia y las selecciones connotativas que supone puede ser ocasional o idiosincrásica, de socializarse, puede pasar a ser elemento de un sistema semántico como código o subcódigo connotativo (piénsese en la connotación negativa inmediata que cualquier edificio erigido por la Alemania nazi contiene).

La forma significativa a través de su existencia material, se *autosignifica*, es decir, el discurso arquitectónico no solo informa sobre las funciones que pretende denotar y promover, sino que informa

³³ Véase en el presente trabajo “Los Códigos Arquitectónicos: El Código”.

la manera concreta en que ha decidido denotarlas y promoverlas: **connota** una ideología del vivir (Esquema 15).³⁴

Pero la forma de estas ventanas, su número, su disposición en la fachada (oblongas, ojivales, *curtain walls*, etcétera) no denota solamente una función; sino que implica una determinada concepción de la manera de habitar y de su utilización; *connota una ideología global* que rige la operación del arquitecto. Arco ojival, arco en *accolade*, funcionan en sentido propio y denotan esta función, pero connotan también diversas maneras de concebir la función. Comienzan a asumir una función simbólica. (Eco, 2016b, p. 336)

Encontrábamos varios ejemplos, como la denuncia del sistema patriarcal vigente por las propuestas de vivienda alternativa de la teoría feminista, donde lo que se buscaba cambiar no era la función que se buscaba promover, sino la manera específica de concebir la función y el proceso de selecciones que se siguió, por hombres principalmente, en el que evidentemente la mujer no jugaba un papel³⁵. O el caso expuesto de Amanda³⁶, quien tiene enanismo, y cómo su falta de correspondencia con su entorno refleja la rigidez o flexibilidad del discurso (grado de abertura), cuando en su búsqueda por un atril que le permitiera “encontrarse con el mundo tal como es”, permite ver cómo las selecciones comunes en todo diseño expresan una “teoría” de cómo la sociedad opera con ideas fijas de qué debería ser capaz de hacer un cuerpo y, por lo tanto, quien merece hacerlo.

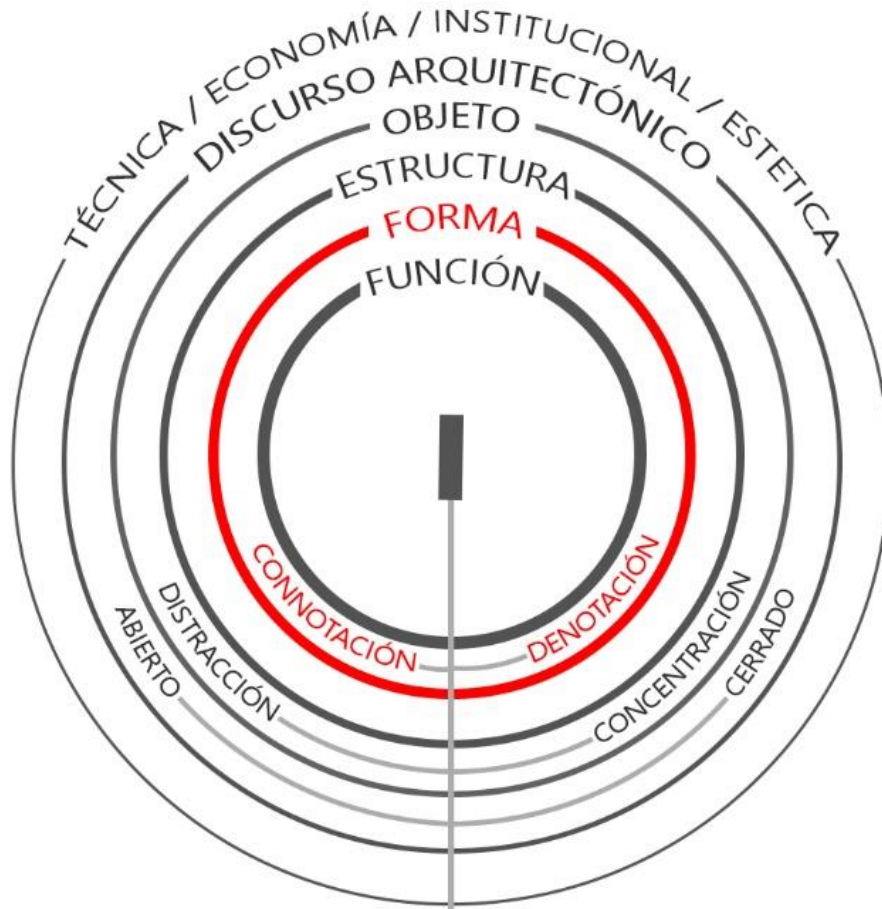
De esta manera, el discurso connota las selecciones del arquitecto, su **postura ideológica**, misma que se reflejará en la abertura del discurso en sí, gradando la influencia ejercida en las selecciones del habitante en el proceso de descodificación de lo comunicado arquitectónicamente: “Sin extraviarnos en el terreno epistemológico, diremos desde ahora que [incluso] la ciencia de la física, por muy depurada que se presente de toda categoría intuitiva en sus modernos progresos, no deja de traslucir, y por cierto de un modo sorprendente, la estructura de la inteligencia que la ha construido” (Lacan, 2009, p. 93). *Podría decirse, que la forma significativa connota una cierta estructuración de la realidad que rige las selecciones del arquitecto, es decir, el camino que siguió; y denota la selección concreta de una función que busca promover, es decir, denota el punto de arribo del arquitecto y su traslape con el punto de partida del habitante.*

³⁴ Véase en el presente trabajo “La Ideología y el Arquitecto”

³⁵ Véase en el presente trabajo “Los Códigos Arquitectónicos: Postura y Códigos: Ejemplos”

³⁶ Véase en el presente trabajo “El Discurso Arquitectónico: El Tiempo

ESQUEMA-15
CONNOTACIÓN/DENOTACIÓN



Véase [Aparato Diagramático 12](#)

FUNCIÓN/SIGNIFICADO

La forma significante denota una **función/significado**:

La segunda red, la del significado, es el conjunto diacrónico de los discursos concretamente pronunciados, el cual reacciona históricamente sobre el primero [el significante], del mismo modo que la estructura de éste gobierna las vías del segundo. Aquí lo que domina es la unidad de significación, la cual muestra no resolverse nunca en una pura indicación de lo real, sino remitir siempre a otra significación. Es decir que la significación no se realiza sino a partir de un asimiento de las cosas que es de conjunto. (Lacan, 2009, p. 391)

El significado puede verse como algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad, es decir, una unidad que, como unidad, debe contrastar con todo aquello que ella *no es*. También, podríamos señalar que el significado, semióticamente hablando, es la codificación socializada de una experiencia perceptiva, la cual debe individualizarse por medio del contexto, donde se incluye la circunstancia de la comunicación (Eco, 2016b). Obsérvese los elementos de carácter distributivo que encontramos en los códigos arquitectónicos (Esquema 10): sala de estar, comedor, cocina, etc. Todos ellos, son unidades codificadas que permiten diversas individualizaciones en función del contexto: una cocina en América Latina *significa* algo distinto en otra parte del mundo, digamos, Alemania, (o bien la cocina en una casa *significa* algo distinto a la cocina en un restaurante) y con ello una determinada concepción y ejercicio de la función, donde se encuentra, a su vez, una determinada manera de entender y ejercer el tiempo.

Es aquí, donde se podría plantear la cuestión de la arbitrariedad en el quehacer arquitectónico: “Es verdad que se puede sostener que la unión entre el significante /perro/ y la unidad cultural <<perro>> es totalmente arbitraria, lo que hace que ambos ordenes sean independientes.”(Eco, 2016b, p. 375) O como señala Montaner y Muxí: “Sin embargo, hay quien sostiene que las formas son neutras ideológicamente y se cargan de significados según el uso que se les dé. En este sentido, ¿es posible que, con el tiempo, el significado de ciertos edificios, como símbolos de regímenes totalitarios, prisiones, fábricas o cuarteles, pueda cambiar?”(Montaner y Muxí, 2016, p. 23). En otras palabras, se plantea la cuestión de si, el arquitecto podría comunicar una forma significante y de manera arbitraria proponer la unión con una función/significado cualquiera. Tal es el caso de (lo que *intentó*) la casa Farnsworth³⁷, mismo que demuestra, que la imposición del discurso presenta una necesaria justificación en codificaciones preexistentes, lo que nos lleva a concluir que: *el discurso puede ser tan arbitrario como el sistema (el rango delimitado por las codificaciones) lo permita.*

También, respecto a los dos tipos de connotación señalados más arriba, encontramos en el discurso de la casa Farnsworth la connotación de la postura ideológica del arquitecto (Mies Van der Rohe), mientras el tipo de connotación ocasional o idiosincrática añadida del habitante en el discurso de “ciertos edificios, símbolos de regímenes totalitarios” es más *resbaladiza*, escapando en ciertas ocasiones, en cuanto se mueve subjetivamente en el marco del habitante, a una previsión por parte del arquitecto (piénsese un edificio de departamentos, donde no es posible identificar las connotaciones que cada uno de los habitantes, muchas veces anónimos, añadirá al discurso), y/o removiendo el punto de apoyo que suponen experiencias ya socializadas (bandas de redundancia) y sobre las que uno puede proyectar con relativamente menor margen de error.

Pero cabe preguntarse: ¿Cómo se refieren las formas significantes a las funciones/significado que denotan? Es cuestión de funciones de referencia, de las cuales la discusión entre descriptivismo y antidescriptivismo apunta a una teoría general (Zizek, 1992). Si la pregunta es ¿por qué la palabra “mesa” se refiere al objeto *mesa*? El descriptivismo responde: por su significado. La palabra “mesa” significa un cúmulo de características descriptivas, una determinada articulación formal (de la misma manera que la unidad cultural “catedral gótica” o “comedor” significa, idealmente, un cúmulo de rasgos pertinentes, o una forma significa determinada función), entonces, en la medida que un objeto posea dichas características, se aprehenderá como comprendido dentro del significante “mesa”. La palabra “mesa” se refiere al objeto *mesa* porque una mesa presenta la articulación formal comprendida en el significado de la palabra “mesa”, u otro ejemplo, el objeto arquitectónico “catedral” es una catedral porque presenta los rasgos formales que comprende la unidad cultural *catedral*, o incluso, el espacio “cocina” es una cocina porque cuenta con los rasgos funcionales previstos en la unidad cultural *cocina*: “La intención tiene, así

³⁷ Véase en el presente trabajo “La Ideología y el Arquitecto: La Postura Ideológica”

pues, prioridad lógica sobre la extensión: la extensión (un conjunto de objetos a los que una palabra se refiere) está determinada por la intención (por las propiedades comprendidas en su significado)” (p. 128). Así, el descriptivismo prioriza los contenidos intencionales e inmanentes de una unidad cultural.

El antidescriptivismo responde: mediante un acto de “bautismo primigenio”. La palabra se vincula a un objeto, vínculo que persiste aun cuando los rasgos descriptivos comprendidos en el significado de la palabra cambien o demuestren ser falsos. Así, el antidescriptivismo prioriza el vínculo causal externo, la manera de transmisión de una palabra en una “cadena de tradición”:

Tomemos de nuevo un ejemplo de Kripke: en un determinado momento de la prehistoria, a una determinada clase de objeto se le bautizó con el nombre de “oro”, y este nombre estaba vinculado en aquel momento a un cúmulo de características descriptivas (un metal amarillo, pesado y resplandeciente que se puede modelar de bellas maneras y demás); a lo largo de los siglos, este cúmulo de descripciones se ha ido multiplicando y cambiando de acuerdo con el desarrollo del conocimiento humano, de modo que hoy en día identificamos “oro” con su especificación dentro de la tabla periódica de los elementos y con sus protones, neutrones, electrones, espectro y demás; pero supongamos que un científico descubriera hoy que todos estaban equivocados acerca de las propiedades del objeto llamado “oro” (la impresión de que es de color amarillo brillante estaba producida por una ilusión óptica universal, etcétera): en este caso, la palabra “oro” se seguiría refiriendo al mismo objeto que antes -es decir, diríamos que “el oro no posee las propiedades que se le habían adjudicado hasta ahora” y no que “el objeto que hasta ahora habíamos tomado por oro en realidad no es oro”. (pp. 129-130)

Gracias a una cadena causal que se remonta hasta el “bautismo primigenio”, la sustancia queda vinculada al nombre “oro”, ignorando posibles cambios y falsedades. Dentro del quehacer arquitectónico, obsérvese el caso de los elementos de carácter distributivo como sala de estar o comedor, antes mencionados, que por su misma posibilidad de interpretación por medio de diversos códigos, han significado unas determinadas funciones variables a lo largo del tiempo (y lugar). Sin embargo, y a pesar de que la manera de concebir las funciones y la manera de ejercerlas se ha modificado (los rasgos descriptivos), el vínculo entre la unidad cultural y la forma significativa que supone persiste. Por ejemplo: aun cuando la manera en que se guisa la comida sea distinta a como se guisaba hace cincuenta o cien años, la unidad cultural *cocina* como “Pieza o sitio de la casa en el cual se guisa la comida” (Real Academia Española, s.f., primera definición) permanece, se modifican los rasgos funcionales, no el vínculo entre unidad cultural y forma significativa. U otro ejemplo: al vincular la unidad cultural *catedral* a un determinado objeto arquitectónico, los rasgos pertinentes pueden cambiar, hasta cierto punto (cuestión de *elasticidad* de los conceptos), sin que esto conlleve un cambio de unidad cultural, de ahí que se modifiquen o expandan los rasgos designados con el significante *catedral* y tengamos múltiples tipos de catedrales y no una unidad cultural radicalmente distinta cada vez que se encuentra una modificación en los rasgos ideales.

Ahora bien, según Zizek (1992), la teoría lacaniana esclarece la controversia al señalar que tanto el descriptivismo como el antidescriptivismo “*yerran el mismo punto crucial*”: la radical contingencia de la nominación. Si lo que nos concierne es el lenguaje como red social en la que el significado existe únicamente al ser intersubjetivamente reconocido, implica un momento autorreferencial, tautológico: “un nombre se refiere a un objeto *porque este objeto se llama así*” (p.133). El problema es (y es el problema básico del antidescriptivismo según Zizek), determinar lo que constituye la identidad del objeto aun cuando sus rasgos descriptivos cambien:

Dicho de otra manera, la única definición posible de un objeto en su identidad es que éste es el objeto que siempre es designado con el mismo significante-que está vinculado al mismo

significante. Es el significante el que constituye el núcleo de “identidad” del objeto. (...) -en un análisis final, la “democracia” se define, no por el contenido real de esta noción (su significado), sino únicamente por su identidad de posición-relación – por su oposición, su relación diferencial con lo “no democrático”- en tanto que el contenido concreto puede variar en sumo grado (p. 139)

En última instancia, y como señala José Jiménez: “Arte es todo lo que los hombres llaman arte”. La garantía de identidad del objeto es el nombre, el significante. Pero la nominación, radicalmente contingente, constituye retroactivamente su referencia: “La nominación es necesaria, pero lo es, por así decirlo, necesariamente después, retroactivamente, una vez que estamos ya ‘en ello’ ”(p. 135). El significado se construye retroactivamente: el efecto de sentido se produce siempre hacia atrás. Es la “ilusión” de que el sentido (fijado retroactivamente) de un determinado elemento estaba presente desde el comienzo. En vez de una progresión lineal del significado paralela a la articulación lineal del significante (Saussure), se cuenta con un “proceso radicalmente contingente de producción retroactiva de significado”. Un efecto que precede a su causa:

El pasado existe a medida que es incluido, que entra (en) la sincrónica red del significante -es decir, a medida que es simbolizado en el tejido de la memoria histórica. Y por eso estamos todo el tiempo “reescribiendo historia”, dando retroactivamente a los elementos su peso simbólico incluyéndolos en nuevos tejido -es esta elaboración la que decide retroactivamente lo que “habrán sido”. (Zizek, 1992, pp. 88-89)

En términos “arquitectónicos”, todo lo anterior se reduce a las siguientes preguntas: ¿Hacemos un determinado uso de una *sala de estar* porque al aprehender la forma significante (el espacio) esta concuerda con los rasgos comprendidos en nuestro concepto “sala de estar”? Esta es la pregunta descriptivista, que se presta a varias respuestas. Por una parte, algunos objetos o espacios se encuentran profundamente vinculados con sus rasgos formales, por ejemplo, las catedrales góticas, de donde resulta que de aprehender un objeto que presente ciertos rasgos, el individuo se vea inclinado a ejercer la función esperada (a condición de contar con el *código* que le permita discernir cuál forma es y a que función corresponde), pero la función del objeto puede cambiar (como ha sucedido con muchos edificios religiosos) y así el vínculo asociativo queda inerte: aunque formalmente sea una iglesia, *no funciona* como iglesia, por lo tanto, aún de quererse, no podría hacerse uso del objeto arquitectónico como una iglesia, a pesar de ser reconocible como tal en la red de la forma significante y aun cuando *dialogue* urbanamente como tal.

En casos más específicos, como una sala de estar, no se cuenta con rasgos pertinentes (formales) *fijos*, no se cuenta con una configuración formal reconocible tanto para arquitectos como para habitantes en general que permita un vínculo relativamente *fuerte*, y de ser el caso en situaciones más específicas (por ejemplo, el uso de una cierta luz natural para ciertos espacios), se puede prescindir de su uso si así se decide o la circunstancia obliga. Porque, la definición de los espacios arquitectónicos, comúnmente entendidos, no suele comprender rasgos formales, sino rasgos funcionales, no sustantivos, sino verbos: un determinado *uso* o ejercicio de la función prevista; en este caso, se cae en el momento autorreferencial antes mencionado: usamos la sala de estar como *sala de estar* porque es la “sala de estar”.

Puede ser, que en la definición de un espacio se incluyan no rasgos formales sino rasgos “técnicos”: *ejerces* la función prevista donde sea *posible* hacerlo (guisaras tus alimentos donde cuentes con la instalación de gas, por ejemplo), lo que implica en dirección opuesta, que de pretender se lleve a cabo cierta función en un determinado espacio, se provean los medios técnicos para poder llevarlo a cabo (parte del proyectar arquitectónico). Sin embargo, puede ser que una familia de escasos recursos construya una casa sin instalación de gas fija, coloque un tanque de gas en el “comedor” y allí guise sus

alimentos, volviendo ambigua la función y modificando los rasgos pertinentes. Lo que nos lleva a la siguiente pregunta.

¿Hacemos un determinado uso de una *sala de estar* porque un vínculo causal externo así lo determinó? Esta es la pregunta antidescriptivista. Una cadena causal externa, ya sea la decisión en el proyectar arquitectónico o la circunstancia, “bautiza” un espacio u objeto. En este caso, fija técnicamente la posibilidad de llevar a cabo una función en un determinado espacio. La manera de guisar los alimentos puede variar hasta donde sea posible, pero, de seguir necesitando gas para llevar a cabo la acción, el espacio “bautizado” (con la instalación necesaria) siempre será la *cocina*; consideración que puede extenderse, por ejemplo: mientras una sala de estar requiera un *mínimum* de privacidad, el espacio con (más o menos) el grado de privacidad requerido, idealmente contemplado en el proyecto arquitectónico, siempre será la sala de estar.

O este bautismo primigenio puede ser un acto meramente nominal, considerando el *nominar* como el momento de reconocimiento intersubjetivo, es decir, cuando se reconoce intersubjetivamente la correspondencia entre determinado espacio con determinada función. En este caso: usamos la sala de estar como sala de estar porque este espacio *siempre* ha sido la sala de estar (incluso con independencia de limitaciones funcionales: mala iluminación, corrientes de aire, etc.). Pero, así como en el discurso arquitectónico el significante es a la vez la forma del objeto (que se autosignifica), el “bautismo primigenio” como causa externa no solo *nombra* el espacio, sino que debe darle forma: para que suscite la posibilidad de reconocer intersubjetivamente un espacio como *cocina*, este debe integrar los rasgos pertinentes necesarios, en este caso, instalación de gas. El discurso solo debería *nombrar* (y en el mismo acto, darles forma) a los espacios, al ser reconocidos intersubjetivamente y así promover su función, la función esperada se ejercería: usamos la sala de estar como sala de estar porque este espacio *siempre* ha sido la sala de estar, como *debe* ser. Sin embargo, la cuestión persiste, podría ser que una familia contrata un diseñador de interiores y se decide modificar las instalaciones del hogar (si el discurso arquitectónico es lo suficientemente abierto formalmente como para permitirlo), trasladando los rasgos funcionales que identificaban al espacio “cocina” a otro ubicación, efectivamente, trasladando el espacio “cocina” en sí, volviendo nulo el “bautismo” del espacio primero.

Lo que sucede, es que el vínculo causal externo es, precisamente, *externo*. Es determinado por el contexto, no el habitante: circunstancia o postura ideológica, por el lugar y época o el arquitecto. Hay una oscilación, propia a todo acontecer arquitectónico, entre las formas y la historia, entre las formas significantes que pueden considerarse configuraciones *físicas* relativamente estables, y los acontecimientos, absolutamente “inestables”, que les confieren significados nuevos³⁸. Así, la *radical contingencia de la nominación*, en el discurso arquitectónico, presentaría dos vertientes, el nominar como reconocimiento intersubjetivo *explícito*: el cual es externo y se refiere a un vínculo causal fundado en el contexto. Y el nominar como reconocimiento intersubjetivo *implícito*: el cual es interno y se refiere a la historia y a su constante reescribir, por parte del habitante. En otras palabras: el discurso arquitectónico nombra, señala y acciona, el habitante reconoce, integra y reacciona.

Este fenómeno surge, porque, a diferencia del lenguaje, el sujeto no puede decidir que el significante “perro” tendrá un significado radicalmente distinto del común, dejando así de ser intersubjetivamente reconocido. Pero *si* puede decidir la manera específica de habitar una forma significativa (espacio u objeto arquitectónico) o incluso, hacer uso de un espacio de una manera no prevista e inesperada. Este fenómeno no sería solo un añadido de connotaciones a significados denotados, sino una *construcción retroactiva de significado*. Mientras más cerrado sea el discurso, menos

³⁸ Véase el caso de Brasilia, relatado en “Los Códigos Arquitectónicos: El Espacio” en el presente trabajo.

libertad halla el habitante para integrar y reaccionar, no puede reconocer lo nombrado mas que como el vínculo causal externo lo dictaminó (solo se puede habitar como el arquitecto decidió que se habitaría, por ejemplo). En cambio, de ser un discurso suficientemente abierto, el habitante encuentra lugar para su acontecer, puede darle al discurso retroactivamente su peso.

El discurso arquitectónico, externamente determinado por el contexto, solo podría *insinuar* con mayor o menor grado de fuerza, funciones para las formas, significados para los significantes. Pero el discurso, internamente recibido por el habitante, siempre puede ser reescrito. Al final solo cabe invertir la frase, no usamos la sala de estar como *sala de estar* porque es la “sala de estar”, mas bien: **es la “sala de estar” porque la usamos como sala de estar**. Recuérdese lo que dijo Le Corbusier: “Debéis saber que la vida siempre tiene razón y que es el arquitecto quien se equivoca”. *El discurso en su oscilación necesita ser lo suficientemente cerrado para persuadir al habitante y lo suficientemente abierto para que el habitante encuentre acomodo para su habitar*. Lacan nos decía: “A medida que el lenguaje se hace más funcional, se vuelve impropio para la palabra, y de hacérsenos demasiado particular pierde su función de lenguaje”.(Lacan, 2009, p. 287)

Ahora bien, es necesario extender la calificación de *función* a todas las finalidades comunicativas del objeto arquitectónico, por un lado, una función/significado *pragmática*³⁹ y por otro lado una función/significado *simbólica*, ninguna más o menos “funcional” intrínsecamente que la otra.

Una silla me dice que puedo sentarme en ella. Pero si la silla es un trono, no sirve solamente para sentarse: sirve para sentarse con cierta dignidad. Sirve para corroborar el acto de <<sentarse con dignidad>> por medio de una serie de signos accesorios que connotan la realeza (águilas en los brazos, respaldo rematado por una corona, etcétera). Estas connotaciones de <<realeza>> llegan a ser tan funcionales que por el mero hecho de existir pueden llegar a relegar la función primaria [pragmática] de <<sentarse cómodamente>>. Y así, un trono, para connotar realeza, exige que uno se siente rígida e incómodamente (con un cetro a la derecha y un globo a la izquierda, y con una pesada corona en la cabeza), y por lo tanto, <<mal>>, desde el punto de vista de la *utilitas* primaria. <<Sentarse>> solamente es una de las funciones del trono, uno de sus significados, el más inmediato, pero no el más importante.(Eco, 2016b, p. 340)

Una función/significado *simbólica*, no sería “funcional” en un sentido meramente metafórico. Al comunicar una utilidad social aun cuando no sea identificable de manera inmediata con la *función* en sentido estricto, el objeto “funciona” precisamente porque simboliza, aun cuando deba apoyarse en una *utilitas* más estricta para hacerlo. La función/significado pragmática, es esta función en sentido estricto, la acción que la forma significante debe consentir, permitir y promover: la acción por la cual la forma significante “existe”. Y en caso de que no se desee, pueda o deba ejercer la función, al menos debe comunicarla y significarla.

Con referencia a la bóveda ojival y el arco agudo, en el código del gótico, Eco (2016b) enlista tres principales hipótesis que, de manera elemental, son las siguientes: a) la bóveda ojival cumple la función de sostén, b) la bóveda ojival no cumple la función de sostén, c) la bóveda ojival cumplió la función de sostén durante su construcción (como una especie de andamiaje), función que luego se perdió. Ahora bien, independientemente de su funcionamiento *efectivo*, incluso cuando el valor intencional de la bóveda ojival no sea el de permitir la función (de sostén), *comunica* dicha función. La función/significado

³⁹ Para una explicación del por qué el uso del término *pragmática*, véase “La ideología y el Arquitecto: El Mundo”, en el presente trabajo.

pragmática que se comunica es la de sostén, la *utilitas* en sentido estricto, incluso cuando no se permite su efectación. (p.343)

Pero también, el código del gótico tiene un valor **simbólico**. La bóveda ojival o los vitrales comunican algo *más* que su utilidad. Se puede pensar en la “interpretación romántica y protorromántica” que nos dice que la estructura de una catedral gótica simbolizaba la reproducción del mundo prerromano. Sin embargo, (y este punto Eco lo remarca con seguridad) se puede reconocer que para el hombre del siglo XII el espacio de las naves góticas invadidas por la luz significaba “participación”. Encontramos la comunicación de una función/significado que no se puede relacionar inmediatamente con una función o utilidad estricta, y que no “funciona” sin embargo menos que su contraparte más “útil”, que no se mueve, produce y reproduce menos en la realidad social.

Lo que se debe resaltar, es que de la misma manera que la denotación nunca se da sin la connotación, de la misma manera que el significante y el significado son dos caras de una misma hoja, la función pragmática nunca comunica exenta de significados simbólicos, el discurso no se puede desembarazar de decir siempre *algo más* de lo que pretende decir. ¿Por qué? La respuesta es relativamente sencilla: porque no somos máquinas, sino humanos. No nos encontramos en el *mundo de la señal*, donde como máquinas podemos computar sin equívocos las unidades de información transmitida. Nos encontramos en el *mundo del sentido*, donde cualificamos en términos de denotación y connotación, utilidad y simbolismo. Como individuos en constante búsqueda de interpretar al otro, de encontrar el sentido de su deseo en el deseo del otro, de superar su separatividad⁴⁰, escribiendo y reescribiendo historia en todo momento.

Se puede apreciar en el discurso arquitectónico y su necesidad de basarse en códigos para promover y comunicar sus funciones. ¿Qué son estos códigos sino experiencias socializadas? Cultura de un continuo devenir, narrativa de una realidad social. Incluso de remitirse a una codificación subyacente, el discurso siempre debe acomodarse retóricamente, desplegarse acorde a verbos (y ahora entrará por la puerta y caminará a la cocina, después a la sala, entonces la sala no debe quedar lejos) tejerse en el ahora, tejerse en el *otro* y, más importante aún, dejarse destejer por el:

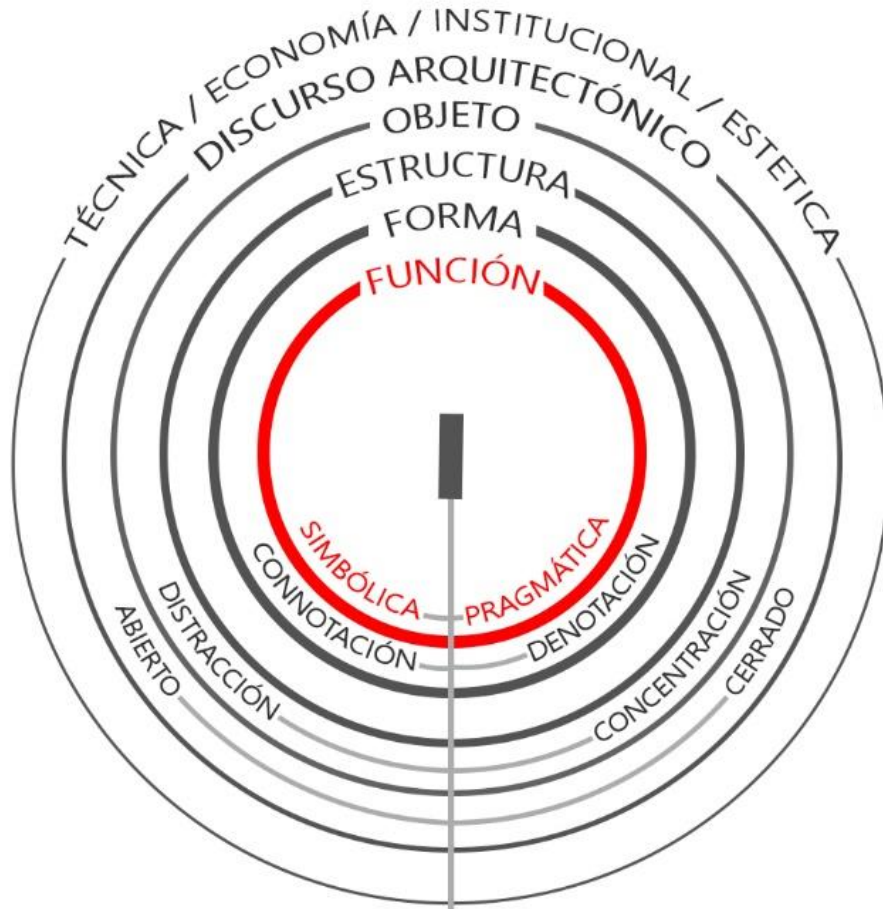
Consider a spider weaving its web, for instance, and the assumption still held by many scientists that the behaviour of such a diminutive creature is thoroughly “programmed in its genes.” Certainly the spider has received a rich genetic inheritance from its parents and predecessors. Whatever “instructions,” however, are enfolded within the living genome, they can hardly predict the specifics of the microterrain within which the spider may find itself at any particular moment. (...) However complex are the inherited “programs”, patterns, or predispositions, they must still be adapted to the immediate situation in which the spider finds itself. However determinate one’s genetic inheritance, it must still, as it were, be woven into the present, an activity that necessarily involves both a receptivity to the specific shapes and textures of that present and a spontaneous creativity in adjusting oneself (and one’s inheritance) to those contours. It is this open activity, this dynamic blend of receptivity and creativity by which every animate organism necessarily orients itself to the world (and orients the world around itself), that we speak of by the term “perception”. (Abram, 2017, p. 50)

Al final, ¿Qué sería el **discurso arquitectónico**? La respuesta larga sería: un **sistema de reglas retóricas** que **connota** la **postura ideológica** del arquitecto, dado de manera **sensible** por medio del **objeto** arquitectónico, cuya **forma** es preservada por el patrón material que es la **estructura**, obtenida a través de instrumentos y procedimientos **técnicos**, sujetos a las **condiciones del mercado** vigentes.

⁴⁰ Véase en el presente trabajo “La Ideología y el Arquitecto: El Otro”

Destinado a dar, a *quien* las **aprehende** una correspondencia entre el **concepto** denotado (**función** prevista) y el objeto con el que *participa* de manera empírica en las **percepciones** para, en la posible **experiencia**, satisfacer algunas de sus exigencias, tanto pragmáticas como simbólicas, y persuadirlos de **habitar** acorde a la **narrativa** propuesta. O bien podría decirse, en frases más cortas, que el discurso es todo aquello que, autentica y efectivamente, es *dicho* arquitectónicamente, pero también, y a veces con más fuerza, lo que se deja *no-dicho*.

ESQUEMA-16



Véase [Aparato Diagramático 12](#)

EL DISCURSO DE LA CASA

¿Cómo, se dirá, se lee un discurso arquitectónico? El modelo propuesto en el presente trabajo, el cual se condensa de manera gráfica en el aparato diagramático construido a lo largo de la investigación e integrado al final, señala varios “nudos” a considerar. Cabe reiterar, que la cuestión planteada al principio del trabajo: ¿Cómo se conforma el discurso arquitectónico? Se respondió con oscilaciones, dialécticas y relaciones, no con unidades aisladas explicables de manera independiente. Razón por la cual una lectura de un discurso arquitectónico cualquiera implicará, necesariamente, “ver” más de lo que está presente, requerirá preguntas y uniones, retrocesos y saltos. No se debe olvidar que ningún elemento puede existir de manera independiente, fuera de la red de relaciones. De manera inversa a como fueron presentándose, los siguientes nudos (o puntos, si se quiere) nos servirán de “guía”⁴¹ para la lectura que se llevará a cabo:

- a) **Funciones/Significado:** ¿Qué juego y jerarquía se da entre ambos tipos de funciones?
Función pragmática: ¿Cuál es su utilidad en sentido estricto?
Función simbólica: ¿Qué comunica y no es identificable de manera inmediata con un significado pragmático?
Insinuaciones funcionales: ¿Cómo se insinúan y a través de qué determinaciones las funciones para las formas significantes?
- b) **Forma/Significante:** ¿Cómo se articula globalmente en sus distintos niveles? - Contraste
Denotaciones: ¿Cómo denota su función? ¿A través de que rasgos pertinentes?
Connotaciones: ¿Qué se omite, es decir, se deja *no-dicho*? – Postura ideológica
Retórica: ¿Cómo busca persuadir al habitante?
- c) **El objeto arquitectónico:** ¿Cuál es el modo y distancia de aproximación al objeto?
Percepción-Participación: ¿Qué desenvolvimiento por parte del habitante se pretende?
Concentración-Visual-Atención-Aprehensión: ¿Su intención es contemplativa?
Distracción-Táctil-Hábito-Usos: ¿Su intención es pasar desapercibido?
- d) **El discurso:** ¿Qué grado de abertura requiere para su imposición?
Abierto/Cerrado: ¿Qué grado de influencia se ejerce en las selecciones del habitante?
Tiempo/Verbo: Entendimiento y ejercicio del tiempo
Experiencia: ¿Existe correspondencia entre el concepto y la intuición?
- e) **Delimitantes Externos:** ¿Cuánta influencia ejercen en la configuración del discurso?
Factor económico: Fluctuaciones de mercado y acceso a recursos - Presupuesto
Factor técnico: Limitantes técnicas – Instrumentos y procedimientos de construcción
Factor institucional: Convenciones - Normativas
Factor estético: Uso retórico de la articulación formal – Expectativa de belleza
- f) **La circunstancia:** ¿Es extraña al planteamiento del discurso arquitectónico?
Tiempo: ¿Cuándo?
Lugar: ¿Dónde?
Influencia sobre los códigos: Determinación de los códigos y su uso
- g) **Códigos:** Si es que lo hay, ¿de cuál código o subcódigo predomina su uso?
Código de lectura y elaboración del proyecto: Planeación y proceso de construcción
Códigos de lectura y de construcción del objeto: Sintácticos/Semánticos
Gramática de la construcción: ¿Qué influencia juega la lógica estructural en el discurso?

⁴¹ La lista connota una dirección lineal, por lo que para una mayor comprensión de la red multidireccional que conforma al discurso arquitectónico se recomienda remitirse al aparato diagramático propuesto.

Criterios de selectividad: ¿Qué criterio de selección de unidades pertinentes se impone?

Redundancia: ¿Cuáles son las expectativas que por convención social el discurso debe cumplir?

Información: ¿Cuál es la respuesta *creativa* a dichas expectativas?

Sistema antropológico: Exigencias y comportamientos humanos – Programa arquitectónico

Economía del espacio: Relaciones espaciales y formales – Sintáctico formal

h) Experiencia/Normatividad: Universo de posibilidades arquitectónicas

Historia: ¿Qué posibilidades proyectuales se encuentran disponibles?

Éndoxa : ¿Cuáles se consideran pertinentes o aceptables socio-culturalmente?

i) Postura ideológica: Procedimiento de acceso al habitante y la pre-estructuración de la realidad social que supone.

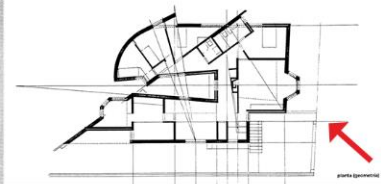
Criterio de selección: ¿De qué manera la postura con respecto al habitante impone sus criterios a lo largo de la conformación del discurso?

Se llevará a cabo una lectura de dos proyectos, no tanto como “crítica” o comparación (entendida en el sentido negativo), sino para una mayor claridad en el uso de cada interrogativa en el discurso y cómo varían con cada cambio dentro de la red que supone. Dicha lectura se procurará sea paralela y lo más lineal posible siguiendo los puntos antes mencionados. Pero, el mismo discurso requiere de una lectura con desvíos y obstáculos, por lo que será inevitable omitir o resaltar, de vez en cuando, alguna consideración. También se debe resaltar, que una lectura como se propone busca ser lo más acorde con la experiencia que, en última instancia, importa y a la cual debe apuntar el arquitecto (y a la cual apunta el presente trabajo): *la experiencia del habitante*. Por lo que se procurará evitar, en la medida de lo posible, observaciones que no surgirían en el habitante, o bien, observaciones que solo surgirían desde el lado del arquitecto.

CASA ANTONIO CARLOS SIZA / CASA VANNA VENTURI

La Casa Antonio Carlos Siza (1) por Álvaro Siza y la Casa Vanna Venturi (2) por Robert Venturi y Denise Scott Brown. La lectura comienza con la nominación: *casa*. La nominación no solo nos indica la función general del objeto arquitectónico, sino que nos señala, proporcionándonos una lente a través de la cual observar el discurso, una serie de expectativas y exigencias que deberá cumplir para ser reconocido intersubjetivamente como *casa*. Entonces: ¿qué se debe de buscar en el discurso de una casa? ¿en qué se diferencia de otros discursos arquitectónicos? Juhanni Pallasmaa (2016) comienza su escrito *Habitar en el espacio y tiempo* con una cita del arquitecto Wang Shu: “Para mi cualquier tipo de arquitectura, sea cual fuere su función, es una casa. Solo proyecto casas, no arquitectura. Las casas son sencillas. Siempre mantienen una relación interesante con la verdadera existencia, con la vida” (p.7). Pallasmaa continúa diciendo que la casa es un “escenario concreto, íntimo y único”, se podría decir que, de todos los discursos arquitectónicos, la casa es el discurso más sustancial. Por una parte, la *utilidad* en sentido estricto que guarda la expectativa de una casa se podría resumir, por el momento, en las palabras *refugio y domicilio*.

De una casa se espera, a grandes rasgos, que proporcione refugio y privacidad, un espacio personal. Esto podría esperarse, pragmáticamente, de todo objeto arquitectónico que pretenda ser llamado *casa*⁴². Por otra parte, la casa es más complicada que una mera utilidad: “El hogar no es un simple objeto o un edificio, sino un estado difuso y complejo que integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, pasado y presente. El hogar es también un escenario de rituales, de ritmos personales y de rutinas del día a día” (Pallasmaa, 2016, p. 18). La casa, en este sentido, es el discurso arquitectónico con el significado simbólico más *potente*. No solo se busca que sea *útil* como protección, sino que *simbolice* intimidad: “El hogar es donde escondemos nuestros secretos y expresamos nuestro yo privado. El hogar es nuestro lugar seguro para poder soñar y descansar. De un modo más preciso, el papel del hogar es el de un delineador o un mediador entre el reino de lo público y lo privado” (p.26).



(1)

Nota. Adaptado de *Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects* (p. 229), por R. Moneo, 2004, MIT Press.



(2)

Nota. Adaptado de *VannaVenturiHouseChestnutHillPA02* [Archivo PDF], por Venturi, Scott Brown and Associates, Inc., (s.f.), VENTURISCOTTBROWN (<http://venturiscottbrown.org/pdfs/VannaVenturiHouseChestnutHillPA02.pdf>).

⁴² La diferenciación entre *casa* y *hogar* se obviará, con el argumento de que, el discurso de una casa, correctamente articulado, siempre será un hogar.

Tanto la utilidad del refugio como el simbolismo de la intimidad permiten ser vistos en la delineación de lo público y lo privado. Obsérvese el tratamiento en las dos casas. En la Casa Siza (1), la vista desde la calle permite observar una delimitación clara entre lo que está *afuera* y aquello que está *adentro*, un juego de varios cuerpos y planos, principalmente sólidos, se superponen “atrás” del plano de la calle, dejando claro dónde termina lo público y dónde comienza el reino de lo privado. Mientras que en la Casa Venturi (2), la vista desde lo que podría considerarse el patio trasero deja ver un tratamiento distinto, un objeto compacto que permite la circulación alrededor, perforado en determinados lugares que encierra un interior, todo lo que sucede, sucede “dentro”, a diferencia de la casa Siza en la que sucede “más allá”. La intimidad que comunican ambos objetos es distinta, debido al lugar en el que se encuentran la delineación de la Casa Siza (1) se vuelve más contundente, impone un plano que permite un contraste con el exterior a la vez que funciona como barrera, solo siendo perforada donde se requiere acceso. En la Casa Venturi (2) la “barrera” que permite el contraste con lo exterior es parte de la casa misma, como tal, las perforaciones (los vanos) dejan entrever una intimidad menos “íntima”, un acercamiento al discurso más próximo y menos mediado.

La configuración del objeto y el contraste que ejerce a modo de proporcionar refugio e intimidad comienzan a hablar de un patrón global del discurso. La mediación entre el exterior y el interior trabaja sobre el orden de la forma significativa, nos habla de un diálogo *externo*, de la *envolvente*. Obsérvese que el diálogo que deben trabar ambos discursos es distinto, por un lado (1) se da entre el objeto y la calle, un lugar urbano, por otro lado (2) el diálogo se da entre el objeto y un lugar abierto, rodeado de árboles. De esta manera, la articulación global de ambos discursos, en el orden del significativo (exterior, en este caso), se resuelve a través de una fragmentación (1) donde se observan varios sólidos y planos desarrollándose hacia el interior; y a través de una forma más aprehensible (2) en su totalidad, más compacta, donde los cortes (uno horizontal y varios diagonales) ya nos hablan de un funcionamiento interno que se refleja en la envolvente. El diálogo interno del discurso empuja hacia el exterior, cada volumen y variación en la forma, plano o acomodo nos indica una variación en la actividad, sea cual fuere esta. Se puede discernir, por medio de los distintos volúmenes y el espacio que (se asume) encierran o dejan fuera (1), una distinta actividad o cualidad, un desenvolvimiento variable por parte del habitante. La Casa Venturi refleja esto por medio de los vanos, cada vano y corte señala que algo distinto está pasando en el interior en cada uno de ellos (2), que si bien desde el exterior la dirección del plano vertical se mantiene constante, la disposición formal manteniéndose mas o menos fija (al contrario de la Casa Siza, donde se encuentra un juego entre volúmenes), la disposición funcional del interior se fuga de manera diferente en cada punto de la envolvente. La articulación global de ambos discursos, en la tensión entre el diálogo externo/formal y el dialogo interno/funcional se soluciona señalando contrastes, ya sea señalando diferencia *entre* formas o señalando diferencias *en* la forma.

Es así como encontramos una lectura en distintos niveles: el nivel de la forma (significante) en una escala pública hacia el exterior y el nivel de la función (significado) en una escala doméstica hacia el interior. Es algo que Venturi pretendería expresar de manera explícita: “On the other hand, the outside form-as represented by the parapeted wall and the gable roof which enclose these complexities and distortions-is simple and consistent: it represents this house’s public scale.”⁴³(Venturi, 1977, p. 118), también, refiriéndose a la fachada principal (14):” The applied wood moulding over the door increases its scale, too. The dado increases the scale of the building all around because it is higher than you expect it to be.” (p. 119) Venturi busca deliberadamente una expresión *compleja*. La forma del objeto se comunicaría con algo distinto con lo que tiene que comunicarse el funcionamiento interno. Pero la Casa

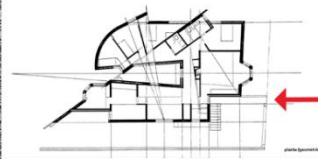
⁴³ “Por otro lado, el afuera-representada por el muro parapetado y el techo a dos aguas que encierran estas complejidades y distorsiones- es simple y consistente: representa la escala publica de esta casa”

Venturi (2), al poder ser aprehensible en su “totalidad” debido a su forma regular y la falta de elementos que la restrinjan visualmente, tiende a una comunicación distinta con el exterior que la Casa Siza (1), que solo deja ver una parte del discurso desde el exterior, de ahí que lo que efectivamente entra en comunicación con la calle no sea la totalidad del objeto, sino solo una parte. La comunicación la lleva a cabo gracias al acceso peatonal y vehicular, que forman parte del plano vertical que delimita la casa, solo dejando entrever varios volúmenes irregulares, sin alusión a una escala del todo clara.

En este juego de diferencias y contraste, el discurso debería comenzar a *insinuar*, a indicar lo que se espera del habitante y de su desenvolvimiento e interacción con el objeto arquitectónico, cómo espera ser aprehendido ya hacia el interior del discurso. Obsérvese los accesos principales a los proyectos, visto desde el exterior en la Casa Siza (3) y visto desde el interior en la Casa Venturi (4). La Casa Siza permite una *pausa* en el plano vertical que sirve de barrera hacia el interior, gesto bastante simple: *solo se puede entrar por donde se te permite* (3), el discurso fija a través de determinaciones físicas, donde se te permite acceder y donde debes detenerte, el muro exterior toma un respiro para permitir entrar al habitante. Esto contrasta con la Casa Venturi, en la que se alcanzan a distinguir varios posibles accesos (2) y a falta de otros elementos, de quererse (se presume), podría accederse por cualquiera. El gesto que lleva a cabo la Casa Venturi en su acceso principal, visto desde el interior, dice algo distinto. A la derecha el plano inclinado señala la ubicación de las escaleras y más arriba una abertura en el plano horizontal hacia donde lleva la escalera y donde se deja ver una ventana (4). Al fondo se aprecia un muro curvo con una puerta (el clóset), curva que culmina con la puerta de acceso principal, perpendicular al punto de visión y paralela a la escalera (8). El muro curvo señala, por sí solo, un cambio, en este caso de dirección. El juego formal interior, más intrincado que el exterior (14), recurre a indicaciones por medio del cambio: un muro recto, al volverse curvo, te señala un cambio en circulación y jerarquiza el espacio, señala un elemento que requería un tratamiento distinto al de los otros: el acceso al objeto arquitectónico, el cual retrocede con respecto a los planos que lo rodean. Este subrayado de un elemento ocurre de igual manera con la escalera: el mismo plano vertical que delimita la escalera continúa, a nivel de piso y en dimensiones reducidas en relación con lo que lo rodea, aun cuando la escalera llegó a su fin. El plano vertical extiende su área de actuación y la de la escalera y con ella, modifica el acceso y la circulación, produciendo un área virtual de llegada, tanto para la escalera como para el acceso principal. A través de cambios, continuaciones y retrocesos en los planos Venturi insinúa, más sutilmente en el acceso que en la escalera, como el habitante debe desenvolverse en el interior.

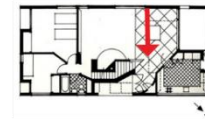
Algo a lo que recurre la Casa Venturi, apreciable en (14), y no la Casa Siza (3), es a un imaginario colectivo o codificación simbólica: “The front, in its conventional combinations of door, windows, chimney and gable, creates an almost symbolic image of a house.”⁴⁴(Venturi, 1977, p. 118) La fachada principal de la Casa Venturi, gracias a su simetría virtual y a su techo en apariencia a dos aguas, remite al arquetipo de la casa. Apreciable desde el exterior, la Casa Venturi, en este sentido, tendería a ser más reconocible como una *casa* que la Casa Siza, que no recurre a dicho imaginario, lo privado e íntimo, así como las dimensiones del espacio siendo el mejor indicador (externo) de que aquel objeto es una casa. Nótese que, al menos en la segunda mitad del siglo XX, no se encuentra un *género tipológico* “casa” claro y definido al cual poder remitirse para que la configuración formal pueda señalar, sin equívocos: “casa”. Así, ambas casas pudieron expresar, formalmente y hacia el exterior, su carácter “casa” apoyado en preocupaciones distintas.

⁴⁴ “El frente, en su combinación convencional de puerta, ventanas, chimenea y dos aguas, crea una imagen casi simbólica de una casa”



(3)

Nota. Adaptado de Alvaro Siza. Casa Antonio Carlos Siza. 1 [Fotografía], 2017, Urbipedia (<https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.1.jpg#/media/File:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.1.jpg>).



(4)

Nota. Adaptado de *Complexity and Contradiction in Architecture* (p. 120), por R. Venturi, 1977, The Museum of Modern Art.

La función *entrada*, en la Casa Siza se denota de manera clara, ya se dijo: el muro se detiene donde el discurso pretende dar paso al habitante. Sin embargo, la dimensión de la brecha es de escala humana, lo que refuerza, por un lado, el carácter íntimo y privado del objeto arquitectónico que se alcanza a vislumbrar (una casa), y por otro lado, que es la entrada para una *persona*. A la izquierda del acceso (3), el muro no continúa después de dejar espacio para la entrada, se erige un elemento vertical que comienza a formar el marco de otro plano vertical de dimensiones mayores a las de la entrada para personas (1): la entrada para autos. El acceso para personas queda así, entre un plano vertical con vegetación cayendo desde su borde superior (3) y un plano vertical enmarcado de mayores dimensiones. Se refuerza la entrada al encontrarse en el punto de encuentro entre ambos planos, funciona como articulación a la vez que permite ver el plano horizontal (que da la impresión de flotar) que corre paralelo al camino que lleva hacia la casa, a través de una sombra que pareciera comunicar refugio y seguridad.

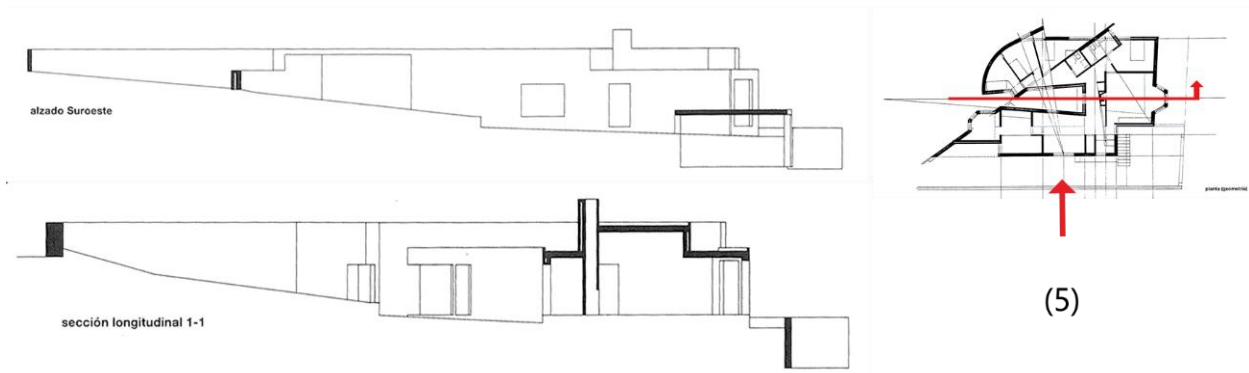
El uso de la escala humana (que funciona aquí como un rasgo pertinente) también se encuentra en la Casa Venturi (4). Al ser un acceso visto desde el interior, los muebles por sí solos señalan la proporción entre los espacios y elementos. En el caso de la escalera, la denotación de la función *escalera* es más sencilla (relativamente): dejando de lado la escalera en sí, cuya forma por sí sola denota su función (la cuestión de qué tan bien cumple su función de escalera es una cuestión distinta) el plano vertical que la delimita es inclinado, por lo que “apunta” hacia arriba. Incluso, podría no alcanzarse a vislumbrarse la escalera en sí, como es el caso de (4), y la dirección y disposición de los planos ya comunican una dirección e intención esperada por parte del habitante. La puerta del clóset, en el muro curvo, por su ubicación tan cercana al exterior impone su uso: se guardan cosas no íntimas, cosas disponibles a la mano en el camino hacia fuera. Aquí, el nivel de privacidad que el discurso le determina al elemento, fija su función. Ahora bien, un clóset de este tipo puede considerarse innecesario o no indispensable en el discurso de una casa dependiendo del contexto, en este discurso y como se puede observar en el plano arquitectónico (10), el muro curvo produce un espacio residual respecto a los muros ortogonales adyacentes, mismo que se aprovecha como clóset. Si la necesidad de un clóset cercano a la salida daría pie al muro curvo o el espacio residual del muro curvo dio paso al clóset cercano a la salida es irrelevante aquí.

En todo caso, esto solo refleja (connota) las selecciones llevadas a cabo por parte del arquitecto en el proceso de conformación del discurso. Ambos discursos, comunicados por medio de un objeto arquitectónico concreto y definido, nos hablan de un orden definitivo, pero a su vez nos señalan todo aquello que se omitió, todas las selecciones que se desecharon y los caminos que no se tomaron, lo *no-dicho*. La lectura de este fondo de no-discurso sobre el que contrasta el discurso efectivamente comunicado, podría incluso ser más extensa que la lectura del discurso en sí, solo señalemos unos ejemplos. En la Casa Siza (3) se deja ver el retroceso del volumen que conforma el objeto arquitectónico, así como el camino que lleva hacia él. El objeto bien podría encontrarse a ras de calle, integrando la barrera que separa el exterior del interior del proyecto, esta decisión de retroceso no solo significa que se ha decidido que el habitante debe acceder al predio y recorrer unos cuantos metros antes de acceder al objeto en sí, incluso, se nota la falta de cubierta en el camino del acceso al objeto: de llover, el habitante se mojaría. El retroceso del objeto con respecto a la calle puede deberse a una búsqueda de privacidad y disminución del ruido: de la circulación de las personas y de los autos. En todo caso, se plantean preguntas, varias de las cuales solo podrían ser contestadas por el habitante (cuidando la distancia que todo espectador como nosotros debe cuidar): ¿La disminución de ruido vale la pena el recorrido a efectuar entre la calle y la casa? ¿Qué opina de mojarse en la lluvia? Etc. Si fuera el caso que el habitante respondiera negativamente a las preguntas, las decisiones tomadas por Siza podrían calificarse de *inconscientes*, el discurso se cierra un poco y reflejaría un cierto desdeñar hacia el *otro*: el habitante. Lo que podría señalarse, y nos habla de una articulación global coherente del discurso, es que cualquiera que sea la respuesta a las preguntas, el discurso ofrece la entrada a modo que no podría ser de otra manera, uno no podría imaginar una mejor manera de entrar a la casa, o más específicamente, a *esa* casa.

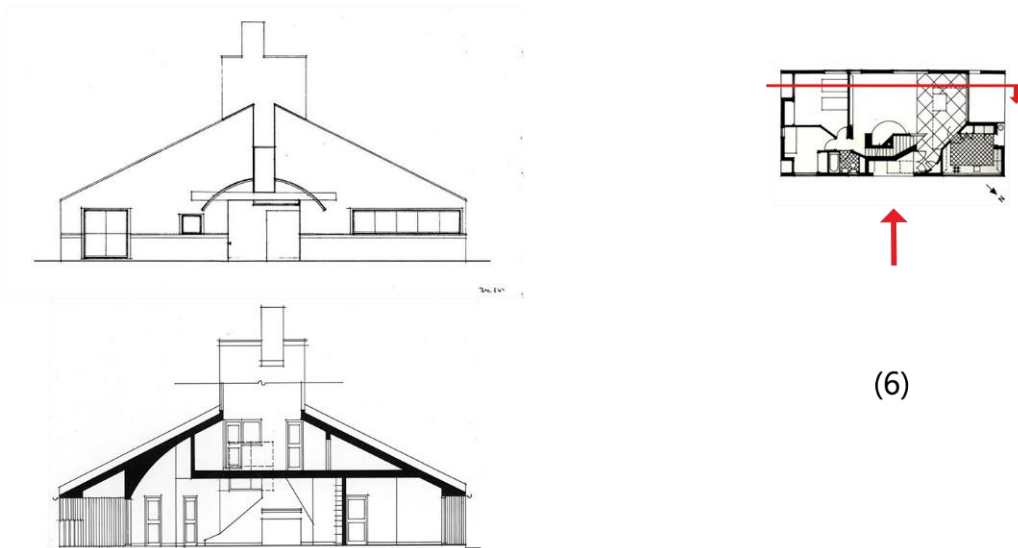
En la Casa Venturi, la puerta de acceso principal se encuentra perpendicularmente con la fachada frontal, si la puerta fuera una perforación en el mismo plano de la fachada, es probable que en vez del muro curvo se observaría el acceso principal (4). A su vez, el plano vertical que delimita la escalera al extenderse *obliga* a ser rodeado al circular por la casa. Sin embargo, esto se presta a otras observaciones: la continuación de plano no continúa la misma inclinación de la diagonal, el grado de inclinación se reduce y se detiene antes de llegar al suelo (quedando truncada), este cambio súbito señala un cambio, algo es distinto en esa parte, añade variedad formal a la vez que mantiene una altura suficiente para no obstruir la visión y suficiente para obligar a ser rodeada, los demás elementos propios del plano vertical se mantienen. De cortar el plano vertical justo donde termina la escalera (la escalera termina donde comienza el muro a la derecha del muro curvo (8), justo donde se encuentra la puerta de acceso), la circulación sería más “libre” y a la vez se produciría un área menos “delimitada” de llegada tanto para la escalera como para la puerta principal. ¿Qué implican estas selecciones en el proyecto por parte de Venturi? El muro curvo y el acceso a través de una puerta perpendicular al plano de la fachada nos hablan de, a diferencia de un acceso más directo, un recibimiento más “controlado” del discurso. Llegar a la fachada no implica haber alcanzado la puerta (14), entrar a la casa no implica entrar al espacio. A través de un desvío, un giro, un muro curvo que te guía y un plano vertical lo suficientemente grande como para hacerte detener, el discurso te convence que aquel objeto íntimo que no se deja aprehender del todo, que te lleva de la mano y se desenvuelve al momento de habitarlo, paso a paso, es una casa.

El *entrar* y el *caminar* se vuelven acciones que ambos discursos *permiten*. Y no solo permiten, te indican *cómo* llevar a cabo. Y no solo te indican cómo llevarlas a cabo, sino que a través de gestos y sutilezas, *persuaden* de que aquella es la manera en coherencia con el discurso, aun cuando quepa la posibilidad de mojarse en tu camino hacia dentro o tengas que rodear y girar al caminar por la casa. Se presupone, y podría ser distinto si la circunstancia sociocultural fuera completamente distinta, que el discurso de una casa debe ser algo *cercano* al habitante. Que las puertas y las escaleras, la sombra y el espacio, deben poder tocarse y habituarse a ellas: *el discurso de una casa busca pasar desapercibido*. Si bien uno puede contemplar la casa propia o ajena como un discurso *bello*, juicio posible tanto para la Casa Siza como para la Casa Venturi, el desenvolvimiento esperado por parte del habitante en una casa es un desenvolvimiento constante, marcado por el hábito y el uso inconsciente. El habitante participará con el objeto arquitectónico de manera distinta mientras más habituado se encuentre a él: la percepción de extrañeza del muro curvo (4) pasará a segundo plano, la falta de cubierta para la lluvia (3) se traducirá en la previsión de llevar un paraguas, etc. Entonces, ambos discursos no solo deben acomodar funciones previstas e indicarlas, sino que deben permitirle un acomodo al habitante en la narrativa propuesta.

Es el caso que cada discurso acomoda, en la Casa Siza (9), en un solo nivel y con alturas variables en cada espacio: una sala con techo de altura irregular (5), comedor, cocina, patio central, cuatro habitaciones (una principal con su propio sanitario y una para la sirvienta) y sanitarios. La casa Venturi (10), en dos niveles: cocina, clóset (muro curvo), sanitario, tres habitaciones con una en el piso superior con su propio sanitario, apreciable en (6) , terraza, comedor y sala. Cada programa arquitectónico, bastante similar, forma parte de las expectativas y hábitos adquiridos que giran alrededor de la experiencia socializada de lo que constituye una casa, el lugar cambia, el año de construcción cambia, la forma que el discurso determina qué forma corresponde a cada función cambia, pero las exigencias de las funciones previstas se mantienen.



Nota. Fachada adaptada de Alvaro Siza. Casa Antonio Carlos Siza. Planos 4 [Fotografía], 2017, Urbipedia (<https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos4.jpg#/media/File:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos4.jpg>).
 Corte adaptado de Alvaro Siza. Casa Antonio Carlos Siza. Planos 5 [Fotografía], 2017, Urbipedia (<https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos5.jpg#/media/File:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos5.jpg>).

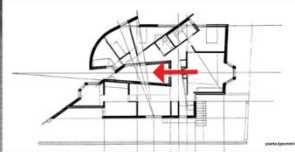
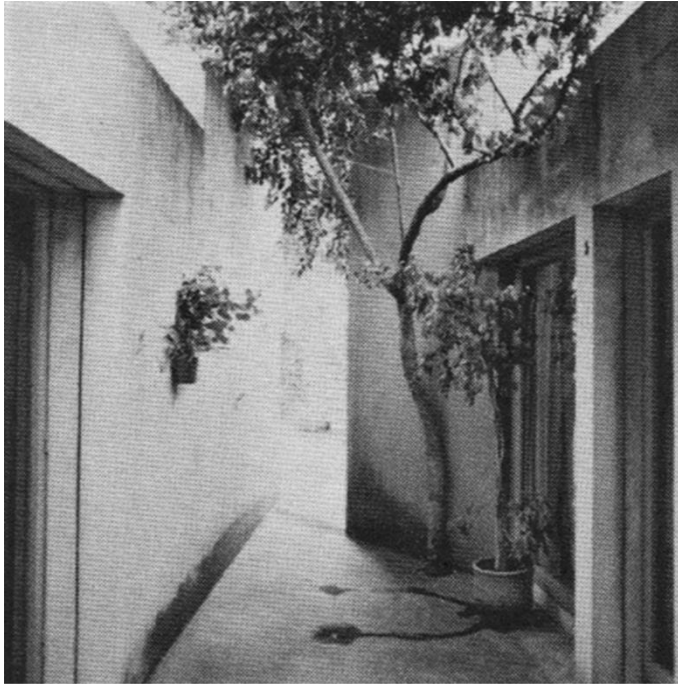


Nota. Fachada adaptada de Vanna Venturi House [Fotografía], por Venturi and Associates, (s.f.), WTTW (<https://interactive.wttw.com/tenbuildings/vanna-venturi-house>). Corte adaptado de *Complexity and Contradiction in Architecture* (p. 118), por R. Venturi, 1977, The Museum of Modern Art.

De todos los discursos arquitectónicos, el discurso de la casa es el que requiere ser más abierto. El grado de influencia en las selecciones del habitante debe ser lo suficientemente permisivo para que el habitante encuentre acomodo para su habitar. En una vista ligeramente a la izquierda y rotada (8) de la Casa Venturi en (4), se alcanza a apreciar el uso del objeto, el encuentro del habitante con el discurso. Mientras algunas funciones solo son permitidas a través de determinaciones formales y técnicas (el acceso lo determina el vano en el muro, las escaleras la forma sobre el plano inclinado, en este caso), otras determinaciones funcionales ejercen su influencia de manera distinta. Se alcanza a observar, a la derecha la sala con la chimenea y en la esquina inferior izquierda el comedor (8), ambos parte de un espacio inmediato (relativamente) al acceso principal, no deja ver áreas de pura circulación y se aprecia el

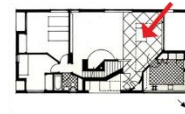
estrechamiento abrupto de la escalera. A este espacio, que debido a la proximidad de los muebles uno con otro permite observar las dimensiones del proyecto, el discurso le determina un grado de *privacidad*, al ser adyacente a la puerta principal que da, cabe mencionar, *directamente* al exterior, sin mediación de algún otro elemento como en la Casa Siza (3). Este espacio del discurso solo podría albergar una función cercana a lo público, un espacio interior pero no tan *íntimo* como, por ejemplo, una habitación. El habitante podría, en este caso, intercambiar funciones: tal vez el comedor contiguo a la chimenea y la sala del lado izquierdo (si el comedor es algo totalmente incompatible con la chimenea es cuestión sociocultural y *aún* más importante, decisión del habitante). El habitante podría, si así lo decide, modificar el acomodo propuesto por el discurso, que a través de la chimenea y el grado de privacidad busca persuadir sobre qué función corresponde a qué espacio. Podría rotar el comedor, comprar una sala más grande, pero es poco probable que el habitante decida, sin modificar el discurso en sí, que *aquel* espacio sería una habitación. El discurso es lo suficientemente cerrado para no permitirlo.

La vista desde el patio central de la Casa Siza (7), alrededor del cual la casa se configura como se deja ver en (9), nos habla de un tipo distinto de abertura del discurso. El patio, como se deja ver, es de dimensiones reducidas, con varios vanos abiertos hacia su interior (7). Un árbol y dos macetas, una en el suelo y otra en el muro a la izquierda. Este espacio, se encuentra “fuera”, no cuenta con una techumbre que proteja de la lluvia o el sol, es “exterior” al volumen del objeto que alberga las funciones previstas en una casa, además, un *patio* no es un rasgo pertinente esencial del discurso de una casa, como lo es la habitación, el sanitario, etc. Sin embargo, el volumen de la casa *envuelve* al patio central, la serie de vanos entrevistos indican que, cualquiera que sea la función que dichos vanos resguardan, el patio es un núcleo de comunicación al que confluyen diversos espacios, el patio se *cierra* hacia el fondo, solo permitiendo una abertura sin la cual sería un patio “interior”. El discurso nos dice: este espacio es tan parte del interior como lo que se encuentra detrás de los muros. A un patio que bien podría ser parte de un “afuera”, ajeno a una intimidad, el discurso le permite envolver no solo el espacio, sino al habitante: se puede salir y aún encontrarse dentro de la casa. El discurso es lo suficientemente abierto para permitirlo.



(7)

Nota. Adaptado de *Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects*, (p. 229), por R. Moneo, 2004, MIT Press.



(8)

Nota. Adaptado de *VannaVenturiHouseChestnutHillPA02* [Archivo PDF], por Venturi, Scott Brown and Associates, Inc., (s.f.), VENTURISCOTTBROWN (<http://venturiscottbrown.org/pdfs/VannaVenturiHouseChestnutHillPA02.pdf>).

Una de las razones por las que el discurso de una casa requiere de una flexibilidad mayor a la de otros discursos, es el entendimiento y el ejercicio del tiempo: “El hogar no puede producirse de una sola vez. Tiene una dimensión temporal y una continuidad, y es un producto gradual de la adaptación al mundo de la familia y del individuo.” (Pallasmaa, 2016, p. 18)

El discurso de, por ejemplo, un edificio educativo tiene en cuenta un usuario que se pretende se mantenga relativamente estable, pueden cambiar los alumnos, pero al final del día seguirán siendo alumnos los habitantes, determinada edad, determinada manera esperada de recibir educación (si el discurso arquitectónico actual de los edificios educativos es “correcto” o no es una cuestión aparte). En un casa, el habitante “en esencia” no cambia, pero sí el uso y entendimiento del espacio a lo largo del tiempo, así como el uso y entendimiento del tiempo en sí y la estructuración del espacio que supone. La experiencia vivida, en toda su riqueza, variedad y complejidad debe poder asentarse en el discurso. Debe *reflejarse* en el discurso la historia del habitante y la posibilidad de su constante reescribir, más que una preocupación de “sobrefuncionalización y estetización”(Pallasmaa, 2016, p. 33):

No puedo recordar ni la forma arquitectónica ni la distribución exactas de ninguna de las ocho casas que he mencionado, pero sí recuerdo intensamente la sensación de hogar que emanaba del sentimiento de volver a casa después de esquiar en la oscuridad de una fría noche de invierno. (Pallasmaa, 2016, p. 22)

En la Casa Siza (9) se puede observar una “fragmentación” desarrollándose alrededor del patio central, donde la relación de dimensiones entre cada espacio permite discernir las funciones, o al menos, discernir un carácter y determinaciones distintos en cada espacio, y por lo tanto, una función (se asume) distinta. Sin detenernos en una enumeración, cada elemento y espacio busca acomodar una función distinta: sala, comedor, habitación, sanitario, etc. Cada uno requería un tratamiento y relación con los demás distinto, mismo que el discurso provee. La Casa Venturi (10) y (14) lo expresa de manera distinta. Mientras la Casa Siza en su configuración formal ya deja entrever un acomodo no-simétrico, donde los espacios que cada discurso debe acomodar (esencialmente los mismos, no solo en programa sino en dimensiones) formalmente encuentran un juego más “libre”, la Casa Venturi cuida cierta regularidad geométrica en su forma, en la fachada frontal encontramos un eje simétrico “virtual”(14) y la planta es un rectángulo que ligeramente excede las dimensiones de un doble cuadrado (10), sin embargo, cada vano responde a una necesidad distinta (14): ventana horizontal para la cocina, ventana cuadrada en comunión con el arco, ventana de mayores dimensiones para una habitación.

En ambos discursos, aunque con recursos distintos, el desenvolvimiento del habitante dicta aquello que la forma debe acomodar, y no es la forma la que busca dictarle al habitante aquello con lo que se debe conformar; preocupaciones sobre las actividades y su encadenamiento cobran importancia, una preocupación *narrativa*. En la Casa Siza (9), desde el acceso principal, uno debe caminar unos cuantos metros antes de poder acceder, uno entra a una pequeña área que a modo de vestíbulo te recibe y de un lado uno se encuentra la sala y del otro lado el comedor, para llegar a la cocina uno debe atravesar el comedor, para llegar a la habitación de la sirvienta uno debe atravesar la cocina; atrás de la sala, un espacio solo de circulación y aparte, conectando directamente con el patio central, te conduce hacia el área más privada de la casa, donde se encuentran las habitaciones, primero la principal, después tres de forma irregular. La narrativa de la Casa Siza es lineal y seccionada, desarrollándose espacio a espacio.

En la Casa Venturi (10), uno gira y camina un poco al haber llegado a la fachada principal para alcanzar el acceso principal, gracias al muro curvo (que resguarda un clóset) el cambio direccional te presenta el espacio correspondiente al comedor y la sala (que en la Casa Siza se encuentran separados), desde este punto gracias a la posición relativamente central de las escaleras uno podría subir al segundo nivel, donde se encuentra otra habitación y la terraza; si uno quisiera llegar a las habitaciones de la planta

baja, tendría que atravesar la sala; desde el acceso uno podría optar por llegar a la cocina (que, al igual que la Casa Siza, aunque de manera menos directa, conecta con el comedor), que también cuenta con salida al exterior. Se puede observar, que la narrativa de la Casa Venturi es compacta y nuclear, con espacios que se mezclan y circulaciones cruzadas.

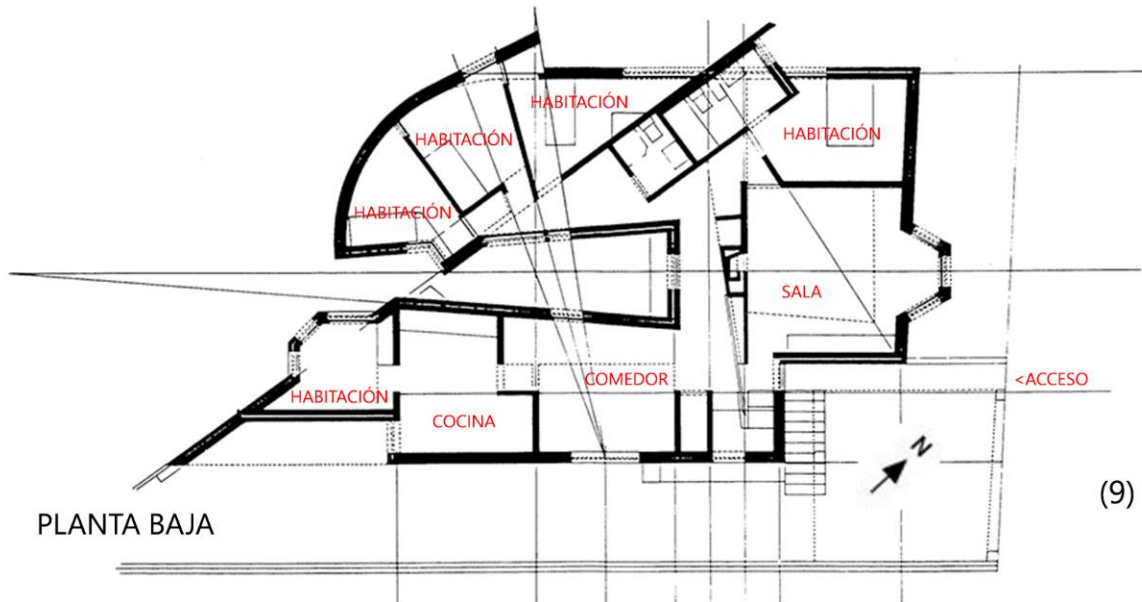
Sería seguro asumir que restricciones del tipo económico no jugaron un papel importante en el discurso de Siza, o al menos, no lo suficiente como para constreñir una libertad creativa formal evidente, sobre todo si se toma en cuenta que la Casa Siza (9) supera en dimensiones a la Casa Venturi (10). Podría decirse que, debido a la libertad presente y cuidado en los detalles, la Casa Venturi tampoco se vería sujeta a restricciones económicas relevantes. Sin embargo, el punto en el que difieren sería los espacios exclusivos para circulación, que la Casa Venturi evita para ahorrar espacio mientras la Casa Siza usa con libertad y maestría: “Another manifestation of big scale inside is a minimum of subdivisions of space-also for the sake of economy, the plan minimizes purely circulation space”⁴⁵(Venturi, 1977, p. 119). Por sí solo, el carácter más compacto de la Casa Venturi nos habla de una cierta “conciencia económica”, que la Casa Siza no comunica. De igual manera, limitaciones de tipo técnico no parecen haber supuesto un problema: muros de carga, columnas y trabes. Cualquier novedad que ambos discursos puedan aportar no giraría en torno a sus instrumentos y procedimientos de construcción, ambos convencionales.

En cuanto al factor estético, cada casa recurre a un enfoque distinto. La Casa Siza comunica un atractivo más complicado (1), como Rafael Moneo dice: “The house borders on the irrational. Nevertheless it consciously explores all the geometric mechanisms and formal operations that have their origins in Gestalt theory”⁴⁶(Moneo, 2004, p. 231). El discurso conscientemente transmite un todo complejo, descartando la posibilidad de ser juzgado a través de nociones como simetría o simplicidad. Su atractivo radica en su “irracionalidad” formal, apreciable en planta (9). La Casa Venturi (12) comunica un enfoque distinto: “When I called this house both open and closed as well as simple and complex, I was referring to these contradictory characteristics of the outside walls. (...) Second, the consistent shape of the walls in plan emphasizes rigid enclosure, yet the big openings, often precariously close to the corners contradict the expression of enclosure”⁴⁷ (Venturi, 1977, p.118) Apreciable en (10), su atractivo yace en su “consistencia”, se observa la intención de Venturi no de un todo “fragmentado”, sino de un todo “consistente”. La Casa Siza (9) parecería así varios elementos dispares que encuentran su acomodo en un todo alrededor de un patio central, mientras la Casa Venturi (10) parecería un todo acomodando varios elementos al interior de sus límites. Podría concluirse que, en general, dentro de restricciones y limitaciones, ambos discursos encuentran la manera de decir lo que quisieron decir.

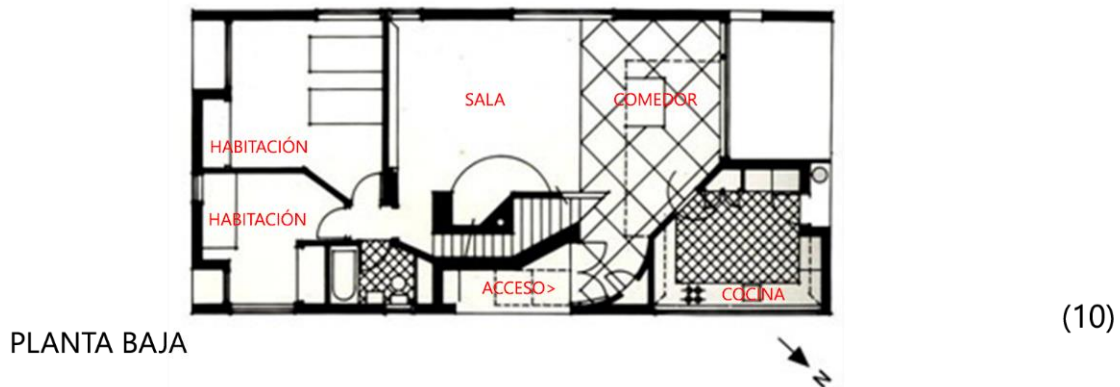
⁴⁵ “Otra manifestación de gran escala dentro es un mínimo de subdivisiones de espacio-también por economía, el plan minimiza espacio exclusivo de circulación.

⁴⁶ “La casa raya en lo irracional. Sin embargo conscientemente explora todos los mecanismos geométricos y operaciones formales que tienen su origen en la teoría de la Gestalt”

⁴⁷ “Cuando llamo esta casa al mismo tiempo abierta y cerrada así como simple y compleja, me refiero a estas características contradictorias de los muros exteriores (...) Segundo, la forma consistente de los muros en plan enfatiza un cerramiento rígido, pero los grandes vanos, a menudo precariamente cerca de las esquinas contradicen la expresión de cerramiento.”



Nota. Adaptado de Alvaro Siza. Casa Antonio Carlos Siza. Planos 2, 2017, Urbipedia (<https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos2.jpg#/media/File:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos2.jpg>).



Nota. Adaptado de *Complexity and Contradiction in Architecture* (p. 118), por R. Venturi, 1977, The Museum of Modern Art.

Sin embargo, la Casa Venturi (10) más que la Casa Siza (9) se vería influenciada por otro factor: la circunstancia. Moneo señala sobre Venturi y la casa:

It is important to examine a case like this because illustrates what Venturi understands architecture to be: an end in itself, even at the cost of forgetting the setting, a typical American suburb. Deliberately ambiguous, the house ignores both its social and its physical environment. Just look at the site plan. The front façade makes no reference to context whatsoever. It mattered more to the early Venturi to make a manifesto than to address the demands of place and program, and he was obsessed with making this house a spectacular unfolding of architectural episodes not

far removed from the architectural experiences that were much alive in his memory.⁴⁸(Moneo, 2004, p. 65)

Construida en Chestnut Hill, Pennsylvania en 1961, la Casa Vanna Venturi buscaría ser un *manifiesto* de la arquitectura de Robert Venturi. Coincidiendo con la escritura de su libro *Complejidad y contradicción en arquitectura*, donde denuncia la tiranía de la modernidad, la casa busca, deliberadamente, responder al movimiento moderno: “This building recognizes complexities and contradictions: it is both complex and simple, open and closed, big and little; some of its elements are good on one level and bad on another; its order accommodates the generic elements of the house in general, and the circumstantial elements of the house in particular. It achieves the difficult unity of a medium number of diverse parts rather than the easy unity of few or many motival parts”⁴⁹ (Venturi, 1977, p. 118). La Casa Venturi sería reconocida como el primer ejemplo posmoderno, adquiriendo en este nivel un valor más simbólico que pragmático, sin embargo (y es lo que critica Moneo), lo haría a expensas de prestarle atención al típico suburbio americano donde se encuentra. Se observa que el lugar en el que se encuentra la Casa Venturi (2) y la Casa Siza (1) son totalmente distintos, incluso podría decirse que Venturi tenía más “libertad” que Siza, encontrándose en un lugar más abierto, pero se enfocó tanto en una coherencia teórica con su “body of ideas” que la “difficult unity” que buscaba la consigue abandonando una sintonía con el lugar. La Casa Vanna Venturi, en este sentido, sería presa de la época a la que quiere responder lo que la lleva a abandonar el lugar.

El caso de la Casa Antonio Carlos Siza se encuentra en una situación distinta. Ubicada en Santo Tirso, Portugal y construida entre 1976 y 1978: “Siza has said that place lies at the origin of his architecture, that external circumstances have a bearing on a project from the very start. The place that is the setting of this house seems to lack any qualifying attributes. We might call it a ‘no-place’, its one characteristic feature being an altered perimeter.”⁵⁰ (Moneo, 2004, p. 228). El lugar, para Siza, era algo de lo que en teoría podía prescindir, solo imponiéndole unos límites físicos. Y a diferencia de Venturi, Siza no busca criticar a la modernidad con un manifiesto físico, es más, en palabras de Moneo, el trabajo de Siza puede considerarse la *quintaesencia* del movimiento moderno: “For some he is the most genuine representative of an architecture that is a continuation of the tenets and principles of the modern architects. Indeed, Siza’s work can be considered the quintessence of the modern movement. (...) Yet in the opinion of others, Siza is the leading representative of a certain architecture that engages with the popular, with traditional building”⁵¹ (p. 200) Siza, en este sentido, navega con la corriente, en lugar de oponerse a ella: “The Antonio

⁴⁸ “Es importante examinar un caso como este porque ilustra lo que Venturi entendía qué era la arquitectura: un en fin por sí mismo, incluso al costo de olvidar el entorno, un típico suburbio Americano. Deliberadamente ambigua, la casa ignora tanto su contexto social como físico. Solo miren el plan del sitio. La fachada frontal hace ninguna referencia al contexto de ninguna manera. Importaba más para el Venturi joven hacer un manifiesto que atender las demandas del lugar y el programa, y estaba obsesionado con hacer esta casa un desdoblamiento espectacular de episodios arquitectónicos no muy lejos de experiencias arquitecturas que estaban muy vivas en su memoria.”

⁴⁹ “Este edificio reconoce complejidades y contradicciones: es al mismo tiempo complejo y simple, abierto y cerrado, grande y pequeño; algunos de sus elementos son buenos en un nivel y malos en otros; su orden acomoda elementos genéricos en la casa en general, y los elementos circunstanciales de la casa en particular. Logra la unidad difícil de un número medio de partes diversas en vez de unidad fácil de pocas o muchas *motival parts*.”

⁵⁰ “Siza ha dicho que el lugar yace en el origen de su arquitectura, que las circunstancias externas tienen peso en el proyecto desde el principio. El lugar que es el escenario de esta casa parece no contar con ningún atributo calificativo. Podemos llamarlo un ‘no-lugar’, su única característica siendo su perímetro alterado.”

⁵¹ “Para algunos el más genuino representante de una arquitectura que es la continuación de los principios de los arquitectos modernos. De hecho, el trabajo de Siza puede ser considerado la quintaesencia del movimiento moderno (...) Sin embargo en la opinión de otros, Siza es principal representante de cierta arquitectura que engancha con lo popular, con un construir tradicional.”

Carlos Siza House is an entire program, a whole repertoire of the has-been and the yet-to-be of Siza's architecture. (...) The Antonio Carlos Siza House is a lesson on independence. The private and intimate breathes life and spirit into the architecture. In addition, the house is a sample of what in my opinion is one of the most valuable aspects of Siza's work: his belief in architecture as a medium that can accommodate our sentiments."⁵² (p. 231) A la Casa Siza, se le permite "ignorar" el lugar, lo que le permite aprovecharlo al máximo y responder a un tiempo que es tanto parte de la escena arquitectónica como de la carrera de Álvaro Siza.

Tanto la Casa Siza (11) como la Casa Venturi (12), como cualquier discurso arquitectónico, se ven sujetas al lugar y tiempo en el que nacen. Si la Casa Vanna Venturi hubiera surgido en una época donde no debía contraponerse al movimiento moderno, o si la Casa Siza hubiera surgido en una época distinta de la carrera de Álvaro Siza, es bastante probable que las selecciones en el proyecto hubieran tomado un camino diferente. Pero ¿qué sería la Casa Venturi sin su consistencia y la Casa Siza sin su fragmentación?

Llegado este punto hay que señalar, que nos hemos visto obligados a recurrir a las plantas arquitectónicas (9) y (10) por una cuestión operativa. Las fotografías utilizadas se han seleccionado para permitir un acercamiento entre el discurso y el método de lectura propuesto, sin embargo, las plantas proveen una visión global del discurso, misma que solo se podría alcanzar a través de una gran cantidad de fotografías. Pero hay que señalar, que de haberse podido prescindir de las plantas arquitectónicas se hubiera hecho, ya que la experiencia actual del habitante no recurre a ellas, o bien, la experiencia del habitar no es bidimensional. La percepción del discurso no se da a través de líneas sino de superficies con texturas, de luz y sombras y no a través de trazos o grafismos. El discurso arquitectónico solo puede comunicarse efectivamente por medio de la sensibilidad. Es algo concreto, no abstracto.⁵³ No obstante, las plantas (9) y (10) y los cortes (5) y (6) tienen un papel en la configuración del discurso, es decir: no desde la lectura del habitante sino desde la escritura del arquitecto. La misma comunicación del discurso depende de estas codificaciones para su materialización. Incluso, obsérvese como tanto Venturi (10) como Siza (9) utilizan la planta para comenzar a configurar el discurso. Siza (9) "activaría" el lugar gracias a una línea intermedia, atravesando lo que sería la sala y el patio central, alrededor de la cual todos los espacios se distribuirían. Venturi (10) escogería un rectángulo sobre el cual los espacios encontrarían su acomodo, nótese cómo debido a la forma fija, fue necesario indicar con giros y contrastes los cambios direccionales en la casa (4), además de la chimenea y escalera (8) "compitiendo" por el lugar, dando como resultado que la escalera necesitara inclinarse (en planta) para poder esquivar el volumen de la chimenea (10). Ambos arquitectos sustraen la sensibilidad como herramienta para poder pensar el espacio fuera de lo empírico y poder poner orden y claridad.

Al referirnos al discurso de una casa y su diferenciación respecto a otros discursos ya hablábamos de una codificación. Mientras el uso de un código sintáctico⁵⁴ como articulación formal a través de techos, muros, vanos, etc. es, si bien no "simple" en ambos discursos expuestos, si "convencional", lo que vale la pena resaltar no es tanto el uso específico de cada unidad formal como la articulación global, por ejemplo: tanto la Casa Venturi (4) como la Casa Siza (7) recurren a muros (planos verticales) para "encerrar" espacio. Aun cuando (4) sea una vista de los muros desde el interior y (7) una vista desde el exterior, nótese la diferencia: la Casa Venturi utiliza los planos verticales no solo para encerrar espacio que, en conjunto con un techo, proporcionarían refugio, también los utiliza en diferentes alturas, en el caso de la

⁵² "La Casa Antonio Carlos Siza es un programa entero, un repertorio completo de ha-sido y aún-será de la arquitectura de Siza (...) La Casa Antonio Carlos Siza es una lección de independencia. Lo privado y lo íntimo dan vida y espíritu a la arquitectura. Adicionalmente, la casa es una prueba de lo que en mi opinión es uno de los aspectos más valiosos del trabajo de Siza: su creencia en la arquitectura como medio para acomodar nuestras emociones."

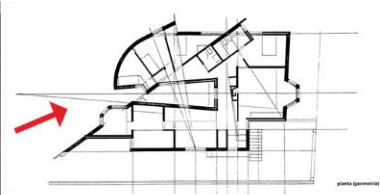
⁵³ Véase en el presente trabajo "Los Códigos Arquitectónicos: El espacio" y "El Discurso Arquitectónico: El Tiempo"

⁵⁴ Véase en el presente trabajo "Los Códigos Arquitectónicos: El código"

escalera con una cierta inclinación que se modifica en el momento en que las escaleras acaban, además, los planos ayudan a un sentido direccional (mencionado más arriba) en concordancia con la intención del discurso: la variedad formal se hace presente. Los muros se mantienen lisos, solo con elementos horizontales que corren a todo lo largo a nivel de suelo (rodeando la puerta del clóset) y a nivel del respaldo de las sillas, acentuando las dimensiones domésticas. También encontramos un elemento horizontal rematando la parte superior del plano que delimita las escaleras. A su vez, los muros presentan una cierta continuidad táctil y visual con el techo, al contrario de con el piso, con el que *contrastan* gracias al material y su cualidad visual. Los muros pueden modificar su dirección, pero los elementos horizontales que se mantienen constantes entre ellos permiten integrarlos como parte de una continuidad espacial. El plano que delimita la escalera señala una clara distinción y cambio de función al contrastar abruptamente con lo que lo rodea gracias a su ángulo de inclinación. El piso, más *pesado* visualmente, cae mientras los planos verticales y el techo, más ligeros, se levantan. Cada diferencia y contraste busca invitar un reacción y apreciación distinta, cuidando no abandonar la unidad, aunque para algunos pueda parecer algo forzada y, de hecho, para Moneo lo era: “These complex combinations do not achieve the easy harmony of a few motival parts based on exclusion-based, that is, on ‘less is more.’ Instead they achieve the difficult unity of a medium number of diverse parts based on inclusion and on acknowledgment of the diversity of experience.”⁵⁵(Venturi, 1977, p. 119)

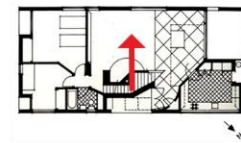
La articulación que lleva a cabo la Casa Siza (7) recurre a otros gestos: los muros como planos verticales cumplen la función de “encerrar” el espacio, pero, siendo un patio y no contando con una cubierta o techo, el espacio nunca se “cierra” del todo, tan es un espacio sin techo, abierto hacia el cielo, que un árbol crece más allá de sus límites. Al fondo, los dos planos, justo antes de tocarse se detienen y dejan una brecha: parecería no como si los muros se impusieran a un exterior del que deben proteger al habitante, sino un exterior que empuja a los muros más cerca del habitante. Los vanos en esta vista son simples perforaciones en los muros; los muros, todos de la misma cualidad visual y táctil en toda su extensión, contrastan con el piso ligeramente más pesado. Aquí, los cambios en la dirección de los muros no indican un cambio en la circulación del habitante como tal, no buscan orientar al habitante en una dirección, sino cobijar un exterior que ya se encuentra dentro de la casa y al lado del habitante. El contraste que importa no es entre un muro y otro, sino entre los muros y el árbol, entre los muros y el cielo.

⁵⁵ “Estas combinaciones complejas no alcanzan la armonía fácil de algunas *motival parts* basadas en exclusión-basadas, eso es, en ‘menos es más.’ En vez de eso alcanzan la unidad difícil de un número medio de partes diversas basadas en inclusión y en el reconocimiento de la diversidad de la experiencia.”



(11)

Nota. Adaptado de *Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects* (p. 229), por R. Moneo, 2004, MIT Press.



(12)

Nota. Adaptado de *VannaVenturiHouseChestnutHillPA02* [Archivo PDF], por Venturi, Scott Brown and Associates, Inc., (s.f.), VENTURISCOTTBROWN (<http://venturiscottbrown.org/pdfs/VannaVenturiHouseChestnutHillPA02.pdf>).

No obstante, ambos objetos arquitectónicos tuvieron que mantenerse dentro de la delimitación que les imponía el ser un “discurso de una casa”, o bien, parte de la codificación *casa*. Las dimensiones *domésticas* siendo el rasgo más evidente, o la puerta principal perpendicular a la fachada frontal (8) permitiendo que el acceso sea controlado y no en contacto directo con el exterior, o los vanos y brechas (11) a escala humana permitiendo un contacto cercano, directo e íntimo entre el caminar y las texturas. La vista al interior de cada proyecto, (11) y (12), no permite una visión total del discurso, dicha “visión” solo podría alcanzarse recorriendo el objeto y entrando en contacto con él.

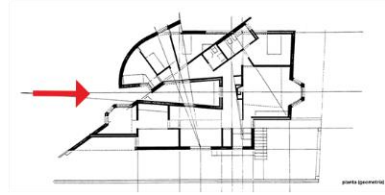
Siempre y cuando tome como base codificaciones preexistentes, de las cuales las dimensiones esperadas de una casa son solo un ejemplo, cada discurso puede “estirar” lo que quiere decir mientras se mantenga dentro del límite: “A line we might consider the most arbitrary of gestures, and which divides the area inscribed within the perimeter, becomes the motive and foundation of the architecture. I would even say that with this line, Siza works on the lot as forcefully as Lucio Fontana made a cut activate the rectangular surface of a canvas. Arbitrary alignment is the tool Siza uses to begin structuring the house.”⁵⁶(Moneo, 2004, p.228). Obsérvese la planta (9) para ver a qué se refiere Moneo. La línea intermedia, tan arbitraria, acomoda todos los espacios a su alrededor, solo siguiendo consideraciones de privacidad: primero la sala, luego el comedor, la cocina y el patio, que comunica con las habitaciones. Todo esto siendo posible, en parte, porque el lugar y las dimensiones (así como las relaciones) de los espacios lo permiten.

Venturi por su parte reconoce: “Through unconventional organization of conventional parts he is able to create new meanings within the whole. If he uses convention unconventionally, if he organizes familiar things in an unfamiliar way, he is changing their contexts, and he can use even the cliché to gain a fresh effect. Familiar things seen in an unfamiliar context become perceptually new as well as old.”⁵⁷ (Venturi, 1977, p. 43). Venturi procura una planta rectangular, regularidad que lo obliga a organizar elementos con cierto grado de no-convencionalidad. Obsérvese la planta (10) y la posición de la escalera y la chimenea, ambas adyacentes al acceso principal y compitiendo por un espacio central (8): “And each of these elements, one essentially solid, the other essentially void, compromises in its shape and position- that is, inflects toward the other to make a unity of the duality of the central core they constitute.”⁵⁸ (p. 118) Se pueden señalar decisiones tomadas a nivel de proyecto: planta rectangular, necesidad de un segundo nivel, la escalera que conecta el segundo piso debe quedar cercana al acceso principal, la chimenea debe ocupar un espacio central, etc. Todas decisiones que se concretarían en una tensión espacial entre estos tres elementos: el acceso, la escalera y la chimenea, todos elementos sin los cuales el discurso de *esta* casa, configurado por Robert Venturi, no podría funcionar.

⁵⁶ “Una línea que Podemos considerar el más arbitrario de los gestos, y que divide el área inscribe dentro el perímetro, se convierte en el motivo y fundación de la arquitectura. Incluso diría que con esta línea, Siza trabaja en el terreno con tanta fuerza como Lucio Fontana activa la superficie rectangular de su lienzo con un corte. Alineamiento arbitrario es la herramienta que Siza usa para comenzar a estructurar la casa”

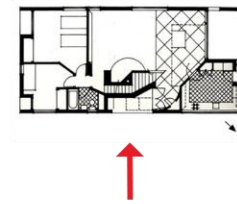
⁵⁷ “A través de una organización no convencional de partes convencionales es capaz de crear nuevos significados dentro del todo. Si usa la convención de manera no convencional, si organiza cosas de una manera no familiar, está cambiando los contextos, y puede incluso clichés y ganar un efecto fresco. Cosas familiares en un contexto extraño se vuelven perceptualmente nuevas así como viejas.”

⁵⁸ “Y cada uno de estos elementos, uno esencialmente sólido, el otro esencialmente vacío, ceden en su forma y posición- eso es, se tuercen hacia el otro para crear una unidad de la dualidad del núcleo central que constituyen”



(13)

Nota. Adaptado de AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza, 2012, Urbipedia (<https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.jpg#/media/File:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.jpg>).



(14)

Nota. Adaptado de VannaVenturiHouseChestnutHillPA02 [Archivo PDF], por Venturi, Scott Brown and Associates, Inc., (s.f.), VENTURISCOTTBROWN (<http://venturiscottbrown.org/pdfs/VannaVenturiHouseChestnutHillPA02.pdf>).

Ambas casas fueron proyectadas para un familiar: la Casa Antonio Carlos Siza la construiría Álvaro Siza para su hermano, la Casa Vanna Venturi la construiría Robert Venturi para su madre. Esto cobra relevancia si nos fijamos en la observación de Rafael Moneo respecto a la Casa Siza: “A house like this can only be offered to a brother.”⁵⁹ (Moneo, 2004, p. 228), observación que hace al hablar del “atreimiento”, lo cual nos indica que la arbitrariedad de la línea alrededor de la cual Siza configuraría la casa y el juego “irracional” formal, puede atribuirse a la libertad y cercanía que Siza experimentaría al proyectar para un habitante concreto, un *otro*, tan cercano. Lo mismo podría decirse de Venturi, quién, más allá de la decisión de la cocina y la habitación en planta baja a petición de su madre, se asume contaría con una relativa libertad creativa a la hora de proyectar. Recordemos el caso de la Casa Farnsworth, Mies van der Rohe se tomaría libertades creativas *demasiado* amplias, a pesar de su relación con la doctora Farnsworth, Mies no la tomaría más en cuenta acerca de lo que *ella* quería de la casa. Las libertades creativas que tanto Siza como Venturi se tomarían con respecto a cada proyecto se mantendrían dentro de lo “esperado”: la forma de los espacios no es “demasiado” irracional (13) como para ser inhabitable, los cortes en los planos y deformaciones en los elementos (14) no son “demasiado” impositivos como para ser inhabitables. El discurso, como un *todo*, no perdería de vista al habitante, por más que buscara estirarse creativamente y por más cercano que se fuera al habitante.

Y para concluir: ¿Qué nos dice, todo esto, de la postura ideológica de los arquitectos? Ambos (Álvaro Siza y Robert Venturi) crecen y se desenvuelven en una escena arquitectónica que influiría en ellos de manera distinta. Con aproximadamente 15 años de diferencia entre cada proyecto, la Casa Venturi sería el trabajo de un Venturi más joven, mientras la Casa Siza de un Siza ya maduro. El enfoque que cada uno tomó en la conformación de su discurso nos deja entrever una postura (o la “falta” de una) con respecto al habitante. Respecto a Álvaro Siza, ya se había dicho, que él consideraba el lugar el inicio de su arquitectura: “Comienzo un proyecto cuando voy a ver el terreno (allí siempre hay un programa y unos factores determinantes, aunque sean ambiguos). En ocasiones lo hago a partir de la idea que me he hecho del lugar (gracias a una descripción, una fotografía, a algo que lea o a cualquier tipo de indicio).” (Muñoz, 2008, pp. 174-175) En este caso, el lugar, calificado como un no-lugar por Rafael Moneo, no condiciona o impone cualitativamente su presencia, a lo que se le puede atribuir que Siza se tome libertades, En otro lado, Siza diría: “El trabajo del arquitecto es un trabajo de dialogo” (p. 175) De esta manera, Siza reconoce la importancia de la no-individualidad, del trabajo en equipo, del *otro*. Sólo obsérvese el tratamiento del espacio en la casa para su hermano: si la línea arbitraria (9) en planta sirve para comenzar a configurar el discurso, y el lugar y el habitante permiten un juego formal relativamente amplio, se aprecia que las consideraciones que Siza tomó a la hora de acomodar los espacios, por más “irracional” que se pretenda, no eran el mero juego formal o la arbitrariedad, eran otras: privacidad e intimidad, Siza buscaba una atención hacia el *otro* (el habitante, su hermano) más allá de un juego formal, su postura imponía un cuidado hacia el habitante. Cualquier vista de la casa permite ver la *cercanía*, lo privado del espacio (13). La relación existente entre cada elemento del discurso nos habla de una narrativa clara y doméstica, el área privada y el área pública de la casa, aunque claramente delimitados, son uno gracias al patio central, las habitaciones cuentan con su propio espacio de circulación. Si bien, formalmente hablando, el área aprovechable dentro de cada espacio no es cien por ciento “aprovechable”, el discurso, que por esta razón se *cierra* un poco al limitar las selecciones que el habitante puede tomar en la casa, ofrece suficiente riqueza y variedad para que la experiencia del habitar encuentre un acomodo siempre diferente e íntimo.

Respecto a Robert Venturi, lo que tenía en mente, al menos en este proyecto, no era tanto el lugar sino la claridad entre lo que buscaba *manifestar* y lo manifestado en el discurso: una respuesta al movimiento moderno. En este sentido, lo que buscaba la Casa Venturi era un valor un tanto atemporal, más *simbólico* que pragmático, el discurso como resultado tenía que ser más *cerrado*, debía de comunicar

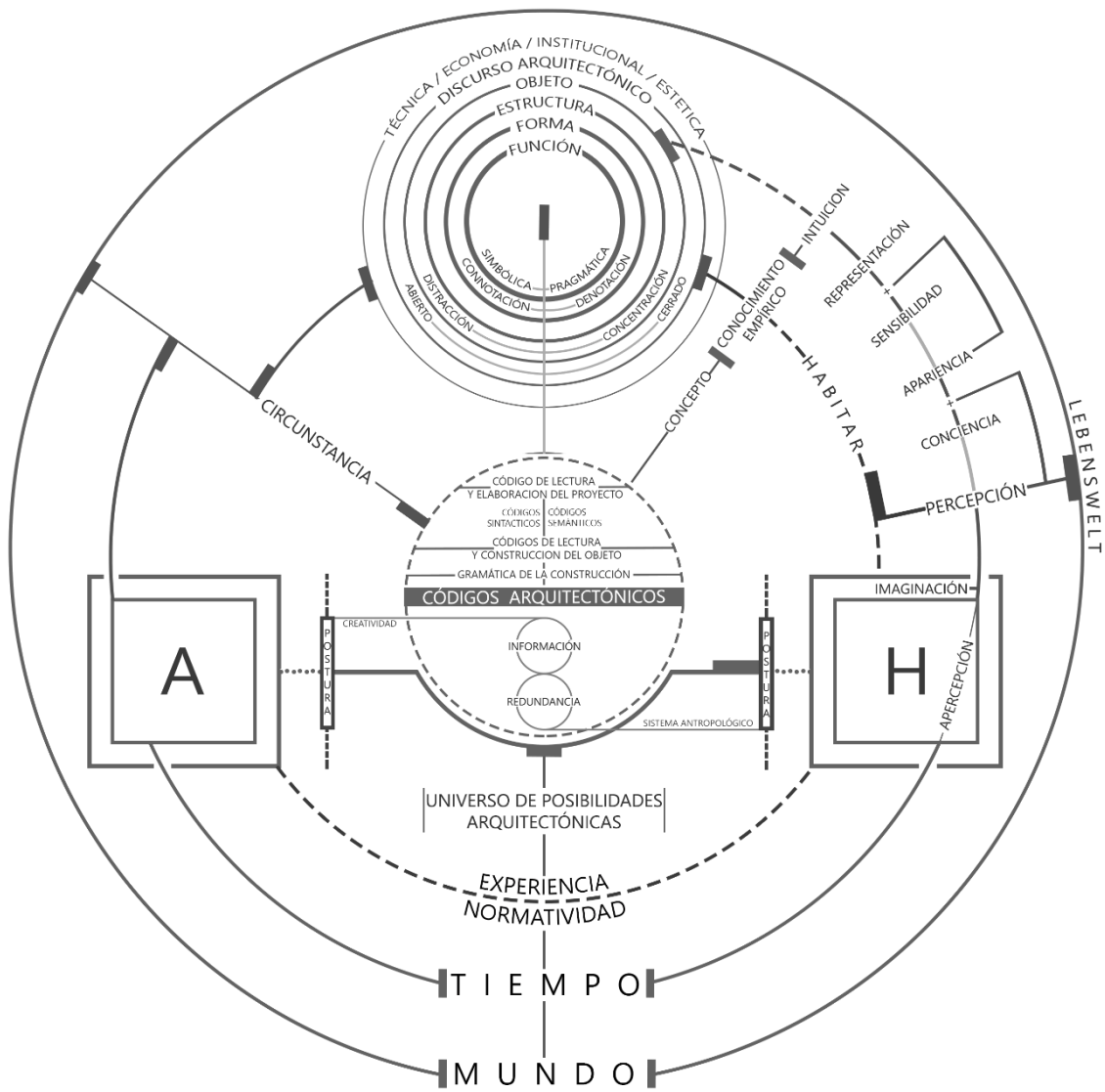
⁵⁹ “Una casa como esta solo podría ser ofrecida a un hermano”

lo que Venturi quería comunicar. El *otro* (el habitante, su madre), no requería un cuidado especial, lo importante era el *manifiesto*. Moneo diría con respecto a Venturi: “This early, not yet populist Venturi assigns full responsibility to the individual, the architect. The construction is a screen reflecting the architect’s ego. (...) At least in the Venturi of those years, the protagonist was the architect.”⁶⁰ (Moneo, 2004, p. 61) El mismo Venturi, respecto a la escalera de la casa, diría: “The stair, considered as an element alone in its awkward residual space, is bad; in relation to its position in a hierarchy of uses and spaces, however, it is a fragment appropriately accommodating to a complex and contradictory whole and as such it is good.”⁶¹ (Venturi, 1977, p. 118). Reconocía que un discurso arquitectónico debía contar con espacios tanto buenos como malos, que podía ser observado desde distintos niveles. Sin embargo, esta postura impone una rigidez en la comunicación que, si bien no parece afectar explícitamente al habitante (gracias a una ortogonalidad “general”, la abertura del discurso, en este nivel, sería mayor que la Casa Siza), sí compromete al discurso en su relación con el lugar y el tiempo.

⁶⁰ “Este joven, aún no populista Venturi le asigna completa responsabilidad al individuo, al arquitecto. La construcción es una pantalla reflejando el ego del arquitecto (...) Al menos para el Venturi de esos años, el protagonista era el arquitecto”

⁶¹ “La escalera, considerada como un elemento aislado en su extraño espacio residual, es malo; en relación con su posición en la jerarquía de usos y espacios, sin embargo, es un fragmento que se acomoda apropiadamente al complejo y contradictorio todo y como tal es buena.”

4. EL HABITANTE



Pero falta preguntar, ¿quién aprehende el sistema de reglas retóricas que es el discurso arquitectónico? ¿Quién lo recibirá, lo leerá, y le dará su justo valor? En el proceso de comunicación sobre el cual nos apoyamos para trazar análogamente el proceso de comunicación del discurso arquitectónico, **el habitante**, en cuanto el discurso solo puede comunicarse de manera efectiva por medio del objeto sensible, es aquel que recibe el discurso a través del *habitar*, habitar desenvuelto en el espacio y desenvolviendo al tiempo.

Hacíamos referencia a la experiencia del discurso como *conocimiento empírico*, resultado de una correspondencia entre el objeto percibido y la función esperada, la experiencia como un conocimiento que determina al objeto a través de percepciones (percepción comprendida como *participación*⁶²), lo cual indica que la experiencia del objeto arquitectónico no puede darse sin una cierta “expectativa”, es decir, que para poder habitar una cocina, por ejemplo, se necesita un conocimiento previo o adquirible acerca de lo que una cocina *es*, si pudiéramos situar a alguien que vivió hace miles de años en una cocina con una estufa de inducción moderna, no “habitaría” la cocina, puesto que al no presentar significado alguno para él todos los aparatos “elegantes” y “modernos” no serían más que formas en el espacio con aspecto y materiales poco comunes y extraños.

Esta experiencia sin conocimiento sería una *experiencia indiferenciada*, puramente intuitiva y sensible. Si la forma *escalera* no significa “nada” al habitante, al solo ser afección sensible sin pretensiones de funcionamiento, si funciona o no es totalmente indiferente. La escalera podría estar hecha con materiales resbaladizos, el peralte podría ser exagerado a comparación de la huella, o bien, podría no llevar a ningún lado, si la forma *escalera* no funciona como escalera, de manera efectiva, *no lo es*. Recuérdense lo dicho más arriba al hablar de la función: es la “sala de estar” porque la usamos como *sala de estar*, o en otras palabras: un espacio/forma funcional es lo que *es* porque lo usamos como tal, construcción retroactiva de significado.

Experiencia preconceptual del objeto arquitectónico que de no poder convertirse en *conocimiento*, no sería en esencia muy distinta de la experiencia de, digamos, el mundo natural no tocado por el hombre, pero también de aquello tocado por el hombre cuyo objetivo no es su funcionamiento en sentido estricto, dígase, una escultura. Si el habitante (y en definitiva, todo ente sensible de este mundo es habitante del mundo) no conoce el significado *original* o pretendido del acomodo de elementos megalíticos de Stonehenge, al solo poder recibir información sensible, tomaría lugar un “momento estético” sin fin, aprehendiéndolo bajo los mismos lineamientos que el paisaje a su alrededor (textura, iluminación, viento, etc.) y sin posibilidad segura de “comprenderlo” o “utilizarlo” de una manera calificable de *adecuada*, es incluso discutible que la manera adecuada original de hacer uso de ciertas intervenciones arquitectónicas se pierden con el tiempo, quedando solo la manera contemporánea de aprehenderlas.

Pero también, esta experiencia preconceptual corre el riesgo de convertirse en conocimiento no a través del cumplimiento (correcto o no) de la expectativa funcional, sino a través de un juego retórico de comunicación de significados. Si la forma *escalera* presenta los suficientes rasgos para convencer de ser aprehendida como “escalera”, se usará como tal aun cuando la manera en la que permite “cumplir” la función prevista no sea del todo adecuada. Por ejemplo, cuando la determinación material forma parte de un discurso cerrado y obliga a su uso de manera en extremo violenta: el habitante usaría la cocina no porque funcione óptimamente como una sino porque es el espacio bautizado (a través de instalaciones de gas, entre otras cosas) como tal⁶³. O incluso, de manera menos agresiva (al menos físicamente), el habitante haría uso de o pensaría un objeto arquitectónico como *casa* no porque necesariamente

⁶² Véase en el presente trabajo “El Discurso Arquitectónico: El objeto Arquitectónico”

⁶³ Véase “El Discurso Arquitectónico: Función/Significado” en el presente trabajo.

funcione como una, sino porque se ha señalado y sobre-señalado que ese objeto arquitectónico “es” una casa, por ejemplo, la Casa Farnsworth.

Hablando de determinaciones materiales, por ejemplo la forma del objeto o de un elemento en específico, puede no cumplir de manera totalmente óptima la función y aún presentaría un rango de tolerancia: las escaleras pueden ser “algo incómodas” pero al final del día aún te permiten subir. Superado este límite, donde sea que se localice, se llega a lo inhabitable. Pero cuando lo que está en juego no es la inhabitabilidad irrefutable provocada por la forma u objeto, sino los significados vinculados, la situación se complica: si el problema con la Casa Farnsworth es, que a la Dra. Farnsworth no le atraía habitar una casa de vidrio, ¿no bastaría con cambiar a la Dra. por un habitante más *tolerante*? Postura problemática.

En su extremo, se podría proponer cualquier objeto arquitectónico y cualquier función, solo haría falta encontrar al “habitante adecuado o dispuesto”. O bien se podrían manipular las expectativas del habitante concreto o potencial para convencerlo de lo que “necesita” o “quiere”, por ejemplo: si la sociedad contemporánea llega a convencer de una cierta imagen de “modernidad” al habitante concreto o potencial, las casas modernas encontrarían así a sus habitantes ideales, incluso a expensas de sus necesidades funcionales: una casa de vidrio no sería el ideal porque funciona idealmente, más bien se *obliga* a funcionar porque es el “ideal”. Se podría, *tal vez*, imponer ya sea agresiva o sutilmente (a través de imposiciones o a través del sistema educativo⁶⁴) esta misma imagen a los arquitectos o futuros arquitectos, que producirían agresivamente una banda de redundancia (expectativas o hábitos) de un ideal del “buen gusto”, de máxima funcionalidad u optimización, etc.

Si el arquitecto fomenta o ayuda a imponer su *información* (su visión creativa o ideas, ya sean suyas o de las tendencias en boga) por sobre el sistema antropológico que le da vida a los códigos a los que necesita hacer referencia, lo que hace es producir desligado del habitante. Si se siguiera una moda, por ejemplo, como el movimiento internacional y se usaran sus “preceptos” para configurar el discurso sin tomar en cuenta las expectativas o necesidades concretas del habitante. Pero si el arquitecto se limita a remitirse a requerimientos socio-culturales, en esencia, no podría considerarse algo “negativo”. Por ejemplo, si el habitante requiere o señala su inclinación por rasgos “modernos”. Así, surgiría una tensión entre lo que muchas veces el habitante espera, quiere o *cree* que necesita (o efectivamente necesita) y lo que “idealmente” se puede argumentar que el habitante o el contexto socio-cultural o urbano “necesita”. El análisis de procesos de codificación arquitectónica, mismos que son relativos a sus condiciones socio-culturales, sería el que permitiría discernir pertinencias.

Por lo tanto, delinear condiciones mínimas de habitabilidad, por más problemático que parezca o pueda ser, impondría un rango de movimiento funcional de condiciones que el habitante no necesariamente necesita conocer de manera previa, pero que al menos necesita poder reconocer aun cuando pueda decidir o verse llevado a ignorar (como en muchos casos de autoconstrucción). Entonces, aun cuando el habitante *siempre* tenga la razón, se debe señalar que el habitante no *necesariamente* cuenta con la visión global que (idealmente) le debe permitir al arquitecto reconocer las condiciones que llevan al habitante a tener siempre la razón, el objetivo del arquitecto y su discurso sería, precisamente, el de guiar la comprensión del habitante de su propio habitar. Porque el habitante *habita* el discurso. Ahora bien, con el objetivo de pulir la manera en la que el habitante percibe el discurso, hay que preguntarse ¿qué es el habitar?

⁶⁴ Base institucional que es a su vez la que permite el acceso a todo discurso. Véase “El Discurso Arquitectónico”

HABITAR

La experiencia del discurso arquitectónico como *habitar* es más que una experiencia empírica o afección perceptual, entendidos en un sentido inmediato y directo. A propósito de la obra de Philippe Boudon titulada *Le Corbusier à Pessac*, Montaner (2015) señala: “Boudon argumentaba que los habitantes demostraron que habitar es una actividad que introduce cualidades, significados y diferencias.” (p. 104) Y en otra parte de su libro *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*, Montaner señala respecto al término *experiencia*:

Precisamente, la experiencia atraviesa siempre lo subjetivo y lo objetivo: es personal, pero se comunica interpersonalmente, pues solo tiene sentido aquella experiencia que se vive profundamente y es capaz, de alguna manera, de comunicarse a los otros, de tornarse intersubjetiva. (...)

Por tanto, la experiencia como énfasis en lo vivido, en la percepción de los sentidos y en la experimentación. (...)

No se entiende la experiencia como la autoridad del pasado, sino como la capacidad de vivir, experimentar y comunicar los aspectos del presente. (p.77)

La experiencia del discurso arquitectónico, por lo tanto, para que sea un *habitar*, debe considerarse más allá de un solo momento, ya sea el momento en el que los sentidos se ven afectados perceptualmente, o el momento en el que puede admitirse reconocer un concepto con una intuición sensible, o en otras palabras, una función con una forma. El habitar, entonces, sería un “momento” multidireccional, multisensorial, comunicado intersubjetivamente y en continuo devenir/reescribir. Mas acorde con la noción de Pallasmaa de *espacio existencial* que con un espacio objetivo y geométrico:

No vivimos en un mundo objetivo de materia y de hechos, tal como asume el realismo convencional. La forma de existencia característicamente humana tiene lugar en el mundo de las posibilidades y está moldeada por nuestra capacidad de imaginar y de fantasear. Vivimos en mundos donde lo material y lo mental, lo experimentado, lo recordado y lo imaginado se funden completamente entre sí. En consecuencia, la realidad vivida no sigue las reglas del espacio ni del tiempo tal como vienen descritas en la física. Podríamos decir que el mundo vivido es fundamentalmente “acientífico” cuando se mide con los criterios de la ciencia empírica occidental.

Para distinguir el espacio vivido del espacio físico y geométrico, podemos llamarlo “espacio existencial”. El espacio existencial vivido se estructura sobre la base de los significados y los valores que se reflejan en él por el individuo o el grupo, sea de manera consciente o inconsciente; el espacio existencial es una experiencia única interpretada a través de la memoria y los contenidos empíricos del individuo. (...) La función de la arquitectura es “hacer visible cómo nos toca el mundo”, como Maurice Merleau-Ponty escribió a propósito de la pintura de Paul Cézanne. Según Merleau-Ponty, vivimos en la “carne del mundo”. (Pallasmaa, 2016, p. 60-61)

Pallasmaa (2016) haría referencia a Merleau-Ponty en más de una ocasión. Al hablar de la experiencia mental de las ciudades, esas “excavaciones habitadas de la arqueología de la cultura que exponen el denso tejido de la vida social” (p.47), Pallasmaa señala que es más una constelación *háptica* que una secuencia de imágenes visuales, cita a Merleau-Ponty:

Mi percepción no es, pues, una suma de datos visuales, táctiles y auditivos; yo percibo de una manera indivisa con mi ser total, me apodero de una estructura única de la cosa, de una única manera de existir que habla a la vez de todos mis sentidos. (Merleau-Ponty, 1996 citado en Pallasmaa, 2016, p. 50)

La experiencia como un conocimiento (empírico) que determina al objeto a través de la percepción (como *participación*), solo sería un **habitar** si se toma más en el sentido experiencial y háptico que en el sentido objetivo y físico: “El habitar supone tanto un acontecimiento y una cualidad mental y experiencial como un escenario material, funcional y técnico.” (Pallasmaa, 2016, p. 8) Una comunión entre quien percibe y lo percibido. Esta constante referencia por parte de Pallasmaa a Merleau-Ponty es relevante en la medida en que señala una inclinación hacia la tradición de la fenomenología, misma sobre la cual ya nos habíamos apoyado previamente para hablar del objeto arquitectónico⁶⁵: “For phenomenology is the Western philosophical tradition that has most forcefully called into question the modern assumption of a single, wholly determinable, objective reality.”⁶⁶ (Abram, 2017, p. 31)

La asunción de un mundo pretendidamente objetivo, según Abram (2017), tendría su origen en la separación que lleva a cabo Descartes de la *thinking mind* y el mundo material. Galileo ya habiendo declarado que solo las propiedades de la materia cuantificables eran “reales”, mientras las cualidades subjetivas eran simples impresiones ilusorias. Sin embargo, la experiencia directa del mundo que nos rodea es necesariamente *subjetiva* y *relativa* (p. 32): “Our spontaneous experience of the world, charged with subjective, emotional, and intuitive content, remains the vital and dark ground of our objectivity”⁶⁷ (p. 34) Con estas inquietudes, Edmund Husserl a principios del siglo XX buscaría, al inaugurar la disciplina filosófica de la fenomenología, no describir el mundo como es sino describir cómo el mundo se hacía evidente a nuestra conciencia.

By thus returning to the taken-for-granted realm of subjective experience, not to explain it but simply to pay attention to its rhythms and textures, not to capture or control it but simply to become familiar with its diverse modes of appearance-and ultimately to give voice to its enigmatic and ever-shifting patterns- phenomenology would articulate the ground of the other sciences. (Abram, 2017, p. 35)

Cabe señalar, que Husserl al insistir en el carácter mental de la realidad fenoménica llevaría a su método a ser criticado por ser “inherentemente solipsista”, es decir, sellado en su propia experiencia solitaria:

Es cierto que la intención, uno de los conceptos básicos de la fenomenología, propulsa y apunta hacia la acción humana y, por ende, hacia la interacción entre personas. Sin embargo, tal como ya se ha dicho, la fenomenología de Husserl se detiene excesiva y rígidamente en la relación entre un sujeto aislado y un objeto percibido. (Montaner, 2015, p. 130)

Montaner (2015) continúa señalando que a la visión individualista concentrada en el sujeto que percibe de la fenomenología le hace falta la experiencia social y política de pensar en una comunidad que interactúa y en relaciones sociales activas. Por eso, contrapone la *acción* como crítica a la fenomenología:

⁶⁵ Véase en el presente trabajo “El Discurso Arquitectónico: El objeto arquitectónico”

⁶⁶ “La fenomenología es la tradición filosófica occidental que con más fuerza ha cuestionado la asunción moderna de un único, completamente determinable, realidad objetiva.”

⁶⁷ “Nuestra experiencia espontánea del mundo, cargada con subjetivo, emocional, e intuitivo contenido, permanece el vital y oscuro fondo de nuestra objetividad.”

Nos referimos a una acción sistemática y conceptualizada, en la línea de una teoría pragmática (...) ningún objeto o creación puede separarse de sus implicaciones y consecuencias en el contexto y en la conducta de la vida. En arquitectura no podemos separar o ignorar ninguno de los resultados de las teorías, procesos o diagramas que la han generado.

Por su parte, Abram (2017) señala en Husserl la respuesta a esta crítica y a su vez aquello que permitiría reinterpretar lo comprendido por *mundo objetivo*: la noción de **intersubjetividad**, como aquello que se desenvuelve en la experiencia de múltiples sujetos sintientes. Así, la relativa solidez de la experiencia del mundo se sostendría gracias a nuestro continuo encuentro con otros, con otros *centros de experiencia*⁶⁸: “It is this informing of my perceptions by the evidente perceptions and sensations of other bodily entities that stablishes, for me, the relative solidity and stability of the world.”(p. 39) Mas tarde, Husserl reconocería una dimensión corpórea más “primaria” que la conciencia trascendental o la materia objetiva: el mundo *intersubjetivo* de la vida, life—world o *Lebenswelt*.

The life-world is the world of our immediately lived experience, *as we live it*, prior to all our thoughts about it. (...) It is not a private, but a collective, dimension—the common field of our lives and the other lives with which ours are entwined—and yet it is profoundly ambiguous and indeterminate, since our experience of this field is always relative to our situation within it. (p. 40)

El *Lebenswelt*, por lo tanto, varía de cultura a cultura y de experiencia a experiencia, pero: “If the worlds experienced by humans are so diverse, how much more diverse, still, must be the life-worlds of other animals—of wolves, or owls, or a community of bees” (p. 41). Sería precisamente Maurice Merleau-Ponty quien continuaría el legado de Husserl: “By clarifying the inconsistencies lodged in this philosophy by Husserl’s own ambivalences, and further, by disclosing a more eloquent way of speaking” (p. 44). En el pensamiento de Husserl, el *ego trascendental* todavía era separable del cuerpo, algo que Merleau-Ponty rechazaría: si mi presencia en el mundo se da por medio de mi cuerpo, si el cuerpo es el medio para entrar en relación con otras subjetividades y si sin las manos, boca u ojos no sería capaz de tocar, saborear o ver (o ser tocado), entonces el cuerpo en sí es el sujeto efectivo de la experiencia, sin él no hay posibilidad en sí de una experiencia.

It is the very power I have to look and to see things, or to turn away and look elsewhere, the ability to cry and to laugh, or to howl at night with the wolves, to find and gather food whether in a forest or a market, the power to walk upon the ground and to imbibe the swirling air. Yet “I” do not deploy these powers like a commander piloting a ship, for I am, in my depths, indistinguishable from them, as my sadness is indistinguishable from a certain heaviness of my bodily limbs, or as my delight is only artificially separable from the widening of my eyes, from the bounce in my step and the heightened sensitivity of my skin. (p. 46)

Reconocer la vida del cuerpo como el sujeto de la conciencia, *solidarizándonos* con la forma física del cuerpo que es el sujeto mismo de la conciencia, implica reconocer nuestra existencia como uno de los animales de la tierra “and so to remember and rejuvenate the organic basis of our thoughts and our intelligence”(p. 47). Merleau-Ponty llegaría a considerar la **percepción** como una *reciprocidad*, un continuo intercambio entre el cuerpo y las entidades que lo rodean. Una “conversación silenciosa”, un dialogo continuo que uno traba con las cosas:

In the act of perception, in other words, I enter into a sympathetic relation with the perceived, which is possible only because neither my body nor the sensible exist outside the flux of time, and so each has its own dynamism, its own pulsation and style. Perception, in this sense, is an

⁶⁸ Véase en el presente trabajo “La Ideología y el Arquitecto”

attunement or synchronization between my own rhythms and the rhythms of the things themselves, their own tones and textures. (p. 54)

Aquello que se quiere resaltar es la postura que toma Abram respecto a la tradición fenomenológica. Él considera que la recuperación de la dimensión sensorial y encarnada de la experiencia, ya no una separación evidente de la *thinking-mind* y el mundo material, nos lleva a una recuperación del paisaje y entorno *vivo* en el cual nos encontramos “incrustados”. Un necesario descubrimiento de nuestras percepciones sensoriales como solo un fragmento de una amplia red interconectada de percepciones y sensaciones provenientes de incontables entidades. (p. 65)

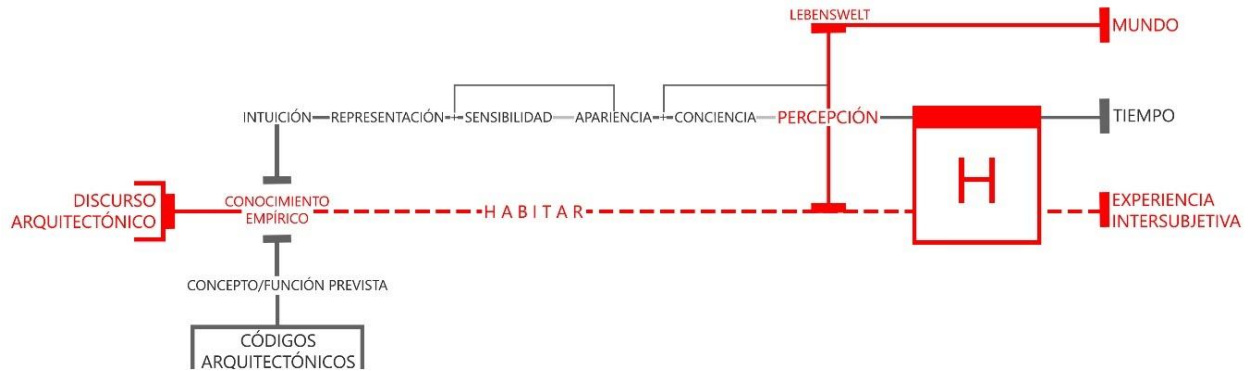
This intertwined web of experience is, of course, the “life-world” to which Husserl alluded in his final writings, yet now the life world has been disclosed as a profoundly *carнал* field, as this very dimension of smells and tastes and chirping rhythms warmed by the sun and shivering with seeds. It is, indeed, nothing other than the biosphere—the matrix of earthly life in which we ourselves are embedded. Yet this is not the biosphere as it is conceived by an abstract and objectifying science, not that complex assemblage of planetary mechanisms presumably being mapped and measured by our remote-sensing satellites; it is, rather, the biosphere as it is experienced and *lived from within* by the intelligent body—by the attentive human animal who is entirely a part of the world that he, or she, experiences. (p. 65)

Es decir, una inclinación hacia la fenomenología por parte del quehacer arquitectónico no debe de conducirnos solamente al carácter intersubjetivo del espacio existencia que habitamos, sino que nos debe encaminar necesariamente a un reconocimiento del habitante como parte del *mundo sensorial*, incrementando las consideraciones hacia el mundo como entidad viva y las demás entidades con quienes lo compartimos.

En este sentido, la actitud ecológica hacia la arquitectura y el urbanismo no puede verse como una actividad meramente económica o tecnológica, sino que se debe considerar estas actividades dentro de sistemas más complejos sociales, culturales, económicos y culturales. (...)

Significa, también, partir de una crítica radical o deconstrucción de la modernidad en la medida en que, reconociendo sus aportaciones vitales en la Ilustración, desvela la insaciable capacidad destructora de la tecnología y su intrínseca necesidad de generar continuamente residuos. (Montaner y Muxí, 2016, p. 223)

ESQUEMA-17 PERCEPCIÓN



Véase [Aparato Diagramático 13](#)

MORAL

Si el discurso arquitectónico como acto de comunicación es uno de los posibles intentos de interpretación y correspondencia con/del otro desde su separatividad y radical soledad, este ya cuenta en su raíz con cierta abertura, cierto *altruismo*⁶⁹ básico hacia el habitante, y por lo tanto conlleva una conciencia y dirección moral. Esto en tanto, como se ha señalado, el discurso en su concreción implica una estructuración previa a cualquier consideración de los procesos de codificación, por medio del *procedimiento de acceso al individuo*, o bien, postura ideológica con respecto al otro, en este caso, el habitante. Así, la *distorsión ideológica* que el arquitecto postula, al inscribirse en la realidad efectiva del habitante⁷⁰ ya se refleja en el discurso arquitectónico a través de una gradación u oscilación de violencia⁷¹ en la influencia ejercida en las selecciones del habitante o, en otras palabras, su habitar.

Ahora bien, el habitante es la entidad sensible que *habita* el discurso, aquel que descodifica lo comunicado arquitectónicamente. Sin embargo, al considerar la *realidad* como *ideológica*, el habitante pasa a ser una representación ideológica, una “realidad fabricada”⁷². Considérese lo dicho por Pallasmaa:

Por su parte, Umberto Eco distingue entre dos tipos de escritores: uno que escribe lo que el lector espera leer y otro que al escribir crea un lector ideal. Según Eco, el primero solo escribirá mera literatura vulgar de kiosco, mientras que el segundo escritor es capaz de escribir literatura que conmueve intemporalmente al alma humana.

⁶⁹ Para la noción de *altruismo* véase “La Ideología y el Arquitecto: El Mundo” en el presente trabajo.

⁷⁰ Véase “Los Códigos Arquitectónicos: Postura y Código: Ejemplos” en el presente trabajo.

⁷¹ Sobre el por qué el quehacer arquitectónico es ya “violento” en su raíz, véase “La Ideología y el Arquitecto: La Postura Ideológica” en el presente trabajo.

⁷² Véase “La Ideología y el Arquitecto: La Postura Ideológica” en el presente trabajo.

En mi opinión, solo el arquitecto que crea su cliente ideal en sus proyectos puede crear casas y hogares que den a la humanidad esperanza y sentido en lugar de mera satisfacción superficial. (Pallasmaa, 2016, p. 38)

La creación del lector o habitante (ideal o no) es algo que, al menos en el presente trabajo, se considera inescapable: la *creencia* respecto al habitante lo *fabrica* en la realidad. Nada muy lejos del efecto Pigmalión:

Pigmalión, artista de Chipre, esculpió la figura de una mujer con tal cuidado, dedicación, belleza y perfección que se enamoró de ella. Su amor y gran expectativa hacia la escultura, de nombre Galatea, hacen que Afrodita, la diosa del amor, cumpla el deseo del escultor dotándola de vida.

Por analogía, se llama *efecto Pigmalión* al cumplimiento de las expectativas que las personas, y en este caso los profesores, guardan hacia sus estudiantes y que provisoriamente se ven cumplidas. (...)

Destaca [Robert T. Tauber] cómo algunos estereotipos que los profesores asumen sobre las personas, normalmente los aplican a la hora de valorar a sus estudiantes y de orientar su trato con ellos. Algo que refuerza estos estereotipos es la *certeza* de que la idea que se tiene de alguien, al final se confirma.

Tauber describe las acciones emprendidas por el profesor [piénsese el arquitecto] y las respuestas de los estudiantes [piénsese el habitante] que conducen a la expectativa, o *profecía*, se cumpla. (Sánchez y López, 2006, pp. 10-11)

O bien, incluso podemos pensar en el término *profecía autocumplida*. Acuñado por el sociólogo Robert K. Merton, explicado con el siguiente teorema: “Si los hombres definen las circunstancias como reales, éstas son reales en sus consecuencias.” (Thomas, 1928 citado en Sánchez y López, 2006, p. 18). Teorema directamente asimilable con la noción de una realidad que en su reproducción cuenta con la “distorsión ideológica” ya inscrita.⁷³ Recuérdese el panoptismo, ejemplo paradigmático de una postura vertical con respecto al *otro*, germen de escuelas, talleres y hospitales. Esquema cuya presencia aún hoy en día puede sentirse en una sociedad globalizada. La prisión, pena por excelencia.⁷⁴

Se dice que la prisión fabrica delincuentes; es cierto que vuelve a llevar, casi fatalmente, ante los tribunales a aquellos que le fueron confiados. Pero los fabrica en ese otro sentido que ella ha introducido en el juego de la ley y de la infracción, del juicio y del infractor, del condenado y del verdugo, la realidad incorpórea de la delincuencia que une unos a otros y, a todos juntos, desde hace siglo y medio, los hace caer en la misma trampa.

La técnica penitenciaria y el hombre delincuente son, en cierto modo, hermanos gemelos. No creer que ha sido el descubrimiento del delincuente por una racionalidad científica el que ha llevado a las viejas prisiones el refinamiento de las técnicas penitenciarias. No creer tampoco que la elaboración interna de los métodos penitenciarios ha terminado por sacar a la luz la existencia “objetiva” de una delincuencia que la abstracción y la rigidez judicial no podían advertir. Aparecieron los dos juntos, y uno en la prolongación del otro, como un conjunto tecnológico que forma y recorta el objeto al que aplica sus instrumentos. (...) La delincuencia es la venganza de la prisión contra la justicia. (Foucault, 2009, p. 295)

⁷³ Véase en el presente trabajo “La Ideología y el Arquitecto” y “El Discurso Arquitectónico”

⁷⁴ Sobre el poder y su ejercicio arquitectónico véase “Los Códigos Arquitectónicos: Postura y Código: Ejemplos” en el presente trabajo.

Así, el discurso arquitectónico se encargaría de recortar al habitante al que busca aplicar el conjunto de sus formas. Mientras más vertical, o bien, más cerrado el discurso, más limpio, preciso y restrictivo el corte. Por lo tanto, ¿cómo podría el habitante, aquel que estructuralmente siempre debe tener la razón, ser escuchado si el arquitecto ya ha decidido (consciente o inconscientemente) silenciarlo?

Pero Jeremy Bentham no solo tendría la idea del Panóptico a finales del siglo XVIII, Montaner (2015) nos dice: “Los diagramas arquitectónicos tienen un precedente emblemático: la idea del panóptico de Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII, una propuesta utilitarista para una nueva sociedad de la transparencia, la fluidez y el control.” (p. 22) ¿A qué se refiere Montaner con *utilitarista*? El utilitarismo es una doctrina filosófico-moral típicamente asociada con los filósofos Jeremy Bentham y John Stuart Mill: “It is often said that utilitarianism was a conjunction of consequentialism, the view that morally right action is the one with the best consequences, and hedonism, the view that ‘best’ is to be understood in terms of pleasure and the absence of pain” (Scanlon, 1998, pp. 100-101). El utilitarismo considera la *utilidad* como principio de la moral, el objetivo siendo el mayor “bien-estar” para la mayor cantidad de gente, el mayor bien como la consideración moral primaria, no el individuo. Pensemos en una sociedad de la vigilancia como la nuestra en el siglo XXI, esbozada por el panóptico en el siglo XVIII: ¿qué tanto sacrificarías la privacidad individual por una mayor seguridad?

One problem with the utilitarian account is that the idea of the greatest happiness, despite its general moral significance, does not seem to be sufficiently closely linked to our ideas of right and wrong. Many acts are wrong even though they have little or no effect on people’s happiness, and the fact an action would promote aggregate happiness does not guarantee that it is right. Moreover, even where happiness, or at least individual well-being, is clearly at stake, its appeal alone does not seem to account for the motivation we feel to do what is right and to avoid what is wrong. (Scanlon, 1998, p. 152)

Señalemos ejemplos de corte utilitarista:

¿Es lícito que los arquitectos acepten cualquier condición con tal de poder proyectar y construir? ¿Es aceptable que solo para poder realizar el parque y el estadio de Pekín para los Juegos Olímpicos del 2008, incluido el denominado ‘nido’, de Herzog & de Meuron y del artista Ai WeiWei, se desplazaran 350,000 habitantes que vivían en la zona y se trasladaran a las afueras de la metrópolis? (Montaner y Muxí, 2016, p. 23)

Montaner y Muxí (2016) denuncian más ejemplos que podemos considerar: “El paroxismo de la continua transformación de controles y barreras lleva a poner más vigilancia y más fronteras. Y las fronteras comportan una grave pérdida de esperanza en la convivencia.”(p. 88), “Surgen [las urbanizaciones cerradas] de la obsesión manipulada para defenderse de la inseguridad y en ellas se aíslan clases sociales afines en condiciones cerradas”(p. 88), “Uno de los indicadores de insostenibilidad o sostenibilidad clave y sintomático, que atraviesa otros, debería consistir en determinar si en cada territorio lo que aumentaron fueron los muros, las vallas, las autopistas y las divisiones o lo que aumentan son los espacios públicos, los edificios comunitarios, los centros culturales, los lugares de reunión, etc.” (p. 94), “Es así por la falta de responsabilidad y autocritica del mundo de la tecnología capitalista, que ha impuesto la rentabilidad y lo instrumental como único criterio de evaluación”(p. 95), “Se ha creado un mundo pensado para ser servido eficazmente desde las entradas y salidas de las autopistas, se ha conformado lo urbano exclusivamente desde su vampirización, desde su uso, desde su accesibilidad a través de puentes, túneles y nudos”(p.117), “Y aunque bien utilizado, el rascacielos (...) es capaz de crear ciudad (...), el uso que hace de ellos la ciudad global es especular con su tipología, que puede conseguir más rentabilidad especulativa con la menor inversión en un entorno que queda depredado y del que se vampirizan sus mejores cualidades, sin aportar nada a cambio” (p. 119). Y por último:

El turismo, siendo una experiencia esencial del ser humano moderno, se ha transformado en un fenómeno que arrasa, al ser un turismo masivo y cuantitativo. (...)

Por su total adscripción a los mecanismos neoliberales del sistema capitalista actual, el sistema del turismo genera una serie de consecuencias.(...) Por ello, la primera característica es que el mundo del turismo no tiende a formar y crear calidad, sino trabajo basura.(...)

No aporta nada [el turista] a la ciudad donde reside ocasionalmente y, sin embargo, ocupa el lugar de un vecino real. Solo quiere que la ciudad esté a sus pies y a su capricho. (p. 143-145)

Pareciera que la sociedad contemporánea presenta, así desplegado, una perspectiva esencialmente utilitarista. Ahora bien, del otro lado de la doctrina utilitarista podemos encontrar la *deontología*, doctrina filosófico-moral típicamente asociada con el filósofo Immanuel Kant ⁷⁵, la cual de manera considerablemente simplificada nos dice que cada ser humano es un fin por sí mismo, una unidad básica moral a quien se le debe consideración moral, no un medio para alcanzar un fin. Razones de corte deontológico “can count against doing certain things even though doing them would lead to better overall consequences” (Scanlon, 1998, p. 82). Por ejemplo: ¿Es aceptable que para poder realizar el parque y el estadio de Pekín para los Juegos Olímpicos del 2008 se desplazaran 350,000 habitantes? Incluso si no fueran 350,000 habitantes, sino mucho (mucho) menos, la respuesta sería *no*. Sin embargo, Foucault al hablar de la técnica de institución penal que el “archipiélago carcelario” ha transportado al cuerpo social entero hace referencia a algo distinto: *el contrato* de Rousseau⁷⁶:

Se plantea con frecuencia la cuestión de saber cómo, antes y después de la Revolución, se ha dado un nuevo fundamento al derecho de castigar. Y es sin duda por el lado de la teoría del contrato por donde hay que buscar. (Foucault, 2009, p. 354)

De ahí, que el *contractualismo* como corriente filosófico-moral, principalmente en la visión de Scanlon (1998), es lo que nos interesa:

What distinguishes my view from other accounts involving ideas of agreement is its conception of the motivational basis of this agreement. The parties whose agreement is in question are assumed not merely to be seeking some kind of advantage but also to be moved by the aim of finding principles that others, similarly motivated, could not reasonably reject. The idea of a shared willingness to modify our private demands in order to find a basis of justification that others also have reason to accept is a central element in the social contract tradition going back to Rousseau. One of the main reasons for calling my view “contractualist” is to emphasize its connection with this tradition. (p. 5)

El contractualismo nos dice que: “It holds that an act is wrong if its performance under the circumstances would be disallowed by any set of principles for the general regulation of behaviour that no one could reasonably reject as a basis for informed, unforced general agreement.” (p. 153). Es decir, en nuestro razonamiento práctico la razón básica de nuestra motivación moral sería la de gobernarnos de manera que los demás no puedan razonablemente rehusarse a permitir. (p. 157) Básicamente, el *otro* se vuelve sujeto en una comunicación, no un medio para un fin.

La contraposición del contractualismo a la visión utilitarista contemporánea permite, entre otras cosas, al preguntar: “What is the range of creatures to whom these duties are owed, and who thus can be wronged in the sense I have been describing?” Señalar que se puede perjudicar criaturas sentientes no-

⁷⁵ Sobre quien nos apoyamos para esquematizar el sentir externo e interno. Véase los Esquemas 11 y 13.

⁷⁶ Nos servíamos de El Contrato Social de Rousseau en “La Ideología y el Arquitecto: El Mundo” en el presente trabajo.

racionales de la misma manera que en la que podemos perjudicar a humanos, aun cuando su falta de “racionalidad” no permita hablar de una conducta que debe ser *justificable* en términos estrictos para ellos, limitando la manera en la que podemos perjudicarlos a un tratamiento que de manera injustificada afecte su bienestar (p. 184). Pero, a su vez, nos permite señalar aquello que se ha señalado fundamental para el quehacer arquitectónico: una postura moral que implique al *otro* como sujeto en una comunicación, al que se le debe justificación y consideración, *reconocerlo* en el sentido más amplio de la palabra:

Since we acquire the concepts involved in such judgments chiefly by imitating other, it is to be expected that in our process of selecting, from among the range of features and distinctions which might be noticed, those to which reason-giving significance is to be attached, we will generally settle on ones that others around us already recognize and see as important.⁷⁷(p. 74)

Entonces, el quehacer arquitectónico se encuentra necesariamente sometido a una crítica moral desde su raíz. Puesto que su discurso se configura sobre una estructura (postura ideológica) que debe su justificación al *otro*, el habitante, el otro frente al cual el *yo* es infinitamente responsable, un otro que no es solamente humano, sino toda otra entidad sensible con la que compartimos el mundo como espacio existencial. Es ese **otro** que el quehacer arquitectónico no puede “omitir”, sino que debe considerar en el principio y en cada paso que da.

⁷⁷ “Desde que adquirimos los conceptos involucrados en tales juicios principalmente imitando a otros, es de esperarse que en nuestro proceso de selección, de entre el rango de características y distinciones que se pueden encontrar, aquellas a las que una significancia dadora-de-razón está unida, generalmente nos conformaremos en aquellas que otros a nuestro alrededor ya hayan reconocido como importantes.”

EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO, UNA REFLEXIÓN: CONCLUSIONES

Una inquietud llevaría a abrir *Vigilar y Castigar* de Michel Foucault, y a su vez, daría inicio al presente trabajo: ¿cómo el conjunto de ideas ostentadas (ideología, si se quiere) y una delineación tan clara del habitante podría reflejarse de manera tan clara, imponente y directa en el producto arquitectónico? Pareció, en su momento, que sería cuestión de “afinación” de objetivos: si se tiene lo suficientemente claro y pulido lo que se espera del habitante y lo que se espera que el objeto arquitectónico provoque en el habitante, entonces el proceso de traslación desde lo que el arquitecto tiene en mente al objeto construido contaría con menos puntos de fuga y menor margen de error. De esta manera, aislando este proceso o parte de un proceso, comprendiendo cómo pudo plantearse el esquema panóptico y sobre qué bases para que funcionara como lo hizo (a un grado paradigmático incluso en la sociedad contemporánea), *tal vez* podría pensarse y plantearse una mejor y más efectiva manera de articular (y sobre todo *enseñar*) lo arquitectónico.

Pero había que definir en qué consiste este proceso de traslación, sus pasos y recovecos. Es aquí donde surge la idea de poder plantear a manera de engranajes en un aparato diagramático cada nudo y vector de lo “arquitectónico”, una progresión sistémica que permita pensar cómo pensamos arquitectónicamente, pero también es donde se complica: ¿cómo pensamos y damos a conocer lo arquitectónico? Incluso ¿qué es lo arquitectónico? ¿qué conjunto de ideas son las que aparentemente se reflejan en el objeto arquitectónico final? No bastaba con hablar de lo arquitectónico como algo material y aparentemente objetivo, el diagrama funcional del panóptico claramente mostraba que gran parte de su poder de actuación no provenía del grosor de los muros o la estructura del edificio, incluso, ni siquiera de la mirada de los guardias (la cual podría ser inexistente), sino de la *percepción* (entendida en su sentido común) de aquellos que se encontraban entre dichos muros. La técnica sintáctica utilizada para configurar radialmente el panóptico funcionaba porque sabía qué percibirían sus habitantes, se sabía lo que el habitante escucharía cuando lo arquitectónico hablara. Entonces el enfoque cambió, se tuvo que retroceder, ya no tanto el reflejo del proceso en el objeto arquitectónico *per se*, sino en lo *comunicado* por el objeto. Menos un objeto material y más un **discurso** comunicante. Menos grosor de muros y más significados vinculados. Si la luz de la escalera a la terraza de la casa estudio de Luis Barragán te hablaba de lo divino, tenía que ver menos con la luz en sí que con la manera en la que te susurraba al oído. Entonces es una cuestión de comunicación.

Cuestión de semiótica. Si el arquitecto hacia uso de muros, vanos y puertas para *comunicar* algo (ya sea un detente, un entra, o un asómate), el proceso de traslación desde lo que el arquitecto pretende hasta el discurso que pretende materializar comienza a tomar forma. Es el caso que lo comunicado arquitectónicamente solo podía ser recibido “apropiadamente” si se reconocía la convención a su alrededor, de la misma manera que solo reconocemos a cuál animal se refiere la palabra “dog” si estamos familiarizados con el inglés. Entra la noción de *código* y de manera análoga a un proceso de comunicación de lenguaje se pudo plantear (aunque simplificado) el proceso de comunicación de lo arquitectónico: el **arquitecto/emisor** para poder configurar su **discurso** y llegue hasta el **habitante** tendría que hacer referencia a **codificaciones** arquitectónicas subyacentes. El arquitecto no decide o inventa maneras en las que la gente duerme o pasa la noche, solo las reconoce (ya sea aquí o en Asia) y proyecta cierta manera de volver explícita dicha función en el espacio, incluso el panóptico no inventó el encarcelamiento, solo una manera específica de hacerlo.

Experiencia socializada, codificaciones, cultura, convenciones, etc. Aun cuando el arquitecto hiciera referencia a lo anterior para poder apoyar su discurso, lo hacía de una manera específica, más allá de las posibilidades, infinitas o no, del proyectar arquitectónico, parecía haber algo atrás que ya se encontraba moviendo hilos. Y más atrás significa retroceder en dirección precisamente hacia el arquitecto: ¿por qué Jeremy Bentham decidió expresar vigilancia y orden en el panóptico? Si se pudo pensar más allá y aplicarse a escuelas, talleres, hospitales, etc. entonces la idea iba más lejos que un simple: porque se trataba de presos a quienes vigilar. Más una postura y menos un azar. Más una ideología y menos una remisión a convencionalidades unívocas. Una ideología, postura, o postura ideológica, avanzaría a lo largo de todo el proceso hasta encontrar su materialización en el discurso.

Hubo que corregir la noción de *ideología* para poder avanzar. Si la ideología en su sentido clásico o común nos hablaba de ideas y/o preceptos, cualquier buena pedagogía arquitectónica podía corregirlo: qué importaba que alguien como Jeremy Bentham quisiera plantear una manera opresiva de mantener a la gente bajo vigilancia, si hoy en día contamos con regulaciones y normativas como el Reglamento de Construcciones de... que, gracias a un cuidadoso planteamiento y un aún más cuidadoso sopesar claramente señala que las prisiones o las escuelas, los hospitales o los talleres, necesitan cumplir con estas condiciones para ser “habitables”. Si fuera el caso, solo habría que afinar y refinar normativas hasta cada clavo y centímetro. Entonces, ¿por qué cada edificio es un fenómeno diferente? ¿por qué el quehacer arquitectónico parecería en eterna tensión con el habitante? Tenía que discurrirse: la ideología y más adelante la postura que emana de ella en dirección al habitante, no funciona como una lente que distorsiona una realidad ya estructurada, más bien estructura la realidad que solo puede ser percibida a través de dicho lente. Previo al discurso comunicado, se encuentra la estructuración del espacio donde se insertará.

A partir de este punto, el enfoque se vería sujeto a una ligera corrección estructural. En el proceso que se pretendía desmenuzar el traslado desde “el conjunto de ideas” del arquitecto al discurso era menos directo y visible de lo esperado, más invisible y subterráneo. Se podía aislar a un momento inicial del proceso la *ilusión ideológica* que estructura la realidad social del articulador del discurso, pero había que señalar las filtraciones en todo el proceso, proceso que era indispensable delinear. Básicamente, se pasó de querer esquematizar un movimiento de “habla” directo a esquematizar una red de comunicación, donde el momento de “habla” del arquitecto sería solo unos cuantos elementos que solamente pueden adquirir valor dentro de dicha red y sujetos a factores que depuran u ordenan su configuración (por ejemplo, véase el Aparato Diagramático 8). O en otras palabras, se pasó de querer señalar cómo lo que pretendía el arquitecto con su objeto arquitectónico podía pensarse de manera más clara, a querer señalar cómo se podía pensar la articulación del discurso arquitectónico (el objeto siendo solo una parte de él) como tal, el “conjunto de ideas” del arquitecto y la materialización del objeto arquitectónico aún se encontrarían en el planteamiento, pero con un papel “menos importante” puesto que solo podían existir insertos en una red de relaciones, misma que sería el objeto del aparato diagramático propuesto al final.

Precisamente es en el planteamiento inicial de la realidad social donde el arquitecto llega a inscribir su discurso que el presente trabajo corre el riesgo de no ser lo suficientemente *arquitectónico*, una mirada a las primeras partes del aparato diagramático bastarían para observar que lo “arquitectónico” comúnmente entendido se encuentra ausente. Hablar del creer/hacer, del *otro*, del espacio que al no ser abstracto conviene calificar de mundo, de una realidad ideológica, de un acto de comunicación, etc. tendría el objetivo de sentar las bases sobre las que cada elemento del proceso de comunicación arquitectónico toma lugar, cómo es que en alguna parte del proceso surge alguien a quien podemos calificar de “arquitecto” o “habitante”, o cómo es que surgen actos dirigidos al *otro* donde la reacción esperada es la comprensión, dentro de qué medio y gracias a qué dichos actos se dan, etc. Principalmente, que el arquitecto antes de hablar ya comenzó a comunicar, que cuando el arquitecto

habla dice más que solo aquello que dijo y que la *red* en la que se valoriza su acto es más complicada de lo que parece. Así, el arquitecto y la postura ideológica supondrían un punto relativamente fijo para comenzar, de donde se partiría a desmenuzar todo lo que se pudiera encontrar en esta red arquitectónica y lo que los códigos suponen para el quehacer arquitectónico.

Se procedería a explicar qué es un código, terreno todavía no arquitectónico. Movimiento semiótico muy simple: todo acto de comunicación cuenta con códigos subyacentes. Pero tal vez, al trasladarse a lo arquitectónico, sea el movimiento más esclarecedor que se puede tomar en cualquier dirección. Si lo que se comunica arquitectónicamente y la manera en que se comunica necesita remitirse a experiencia socializada (cuidando no caer en un relativismo descuidado), entonces, todo se ve sometido a un juego retórico y estético de persuasión. Ninguna forma y ninguna función puede pretender ser universal. Dentro de esta esfera, lo único que podríamos calificar de *universal* sería, en su base, una lógica o gramática de la construcción que rige, queramos o no, la manera en la que cualquier objeto arquitectónico puede llegar a ser. Inherente a la esfera de los códigos arquitectónicos, se encontraría la dialéctica información/redundancia, básicamente, una dialéctica entre los hábitos y expectativas que rigen el funcionamiento de lo arquitectónico y la manera en la que el arquitecto puede, dentro de sus propios límites, hacer uso de lo disponible para encontrar una manera *distinta* de decir lo esperado de su parte.

Habiendo esclarecido aquello que necesitamos para una comunicación arquitectónica efectiva, era el turno del discurso en sí. Para este punto, el camino ya estaba en su mayoría trazado. Conforme se avanzaba a lo largo del trabajo, surgían engranes y el objetivo de los diagramas era integrarlos al aparato: la circunstancia y los delimitantes externos que permitía señalar, el papel del mundo y el tiempo en suministrar con experiencia para socializar, etc. Se trabajaría de afuera hacia dentro: qué es eso que calificamos de discurso y los delimitantes que externamente le imponen sus contornos, el objeto, la estructura, la forma y la función. Independientemente de los delimitantes externos que se pudieron localizar (seguramente hay más), es decir, el factor estético, institucional, técnico y económico, el acomodo concéntrico de lo demás parecería bastante simple. Es conocimiento universal que el objeto arquitectónico cuenta con una forma en el espacio, por ejemplo.

Sería en la oscilación de la esfera del discurso (que ahora parecería un péndulo), donde al parecer se encuentra lo más interesante: si al discurso, que en su encuentro con el habitante y la violencia que ejerce, se nos permitió calificarlo de, en esencia, cerrado o abierto, ¿se podría considerar pertinente encontrar esta tensión en los engranes subsecuentes? Se pudo plantear de la siguiente manera: el objeto arquitectónico oscila respecto a su percepción: distracción y concentración, la forma arquitectónica oscila respecto a *cómo* comunica: connotación y denotación, y la función arquitectónica oscila respecto a lo *que* comunica: simbolismo y pragmatismo. Tal vez, respecto a la estructura (el patrón material que permite la erección del objeto) se pudo haber planteado lo mismo: aquella parte de la estructura esencial (columnas, trabes) y aquella no “tan” esencial (muros divisorios, ventanas, etc.), tomando en cuenta que en el pretendido patrón global coherente que busca ser el discurso arquitectónico cada elemento tiene una “razón de ser”, y como tal, modificarlos aun cuando no sean esenciales para que el objeto siga en pie implica modificar al discurso y su configuración. De cualquier manera, el arribo a un péndulo compuesto por múltiples aros concéntricos que oscilan cada uno de ellos en distintas direcciones cumpliría con uno de los objetivos principales del trabajo: señalar en qué consiste el “discurso arquitectónico”.

Sin embargo, aun cuando uno se pudiera satisfacer con la silueta propuesta de lo que el discurso es, el proceso que se pretendía aislar aún no había acabado. Si el discurso arquitectónico es comunicación, no se puede ser indiferente a quien va dirigido dicha comunicación. El habitante habita el discurso. Eso al menos parecería claro. Pero ¿cómo? Esta cuestión obligaría a acomodar dos recovecos que, otra vez,

parecerían desviarse de temas estrictamente arquitectónicos: el tiempo y el espacio. Porque todos en la comunidad arquitectónica “piensan” el espacio, aun cuando es posible que al final del día el espacio no sea la preocupación final. Pero qué papel juega el espacio y el tiempo en nuestra manera de tratar y entender lo arquitectónico y cómo el discurso se valoriza, es lo que se pretendió esclarecer. Surgirían cuestiones importantes, como la percepción, la sensación y el conocimiento empírico que, mas adelante y en un sentido existencial y fenomenológico, sería el habitar.

Al llegar al habitante propiamente dicho, puesto que (y era imposible no hacerlo) ya se había dicho mucho sobre y alrededor de él a lo largo de todo el trabajo, las preocupaciones restantes eran dos: el habitar y la moral. Respecto al habitar, de lo que mucho se ha dicho, en muchos lugares y por muchos autores (y tal vez nunca deje de haber mucho que decir), la tradición fenomenológica y su entendimiento de la experiencia del habitar, así como una cierta perspectiva “ecológica” era lo que se pretendía delinear. Más que señalar la posibilidad de una perspectiva ecológica en el quehacer lo que se buscaba era señalar su *necesidad*. Es el mismo caso con la moral, si se buscó decir mucho acerca del papel del *otro* en esta red de relaciones arquitectónicas que es la única que puede permitir que el discurso tenga algún valor, no era tanto para señalar las condiciones de su posibilidad, sino su necesidad infranqueable.

Y todo apuntaba hacia esto, si se podía plantear un manera de discurrir arquitectónicamente donde cupiera al menos la posibilidad de ignorar lo “ecológico” y lo “moral”, entonces se vuelve bastante probable que toda consideración hacia el otro retroceda respecto a consideraciones, por ejemplo, económicas. Se podría pensar un objeto arquitectónico que *ignore* al habitante, pero no se puede pensar un objeto arquitectónico que no requiera medios técnicos y económicos para su construcción. Si se delineó desde el principio finalizar con estas nociones, era para intentar comprender cómo no son, ni pueden serlo, solo “pasos” a considerar en un proceso de “diseño” aislado, sino elementos de una red donde no solo el otro y el mundo lleno de entidades sensibles valorizan el discurso, sino que les debemos justificación a cada paso de nuestro quehacer, todo con el objetivo de buscar un asidero lo suficientemente fuerte para permitir pensar y enseñar el quehacer arquitectónico de una manera más sistémica y, sobre todo, sensible hacia el *otro*. Si todo nuestro pensar, arquitectónicamente hablando, requiere de una comprensión moral de nuestra justificación hacia el habitante, habría que repensar nuestro pensar actual.

Al final, una serie de diagramas que en su progresión desplegara cómo articulamos y pensamos lo arquitectónico, y cuyo paso final mostrara una visión global y sistémica de esta red de relaciones donde se localiza cada elemento cumpliría varios propósitos. Por ejemplo, si la red de relaciones arquitectónicas que el presente trabajo se propuso desmenuzar y representar de manera gráfica en la progresión del aparato diagramático propuesto al final es la ideal, debería poder trazarse una delineación pedagógica o bien, paralelismos y empates entre esta red y todo fin pedagógico ya formulado. Obsérvese la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y su Plan de Estudios 2017. Como se puede apreciar en el Mapa Curricular, el conocimiento dirigido a los estudiantes se ha organizado en cinco distintas áreas sin contar, por obvias razones, los cursos optativos:

Se entiende por áreas de conocimiento, la coordinación y ensamble de conocimientos, habilidades y actitudes afines o de la misma rama, tendentes al estudio e interpretación de un fenómeno urbano-arquitectónico de la realidad, a partir de una metodología propia y común en cada área, manteniendo la especificidad de su enfoque y apuntando a la articulación de los conocimientos alrededor de una temática elegida para la enseñanza de la arquitectura de manera integral. (Tomo I, p. 65)

Se pretende que la conformación de estas áreas permitan “superar la fragmentación del conocimiento en la formación de los estudiantes”, organizadas en base a criterios tales como: la naturaleza del conocimiento, cómo se integran en los procesos de solución de problemas, cómo y con qué lógica permiten plantear el conjunto, el enfoque entre relaciones y las síntesis de capacidades y habilidades y el “eje” que suponen. A grandes rasgos, serían las siguientes (Tomo I, pp. 66-71):

- a) Área de Proyecto: Área responsable de las capacidades proyectuales del alumnado, donde se emplean diversos recursos para la resolución de problemas arquitectónicos considerando factores sociales, físicos, materiales, económicos y “la experiencia espacial como expresión de un valor cultural relevante.”
- b) Área de Teoría, Historia e Investigación: Área responsable de proporcionar al alumnado herramientas para la crítica y reflexión del desarrollo histórico y teórico del quehacer arquitectónico. Nótese que en el Plan se señala: “La reflexión teórica sobre el hacer arquitectónico plantea una serie de posturas alrededor de la disciplina”.
- c) Área de Tecnología: Área responsable de los medios para la realización del objeto arquitectónico: “El área ofrece un abanico de posibilidades dentro de los campos de la construcción, los sistemas estructurales, de instalaciones, de la administración y de los sistemas ambientales”.
- d) Área Urbano Ambiental: Área responsable de promover conocimientos, habilidades y actitudes referentes a la “producción del espacio” en diferentes escalas y ámbitos. Atendiendo aspectos físicos y sociales y criterios como la sostenibilidad urbana, social, ambiental y económica.
- e) Área de Extensión Universitaria: Área responsable de la comprensión de problemas concretos de la construcción de diversas demandas arquitectónicas y urbanas. “En esta área, el alumnado aplica sus conocimientos teóricos y metodológicos, mediante el concepto de participación y los pone en práctica a través del trabajo colaborativo para construir propuestas arquitectónicas transformadoras”.

Aboquémonos por ahora a estas áreas en las que la Facultad de Arquitectura organiza el conocimiento orientado hacia los estudiantes. Si separamos por el momento el Área de Proyecto y de Extensión Universitaria, dado que se encargan de aplicación e integración de conocimientos en la resolución o comprensión de problemas concretos, podemos concluir que las tres áreas restantes se encargan del conocimiento histórico arquitectónico, desde su configuración en el pasado hasta cómo se articula en el presente (y su crítica y reflexión): Teoría, historia e investigación; del conocimiento arquitectónico en sus diversas escalas (principalmente macro): Urbano ambiental; y del conocimiento técnico, énfasis en la materialización de lo arquitectónico: Tecnología.

En el presente trabajo encontrábamos el conocimiento histórico en la necesidad de comprensión de la historia (experiencia) y sus limitantes socio culturales para la conformación de códigos base sobre los que el discurso arquitectónico debe configurarse para decir lo que busca decir (Aparato Diagramático 7), o bien, si un conocimiento histórico es necesario es para comprender la manera en la que el discurso se integra y adapta a determinadas condiciones socio-culturales, desde cómo se responde materialmente a estas condiciones hasta el uso hecho de los recursos disponibles y la adecuación a normas institucionalizadas. Respecto al conocimiento de la producción arquitectónica, encontrábamos que la forma como uno de los componentes del discurso (Aparato Diagramático 12) requería, para ser capaz de asegurar la coherencia del conjunto, de su propia distinción en cuanto contrasta con todo aquello que ella *no es*, es decir, encontramos que la comprensión de la escala en la producción arquitectónica requiere el entendimiento de una articulación comunicativa entre unidades y sus propiedades, en este caso, de formas y propiedades espaciales, así como sus significados vinculados. Esta referencia a un diálogo entre

unidades empíricas y materiales (un edificio, una calle, pero también una escalera, un muro), como se señaló en el subcapítulo “El Espacio” y “El Tiempo”, desemboca inevitablemente en una cuestión de conocimiento técnico, de medios e instrumentos para la materialización del objeto, un delimitante externo (Aparato Diagramático 10) del discurso que le impone sus contornos a toda manera posible de comunicar arquitectónicamente, esto debido a que el objeto al ser el único que puede proporcionar el conocimiento empírico necesario para un *habitar* propiamente dicho, es aquel a través del cual el discurso se comunica de manera *efectiva*, de ahí que todo uso y balanceo de posibilidades proyectuales apunten hacia su concreción en un objeto que entrara en *dialogo* con otros objetos.

Regresando a las áreas de Proyecto y de Extensión Universitaria, lo que señalaremos es la consideración requerida por el Plan de Estudios de diversos factores en la comprensión y resolución de problemas arquitectónicos: sociales, físicos, materiales, económicos y ambientales. Los factores físicos y materiales los podemos considerar uno solo, puesto que nos hablan de medios de materialización (desde cómo se consiguen los materiales de construcción hasta cómo se usarán para construir y con qué instrumentos, por ejemplo) podemos considerarlos factores empíricos que rigen la producción arquitectónica, y por lo tanto caen en el ámbito del conocimiento técnico, pero también, del económico. El factor social (y cultural) es un elemento que si bien más arriba lo enmarcamos en la experiencia sobre la que se construyen los códigos base (Esquema 7), es un factor que se *difumina* y distribuye por toda la red, ya que es dentro de la realidad social donde el discurso arquitectónico se mueve y el objeto se valoriza (Aparato Diagramático 5). Por último, el factor ambiental, muchas veces ignorado pero que el presente trabajo intenta señalar como esencial, lo encontramos en la consideración hacia los demás entes sensibles (el mismo mundo siendo uno de ellos) con los que compartimos el espacio existencial por medio del habitar gracias a nuestras percepciones (Aparato Diagramático 13). Además, ambas áreas, puesto que participan de la aplicación del conocimiento a problemas arquitectónicos concretos, tienden a caer alrededor del saber técnico, es decir, orientados a la materialización del objeto.

Ahora observemos las asignaturas de las que se compone cada área de acuerdo al Mapa Curricular:

- a) Área de Teoría, Historia e Investigación: Teorización del entorno (I, II), Arqueología del hábitat (I, II), Teoría de la Arquitectura (I-III), Historia de la Arquitectura (I-III)
- b) Área Urbano Ambiental: Sistemas Urbano Arquitectónicos (I, II), Procesos de Diseño Urbano Ambiental (I, II).
- c) Área de Proyecto: Expresión Gráfica (I, II), Geometría (I-III), Expresión Arquitectónica (I-III), Taller integral (I, II), Taller Integral de Arquitectura (I-VI), Titulación (I, II).
- d) Área de Tecnología: Matemáticas, Sistemas Ambientales (I, II), Sistemas Estructurales Básicos (I-III), Sistemas de Instalaciones (I-III), Sistemas Estructurales (I-III), Administración en Arquitectura (I-III).
- e) Área de Extensión Universitaria: Extensión Universitaria (I-V)

Atendiendo a los objetivos generales de solo la primera de cada asignatura y dejando de lado cuestiones como seriación o en qué momento de la formación académica se introduce cada asignatura, busquemos empatar lo propuesto por el presente trabajo (Aparato Diagramático 14) con lo propuesto por el Plan de Estudios 2017.

Teorización I tiene por objetivo permitir al alumnado identificar los conceptos para una reflexión y el reconocimiento del ejercicio teórico “como elemento fundamental de la producción del entorno habitable” (Tomo II, p. 3) y uno de sus objetivos específicos es, en la conformación del entorno, reflexionar sobre el “papel social, ético, estético y simbólico”. Después de Teorización II, se desemboca en Teoría de la Arquitectura I, cuya parte de su objetivo general es el “conocimiento de las tendencias del pasado como

herramientas posibles de diseño” y el análisis de los momentos históricos y sus soluciones arquitectónicas y urbanas. Respecto al conocimiento histórico, ya mencionado arriba, lo que faltaría mencionar es la referencia a factores éticos, estéticos y simbólicos. El factor estético lo encontramos como un delimitante externo del discurso, una imposición de expectativas del espacio social proveniente del carácter contemplativo del objeto arquitectónico, mientras que lo simbólico es parte de los significados vinculados que comunica el discurso como un todo (Aparato Diagramático 12). Por otra parte, el factor ético, como parte de este conocimiento histórico, nos habla de la adecuación del discurso al espacio social, específicamente de su adecuación a normas morales, que aquí comprendemos no solo en las responsabilidades hacia los demás seres humanos sino a todo ente con el que se comparte el mundo como espacio existencial (véase el subcapítulo “La Moral”). Respecto a esta adecuación del discurso al espacio socio-cultural donde se produce, el objetivo de Arqueología I, más tarde sucedida por Historia I, no varía mucho, solo la indicación del desarrollo de una “conciencia colectiva de pertenencia social” (de carácter ético) y el uso de arquitectónico y urbano por lo general a la par (Tomo II, p. 51), indica que, y prestando atención a que la asignatura de Sistemas Urbano Arquitectónicos se inserta en el segundo año de formación académica, la comprensión de la articulación y diálogo entre unidades formales y sus propiedades, que el presente trabajo señala de indispensable para comprender la noción de *escala*, lo ubican ya sea dentro de este conocimiento histórico o en alguna otra área.

Sistemas Urbano Arquitectónicos I, cuyo objetivo es la lectura y comprensión de la producción del fenómeno espacial-urbano y sus factores sociales, políticos, económicos, ambientales y espaciales, más tarde sucedida por Procesos de diseño urbano ambiental I, donde se pretende ya aplicar “teorías, métodos y normatividad orientados a la sostenibilidad sociocultural y urbano ambiental” (Tomo II, p. 109). Encontramos dos factores más: políticos y normativos. Ahora bien, el quehacer arquitectónico es radicalmente político al ser de carácter público e intersubjetivo, no pudiendo ser producido de manera aislada sin atenerse a condiciones de mercado o un saber técnico (y toda la estructura social que eso implica) y sin hacer referencia a convenciones sociales propias de toda organización humana, sobre todo en una sociedad globalizada como la nuestra. E incluso, la normatividad forma parte no solo de los reguladores de la experiencia intersubjetiva sino de los delimitantes externos del discurso a través de la *institucionalización* del saber y el acceso que permite al discurso: no solo la manera en la que *puede* construirse, sino la manera en la que se *permite* construir, etc.

Expresión Gráfica (después Expresión Arquitectónica) y Geometría, ambas parte del Área De Proyectos, cuyo fin es la resolución de problemas arquitectónicos, tienen los siguientes objetivos: elaboración de croquis y maquetas, reconocimiento y uso de códigos, “representación técnico-constructiva para las soluciones de espacialidad” (Tomo II, p. 9), representación tridimensional de los objetos en el espacio y representación gráfica del “espacio-forma”, todo lo anterior “con la finalidad de construir el objeto” (p. 12). En el momento en el que las técnicas de representación tienen por objetivo la construcción del objeto arquitectónico, se insertan en un modo de expresión espacial que se constriñe, por un lado, por límites técnicos y económicos y, por otro lado, con la institucionalización del saber arquitectónico por medio de reglas reconocidas convencionalmente. Por ejemplo, el reconocimiento y uso de códigos para poder representar, ya sea el proceso de construcción o el “espacio-forma”, parte de los códigos de lectura y elaboración del proyecto arquitectónico (Esquema 10), que permiten comunicar por convención qué grosor de línea corresponde a qué elemento, qué clave corresponde a qué plano, etc. Por lo tanto, estas tres asignaturas cumplirían la función de *enseñar* a comunicar “arquitectónicamente” gracias al aprendizaje de las codificaciones en boga, variables dependiendo del lugar, época, medio de expresión, tamaño del medio de expresión, etc. Sin embargo, esto señala que la parte de aplicación del conocimiento arquitectónico suele enfocarse en dimensiones espaciales, como se señaló en el subcapítulo “El Espacio”, aun cuando, como pretendimos hacer notar en el subcapítulo “El Tiempo”, el tiempo y la

introducción de la “narrativa” del habitante es lo que valoriza al discurso arquitectónico, de lo contrario, este se quedaría en un saber abstracto y aislado, como lo hace notar la noción de “espacio-forma”.

Y es por este carácter espacial y técnico constructivo de los “problemas arquitectónicos” que, naturalmente, la siguiente área sea de “Tecnología”, comprendiendo las asignaturas de Matemáticas, después Sistemas Estructurales Básicos y más adelante Sistemas Estructurales a secas, con los objetivos del “uso de conocimientos de álgebra, trigonometría, geometría y cálculo y su aplicación en ejercicios prácticos de matemáticas financieras y de inversión” (parte del conocimiento técnico y su relación con el factor económico), reconocimiento y conocimiento de materiales y sistemas estructurales (conocimiento técnico), descripción de comportamientos de configuraciones estructurales específicas, etc. También se encuentra la asignatura de Sistemas Ambientales, después Sistemas de Instalaciones, cuyos objetivos son: reconocer dinámicas ambientales, económicas, socioculturales y geopolíticas, conocimientos de un “sistema sostenible y de la filosofía de la sostenibilidad” (Tomo II, p. 22), y Administración siendo su objetivo el manejo de recursos tanto humanos como tecnológicos y financieros, etc. (saber económico). Básicamente, criterios de producción arquitectónica, cuyo relación ya delineamos más arriba.

Faltaría hablar del Taller Integral, que después se convertiría en “De Arquitectura” y para el final de la formación universitario en Titulación I y II. Se considera el “eje curricular de la Licenciatura de Arquitectura, constituye la estructura básica pedagógica del proceso cognitivo y la formación de los profesionales” (Tomo I, p. 71), donde se realizan propuestas a los problemas arquitectónicos y urbanos. Dentro del Taller se organizarían tres componentes: investigación, proyectos y construcción, excepto en dos semestres donde se suma el urbano-ambiental. Cada uno correspondiendo al conocimiento de las otras tres áreas exceptuando Extensión Universitaria, donde se trata de la aplicación del conocimiento en general en casos específicos. De manera simplificada, es en el Taller donde se aprende a aplicar e integrar el aprendizaje de las áreas en general.

Concluyendo que la red de relaciones arquitectónicas, propuesta en su forma final en el Aparato Diagramático 14, es lo suficientemente adecuada como para dar acomodo a la organización del conocimiento propuesto por el plan pedagógico de la Facultad de Arquitectura, al menos se puede pensar que se ha delineado gráficamente la manera en la que los elementos se organizan, si bien el presente trabajo tal vez pudiera proponer una división, acomodo y jerarquización distintas.

Ahora bien, el quehacer arquitectónico, en una sociedad como la nuestra que puja por una hiperespecialización en todas sus áreas, ha logrado mantener cierto grado de abertura a través de una noción de *interdisciplinariedad* que permea todo su despliegue. El arquitecto, como el configurador (ideal) del discurso arquitectónico, debe de pensar de manera global, en distintos ámbitos y niveles, desde distintas áreas y hacia distintos objetivos, muchas veces al mismo tiempo y muchas veces de manera seccionada y aislada. Eso no ha evitado que dentro de sus propios límites lo arquitectónico intente aislarse y busque pensarse cada vez más en nichos de especialización. Utópicamente, esto no representaría ningún problema si el exceso de atención a un elemento o área y su consiguiente fetichización no conllevara un desdén a la red donde se inserta dicho elemento y le confiere su justo valor. Considerar que no se puede errar el camino pensando el discurso *solo* desde un punto (ya sea el aspecto constructivo, visual, artístico, etc.) implica creer que la esencia de las cosas encuentra sus propiedades inscritas de una vez por todas, como si fuera siquiera *posible* no considerar el todo al enfocar un aspecto particular.

Para poder pensar el *discurso arquitectónico*, y aún más configurarlo, el arquitecto debe pensar una red, menos un lente y más un caleidoscopio. No anteponer el saber “más” de un elemento al aparente saber “menos” de la red. Obsérvese la noción de *ideología*, comúnmente entendida, suele identificarse más como un estado en apariencia mental: ideas, dogmas o creencias. Considerada así, la ideología podría separarse gracias a un corte bastante limpio de lo que “realmente” se hace: si el arquitecto debido a sus

ideas se ve propenso a proyectar de manera agresiva contra, digamos, la mujer, solo serían necesarias un set de reglas bastante claras que guíen su quehacer a modo que esto no pase. Solo es cuestión de separar el proyectar efectivo de la ideología defectiva. O incluso, si la ideología y el proyectar son inmediatas (Movimiento moderno, por ejemplo), solo hace falta posicionar uno detrás de otro, y cuando uno resulte defectuoso, separarlos. La influencia que el modo de pensar “moderno” continúa teniendo hoy en día debe ser bastante prueba que un corte entre lo que el arquitecto *piensa* y lo que el arquitecto *hace*, a pesar de todos sus cuidados, es más complicado de lo que parece.

Una realidad que en su raíz es ya ideológica lleva a replantear la cuestión. Si la creencia inevitablemente se materializa en la realidad social efectiva, la construcción del discurso arquitectónico debe cuidar más sus pasos. Si un error o tropiezo al estructurar ideológicamente la realidad donde se inscribirá el acto de comunicación arquitectónico reverberará en toda la red, dicho primer paso debe ser dado con cuidado. Y este primer paso, naturalmente, implica al *otro*. Ese *otro* que eventualmente será el habitante. El encuentro e interacción con este otro no solamente permitirá reconocerse a sí mismo, sino que le dará forma al mundo, nos llevará a instaurar leyes y normas a seguir para una convivencia en forma de historia en perpetuo escribir. Misma historia regulada que nos proporciona, a cada momento y lugar, un sinfín relativamente determinado de posibilidades arquitectónicas con las cuales escribir el discurso.

Es aquí cuando una socialización de la experiencia, o *codificación*, entra en juego a poner orden. Determinadas expectativas y hábitos adquiridos indicarán la manera en la que el discurso necesita desplegarse si busca su aceptación: *cómo* se come, *cómo* se duerme, *cómo* se cocina, en definitiva, *cómo* se habita. La necesaria referencia a estas codificaciones le impone límites a la movilidad del discurso, indicando qué tan arbitrario puede ser a la hora de configurarse y que pertinencias tomar en cuenta, todo dentro de un saber que al quehacer arquitectónico no le corresponde determinar. Pero dado que el uso de estos códigos, tan escurridizo como complejo, no se lleva a cabo de manera inmediata y unívoca, sino que es llevado a cabo por *alguien*, cuenta en su base con una estructura que ya le impone criterios y direcciones: la postura ideológica.

Postura ideológica: *cómo, al acceder o aproximarse al habitante, se procede y se estructura de antemano la realidad a modo que nuestro discurso arquitectónico pueda inscribirse en ella*. Postura que hace sentir su presencia en todos lados, desde el uso que el arquitecto hace de los códigos y, al hacerlo, comienza a decidir si el discurso se abre para permitir que el habitante lo acepte, o se cierra para evitar que el habitante reaccione a las imposiciones; hasta cómo responde a sus delimitantes externos el propio discurso: cómo acomodara las respuestas institucionalizadas, cómo hará uso de la técnica para su erección, cómo administrará y jerarquizará los recursos a su disposición y cómo buscará presentarse de manera estética.

Al materializarse el discurso en objeto comunicante, ya cuenta con una previsión por parte del habitante que al corresponderse con una aficción sensible permitirá comenzar a conocer el discurso y, por consiguiente, habitarlo. Es decir, solo cuando la expectativa de una casa cumple con el objeto sensible presentado, el discurso se aceptaría y sería susceptible de ser habitado, proceso que no puede ser llevado a cabo sin hacer referencia a las codificaciones subyacentes al acto de comunicación arquitectónico.

Así, el discurso como articulación global de lo comunicado arquitectónicamente se desenvuelve en una serie de oscilaciones subsecuentes en sus distintos niveles. El discurso en sí se enmarca en una oscilación entre *abierto* y *cerrado*, o bien, entre que tanto el discurso se ejerce violentamente e influencia al habitante en sus selecciones dentro del mismo. El objeto arquitectónico oscilaría dentro de una percepción que lo aprehende de manera *concentrada* o de una manera *distraída*. La forma del objeto necesita *denotar* su función a la vez que connota todas las decisiones que subyacen a la decisión final, o en otras palabras, debe dejar claro aquello que quiere comunicar sin poder evitar dejar entrever todo lo

que dejó incomunicado. Y por último, la función permitida por la forma preservada por la estructura del objeto requiere no solo cumplir con función “útil” en sentido estricto sino tomar en cuenta toda función simbólica que el espacio social donde se mueve el discurso requiera.

Y el habitar de este discurso no debe ser entendido dentro de una concepción común del espacio y el tiempo. El habitar no se mueve en un espacio fácilmente separable del tiempo donde la mente puede ser pensada aparte del cuerpo, sino en un espacio existencial donde el cuerpo es el sujeto efectivo de la experiencia y el tiempo forma parte de nuestro sentir tanto como el espacio, pues el tiempo es el que valoriza el discurso que solo puede comunicarse de manera efectiva en el espacio y percibido por nuestro cuerpo.

Sin embargo, diferenciar el *lebenswelt* como lo plantea la tradición fenomenológica como un encuentro prerreflexivo con el mundo a través de la percepción, del habitar como un conocimiento reflexivo en el que las expectativas se corresponden con una intuición sensible nos ayuda a señalar que, necesitando del cumplimiento de dichas expectativas (que conforman el sistema antropológico que da vida a los códigos arquitectónicos y se integran a ellos como bandas de redundancia) por parte del habitante, aquel que *siempre* tendrá la razón, no se le puede pedir una respuesta al discurso de corte sustancialista. Es decir, como si cada discurso contara con una y solo una respuesta posible, por lo general, la que el arquitecto decide, se dé cuenta o no. Entonces, si al habitante no se le puede dar y esperar una respuesta única, el arquitecto no puede esperar dar un discurso así, debe tomar en cuenta todo lo que *ya* está entrando en juego, cada engranaje de la red en la que el discurso toma su justo valor. Y es así como nos encontramos en condiciones de responder una de las inquietudes de Eco:

Si los códigos de la arquitectura me dicen cómo ha de hacerse una iglesia *para que sea una iglesia* (código tipológico), ciertamente, con la dialéctica (ya teorizada) entre información y redundancia, podré intentar construir una iglesia que, aun siendo una iglesia, sea distinta de las que se habían hecho hasta ahora (...) Si los códigos arquitectónicos no me permiten traspasar este límite, en este caso la arquitectura no es una manera de cambiar el curso de la historia y de la sociedad, sino un sistema de reglas para dar a la sociedad lo que ésta *prescribe* a la arquitectura.

En este caso la arquitectura será un *servicio*, en el sentido en que es servicio la limpieza urbana, el abastecimiento de aguas, los transportes públicos, que se proveen por medio de elaboraciones técnicas cada vez más perfectas para satisfacer una demanda previamente constituida.

En este caso, la arquitectura no sería ni siquiera un arte, si lo que es propio del arte (...) es proponer a los destinatarios algo que éstos no esperaban.(...)

En este caso la arquitectura sería una retórica... (Eco, 2016b, p.372)

La noción del discurso arquitectónico como un sistema de reglas retóricas es algo de lo que nos servimos de manera general, principalmente en el capítulo referente al Discurso Arquitectónico como tal, para caracterizar y ampliar aquello que es *dicho* arquitectónicamente, o bien, el acto arquitectónico como acto de comunicación. Esto, sin embargo, lleva inscrita la inquietud de su propio autor: si el discurso arquitectónico está destinado a dar a quien lo recibe lo que éste ya espera, no puede escapar a una cierta “esclerosis retórica”. En otras palabras, pareciera que Eco insinúa que el quehacer arquitectónico no puede escapar a decir, de una u otra manera, siempre lo mismo. Sería necesario estirar los códigos hasta donde resistan, sino es que romperlos: ¿Qué tanto cristal puedo usar en la envolvente de una casa y que siga siendo una casa? ¿Qué tan no-ortogonal puedo proyectar un edificio sin que sea inhabitable? ¿Qué tan exagerada puede ser la forma sin resultar *fea*? ¿Hasta dónde puedo empujar la función de los espacios sin que afecte al habitante? ¿Qué tan hiper-funcionalizado puede ser el objeto antes de que el habitante

respingue? ¿Hasta qué punto puedo ignorar el lugar y la época sin infringir la manera *correcta* de hacer las cosas? Etc.

Eco, al menos en parte y desde el lugar donde se para, tendría razón: el número de maneras de, por ejemplo, combinar los espacios que conforman un casa es finito; las configuraciones posibles de vanos y macizos así como su ornamentación, superado un límite encontraría trabas para poder ser aceptadas; los edificios de oficinas contarían con cierto número de maneras de albergar el número de oficinistas que las condiciones de la sociedad vigente requiere, etc. Si el discurso debe ofrecer en parte (y es la parte que importa) aquello que *ya* se espera de él tomando en cuenta lo que *ya* ha ofrecido en el pasado (razón de que hoy se espere lo que se espera) y cualquier requerimiento que la circunstancia imponga, el quehacer arquitectónico no podría decir *cualquier* cosa que se le antoje. Sin embargo, la postura de Eco gira en torno a los códigos arquitectónicos (más específicamente a los que él propone, citados textualmente en el presente trabajo), mismos códigos que él reconoce deben cobrar vida desde fuera del quehacer arquitectónico y hacer constante referencia a un saber que a él no le corresponde formalizar.

Es aquí donde respondemos: el discurso arquitectónico está destinado a dar a quien lo recibe lo que éste ya espera, ahora bien ¿a qué se refiere Eco con *ya espera*? Sería necesario, antes de seguir, agregar al menos como consideración humana las palabras *necesita* y *quiere*. Socio-culturalmente las unidades de significación varían dependiendo del lugar y la época, incluso, de persona a persona. Aquello que un habitante X *espere* de una casa será distinto de lo que el habitante Y espere, aquello que el habitante X *quiere* de una casa será distinto de lo que el habitante Y quiere, incluso, cuando ambos en términos esenciales *necesiten* lo mismo de ella: refugio. Pero no solo las unidades de significación y aquellos que les atribuyen significado varían, sino la relación de estas unidades con los otros elementos de la red cuyo efecto estructural les provee de valor. Si cada elemento debe su valor a una red compuesta de relaciones⁷⁸, las consideraciones se complican. Hipotéticamente, si fuera el caso que el habitante X y Y esperen, quieran y necesiten lo mismo del discurso arquitectónico, la sola consideración al emplazamiento modifica todo su despliegue.

El discurso arquitectónico como el elemento de la red que nos interesa se encontraría envuelto en una trama que a cada modificación, por mínima que sea, en cada uno de sus nudos, modifica la producción y reproducción de la trama misma. Entonces el discurso, aun cuando se apoye en codificaciones con un límite relativamente definido, tiene que responder más allá: si el arquitecto cambia, si la circunstancia varía, si los métodos de construcción se modificaron, si la tipología antigua ya se considera de mal gusto, si la función gracias al avance tecnológico ha cambiado, si la normativa no lo permite, si al habitante no le agrada, si la historia simboliza algo negativo, si el aparato sensorial del habitante es distinto al de los demás, etc. Si solo uno de estos puntos varía, el discurso se modifica.

Por lo que, aun cuando el discurso solo sea un sistema de reglas retóricas destinadas a dar a quien lo habita lo que este “ya espera”, es imposible que alguna vez esta expectativa, incluso entre habitantes del mismo discurso, se repita. O que la manera en la que el discurso debe desplegarse para satisfacer dicha expectativa sea idéntica. Por lo tanto, *es virtualmente imposible que el quehacer arquitectónico pueda, incluso de quererlo, decir alguna vez lo mismo.*

Entonces, el quehacer arquitectónico, en definitiva, no sería una “técnica sintáctica” en el sentido de una combinación de unidades formales provenientes de un repertorio cuyo objetivo es la construcción del objeto. Sino una técnica (tal vez la palabra más adecuada sería *arte*) sintáctica en referencia no a unidades formales construibles, sino a elementos de una red comprendida a través de sus relaciones. El

⁷⁸ Véase en el presente trabajo el “Aparato Diagramático” y las relaciones que propone.

trabajo del arquitecto sería el de balancear dichos elementos: las necesidades del habitante, los recursos económicos, la relación con el entorno, la percepción del discurso, etc.

Todo lo cual nos lleva a la conclusión de que no solo un entendimiento global del funcionamiento de dicha red y sus elementos es imprescindible. Y no solo cuales son estos elementos, *sino su punto de inserción, dirección, límite y relación con otros elementos* (como se pretendió señalar más arriba respecto al Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura): si la tipología es solo una codificación de ciertas articulaciones con fin retórico, ¿cuál es su relación con los medios de materialización del objeto? Etc. Sino que, rastreando los pasos que se toman para conformar el discurso hasta un punto relativamente inicial, el primer paso a dar sería, precisamente, la *postura ideológica*: la función es permitida por la forma y la forma es preservada por la estructura que supone el objeto a través del cual se comunica el discurso, el cual se ve delimitado externamente y es configurado sobre codificaciones las cuales presentan por estructura a la postura ideológica.

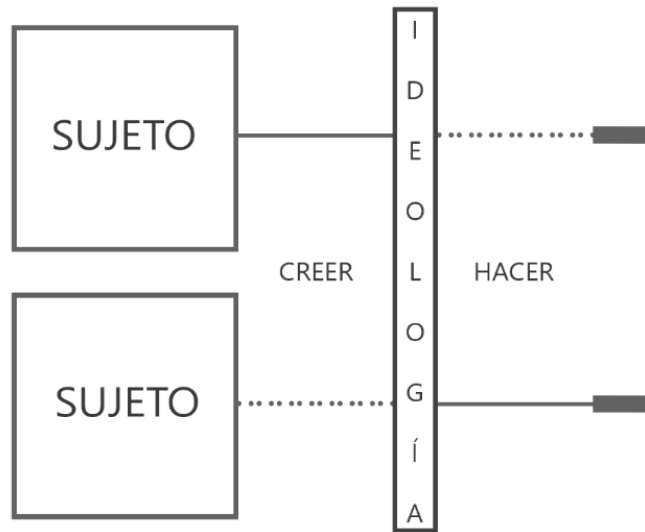
En definitiva, si el discurso arquitectónico culmina por un lado con la “transformación” del habitante y comienza por el otro con la postura como proceso de aproximación al habitante de parte del arquitecto, esto solo concluye que el discurso en su raíz necesita comprenderse desde la *depuración* que se lleva a cabo de las posibilidades proyectuales, depuración que al aproximarse y transformar al *otro* en sus extremos necesita pensarse con sus implicaciones morales. Dando como resultado, que (muy utópicamente) en la enseñanza arquitectónica mucho antes de enseñar administración, sistemas constructivos, tipologías, representación gráfica, etc. debería enseñarse moral, antropología y, básicamente, a observar y preocuparse por el *otro*, a quien el discurso debe su justificación y postura respecto a quien impondrá orden en la infinidad del universo de posibilidades arquitectónicas ¿Cómo podría el quehacer arquitectónico ignorar el papel radicalmente estructural del otro cuando a él debe todo su valor? Sería el equivalente cocinar ignorando el papel del sentido del gusto. Si suena sencillo en apariencia, solo hace falta citar a Albert Einstein: “It is harder to crack a prejudice than an atom”. Tal es el camino hacia una arquitectura de reconciliación no solo con el otro sino con el mundo.



APARATO DIAGRAMÁTICO

1

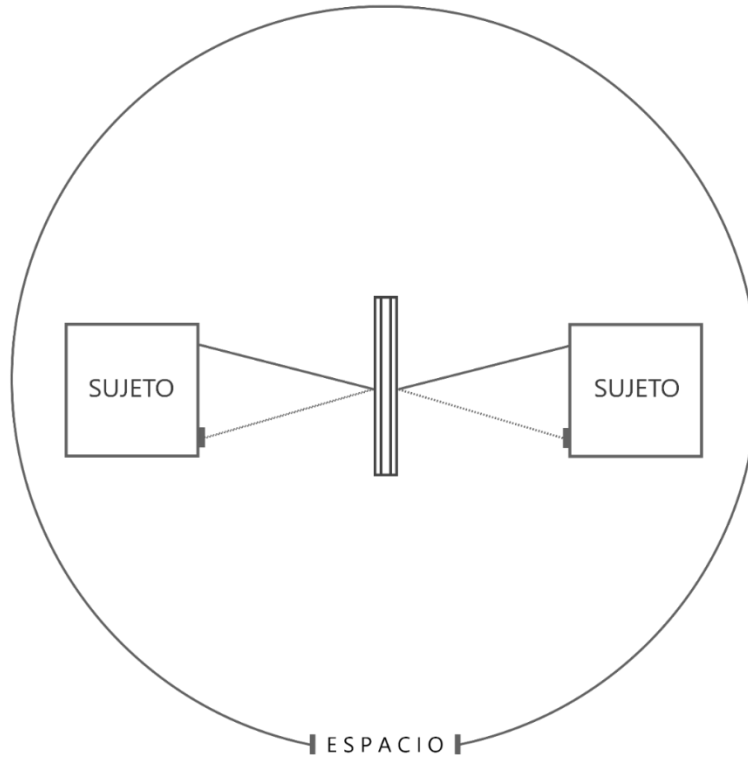
LA ILUSIÓN IDEOLÓGICA



Véase [Esquema 1](#)

2

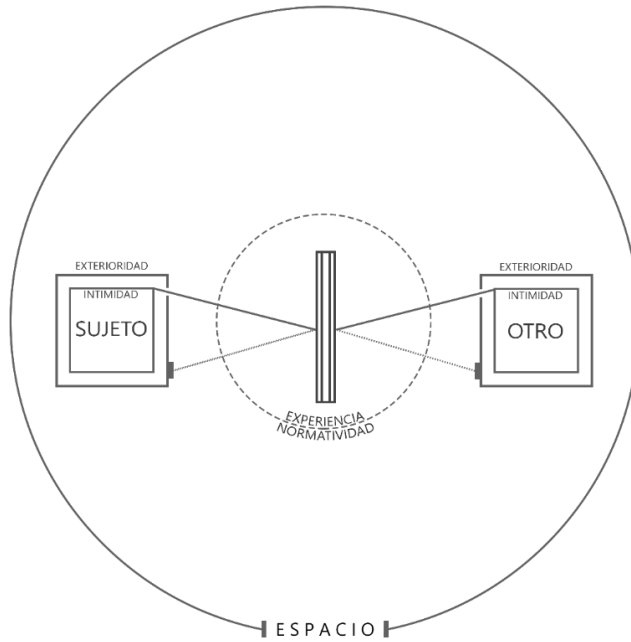
EL SEMEJANTE Y EL ESPACIO



Véase [Esquema 2](#)

3

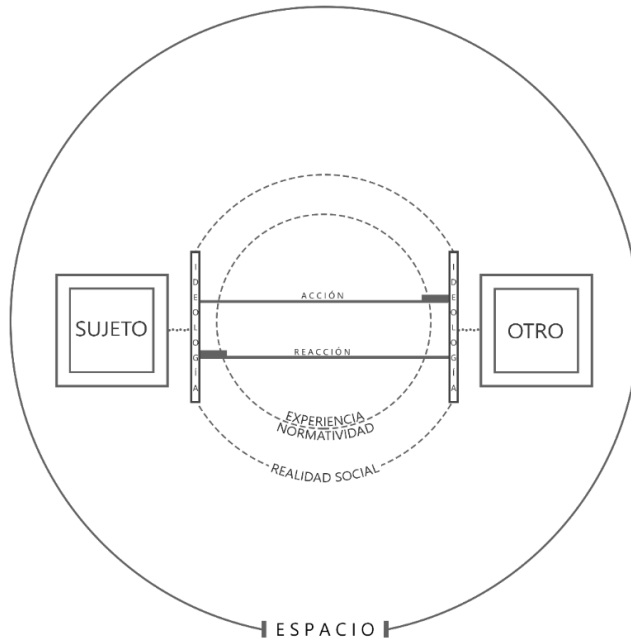
INTIMIDAD Y EXPERIENCIA



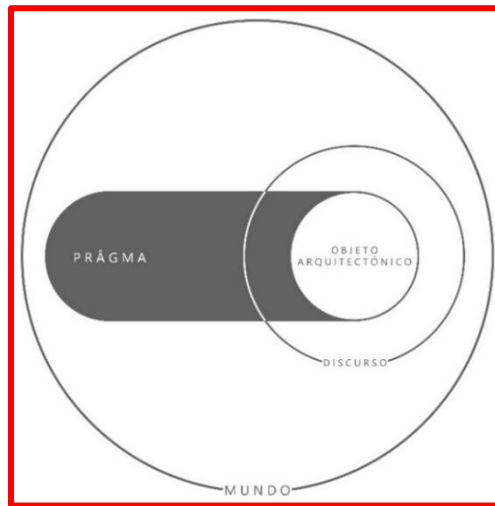
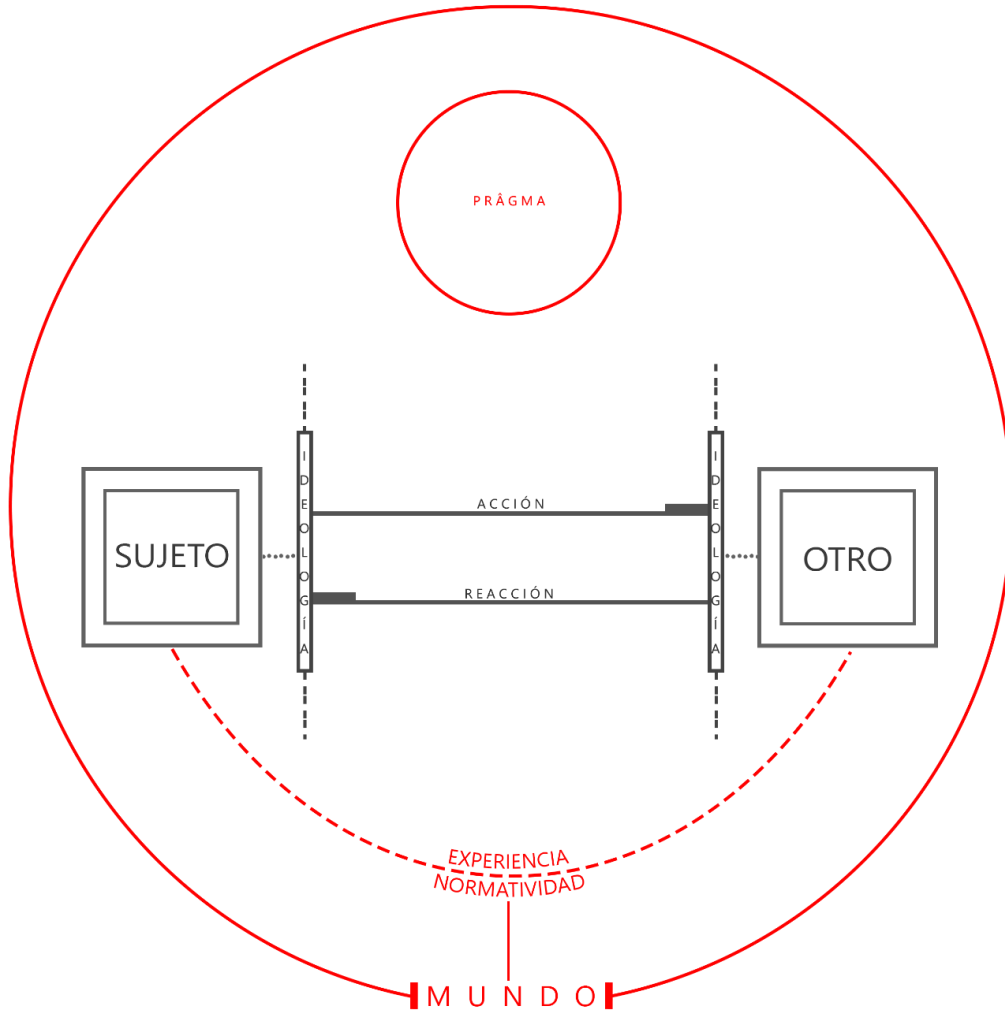
Véase [Esquema 3](#)

4

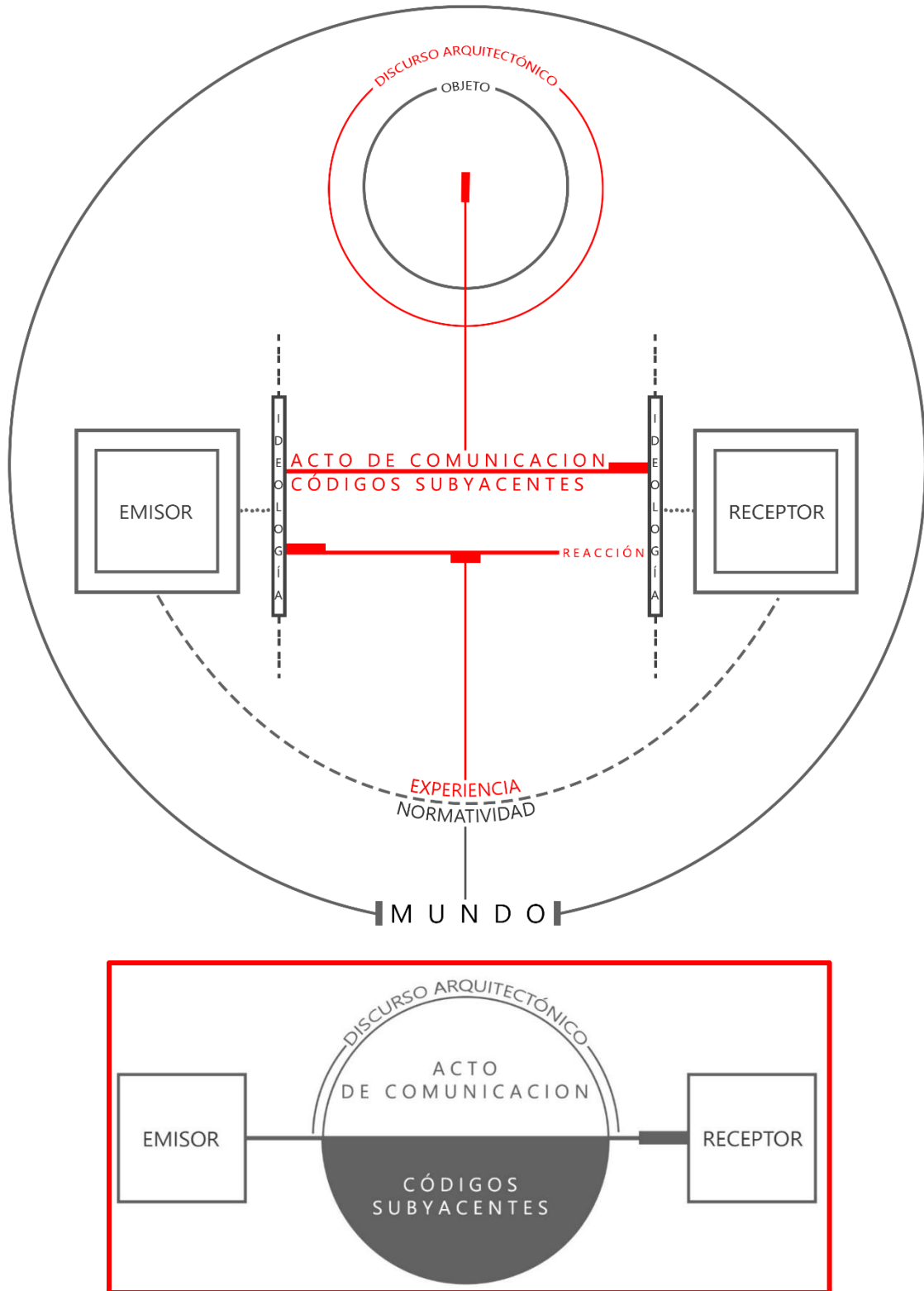
CORRESPONDENCIA Y REALIDAD SOCIAL



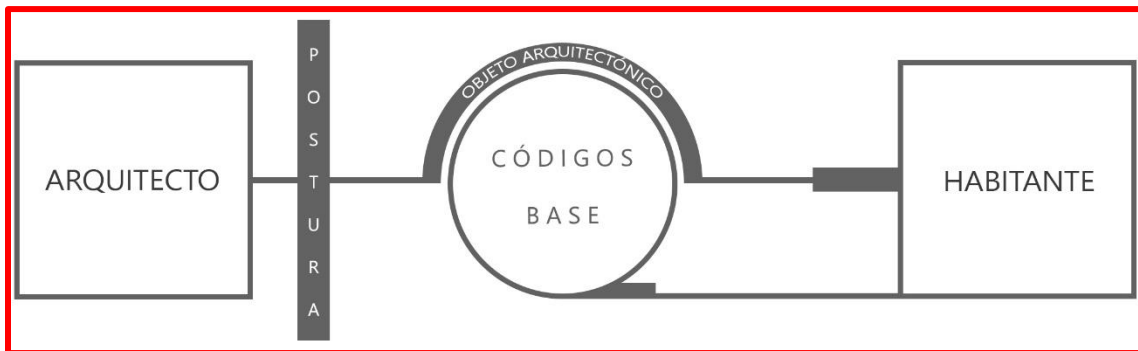
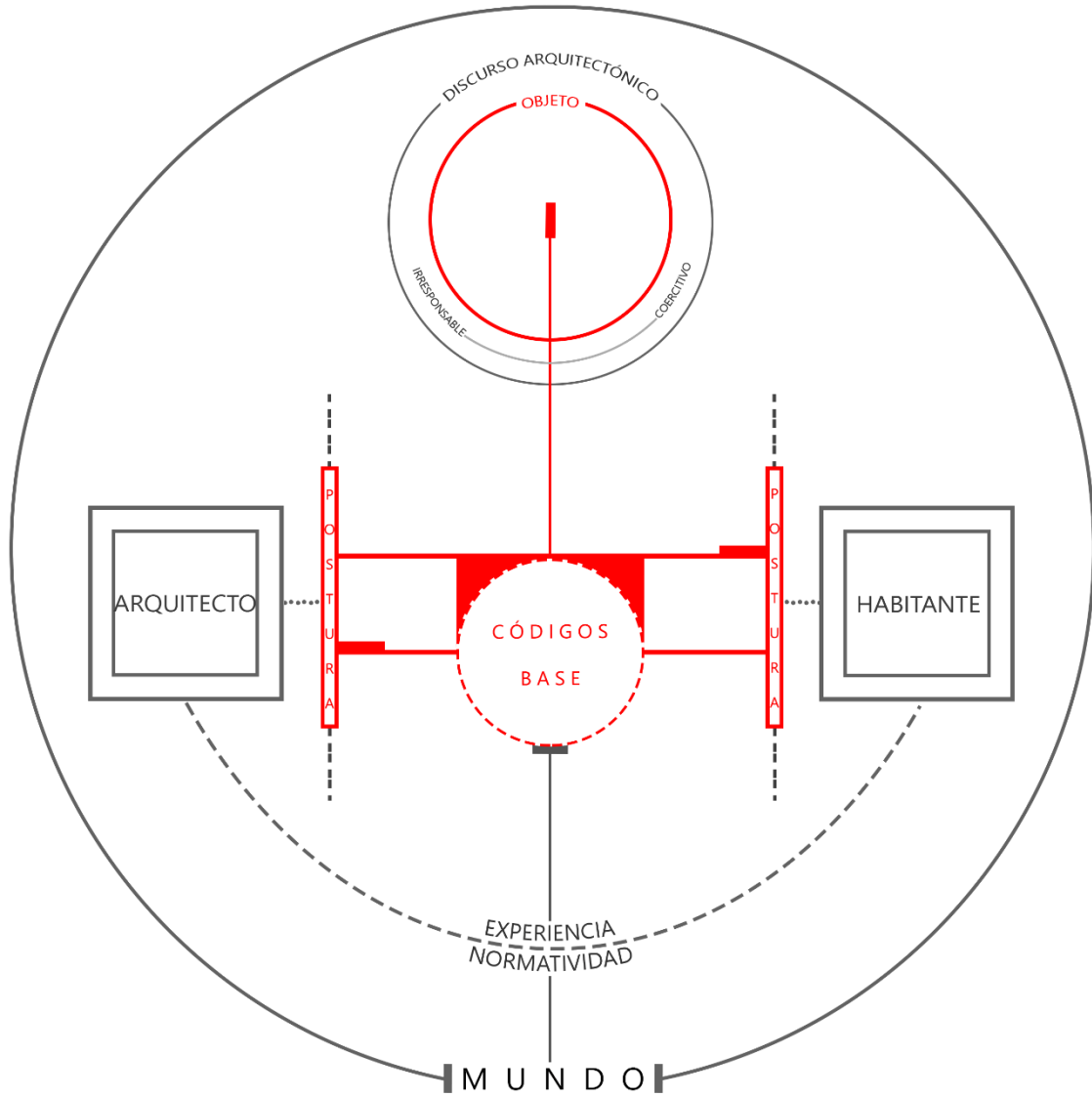
Véase [Esquema 4](#)



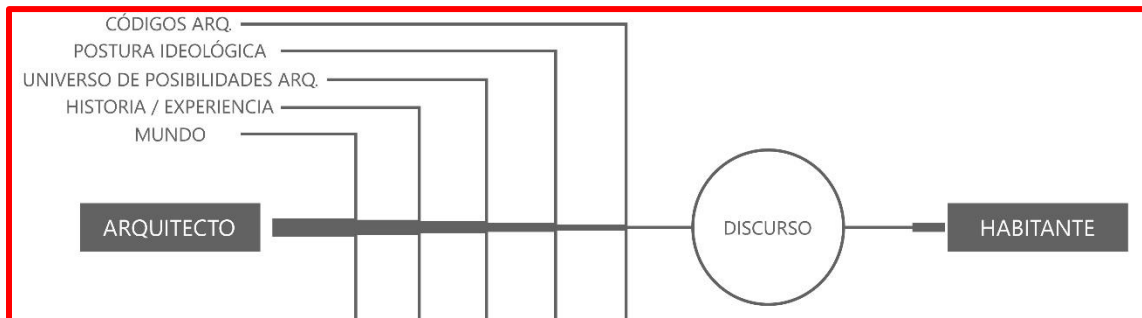
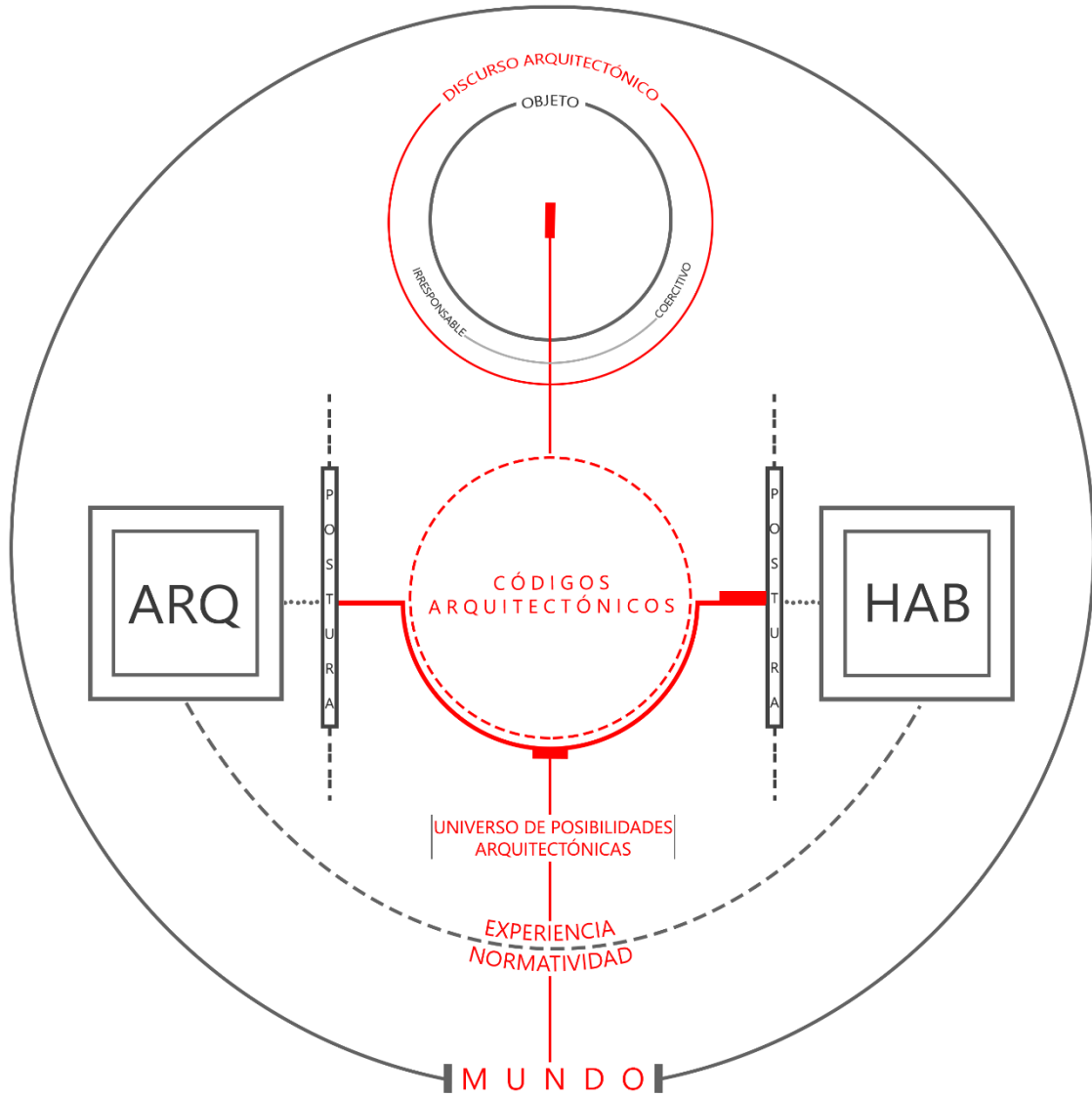
Véase [Esquema 5](#)



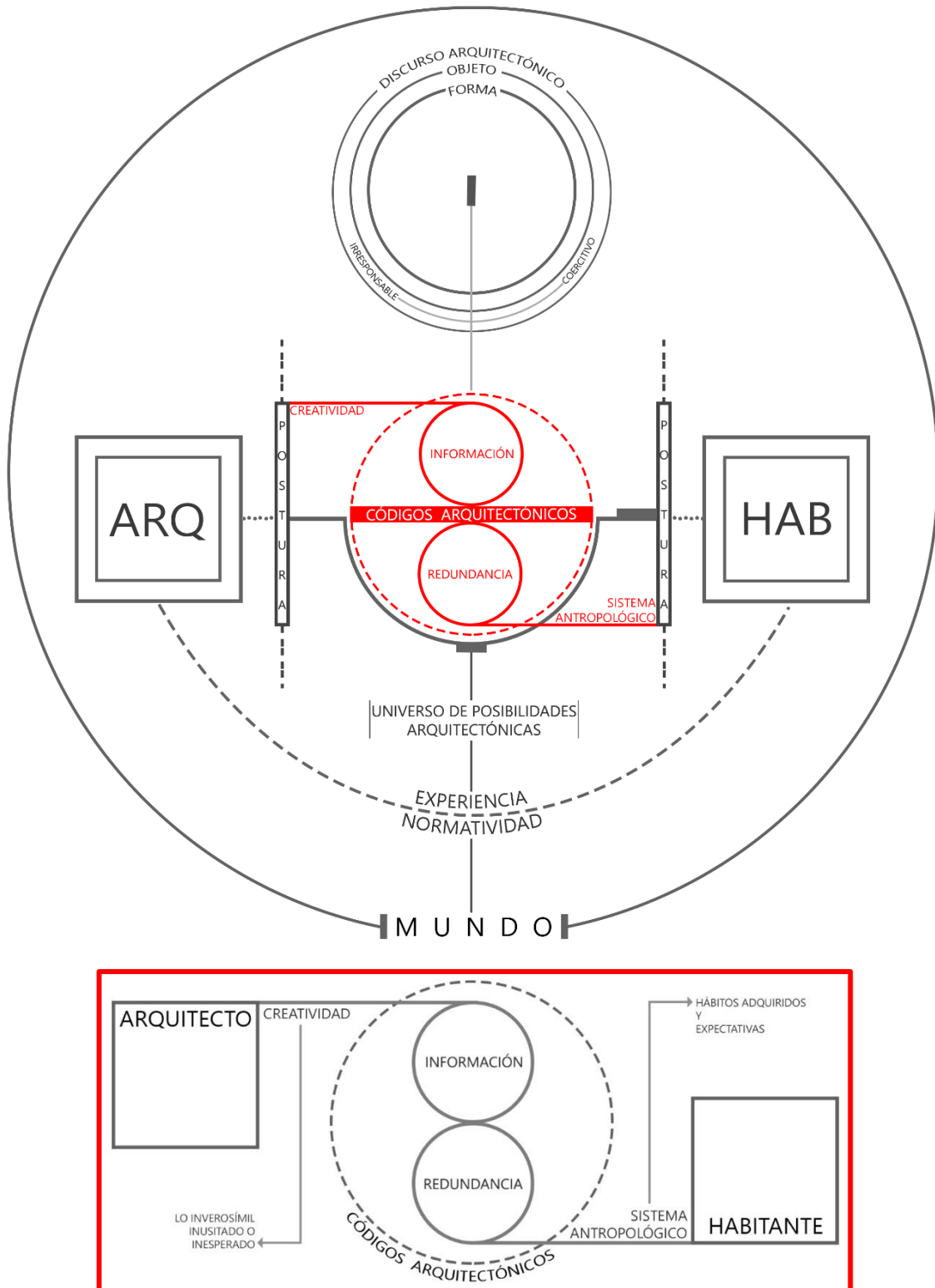
Véase [Esquema 6](#)



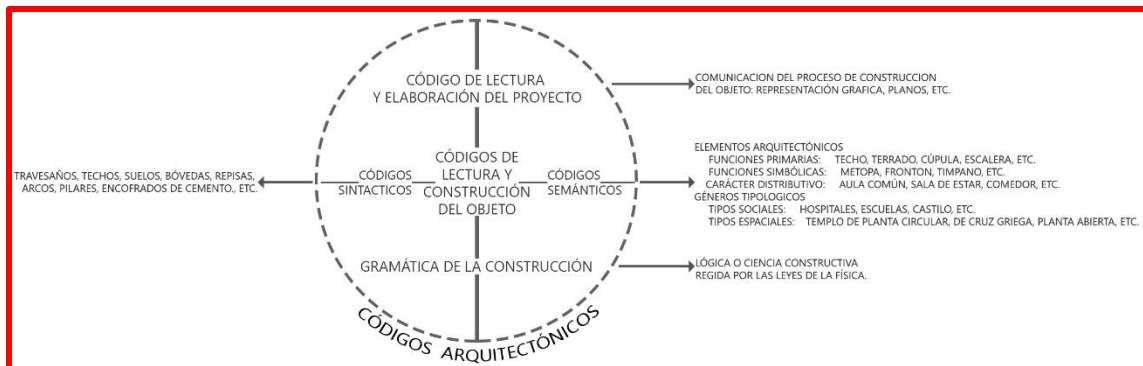
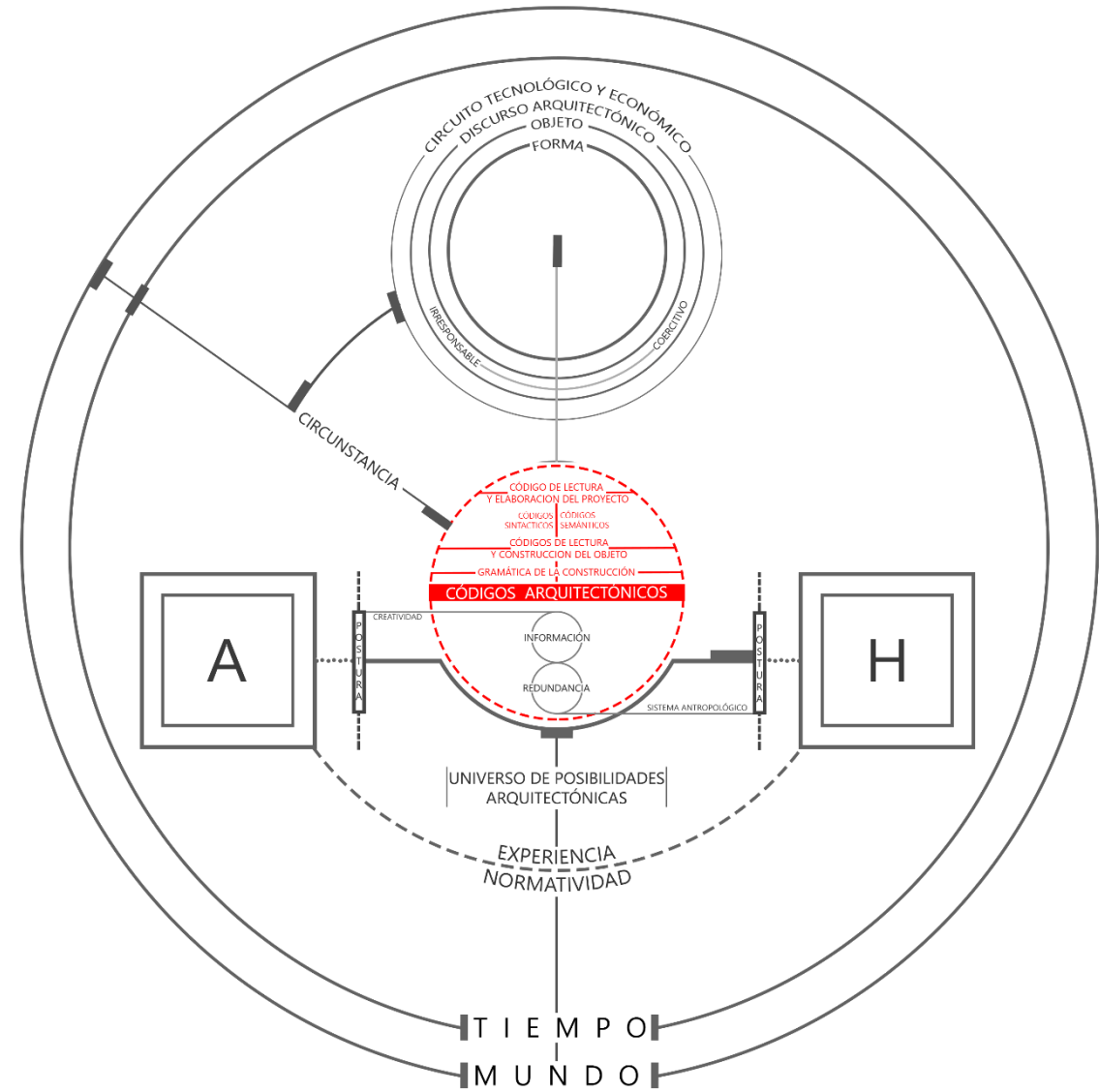
Véase [Esquema 7](#)



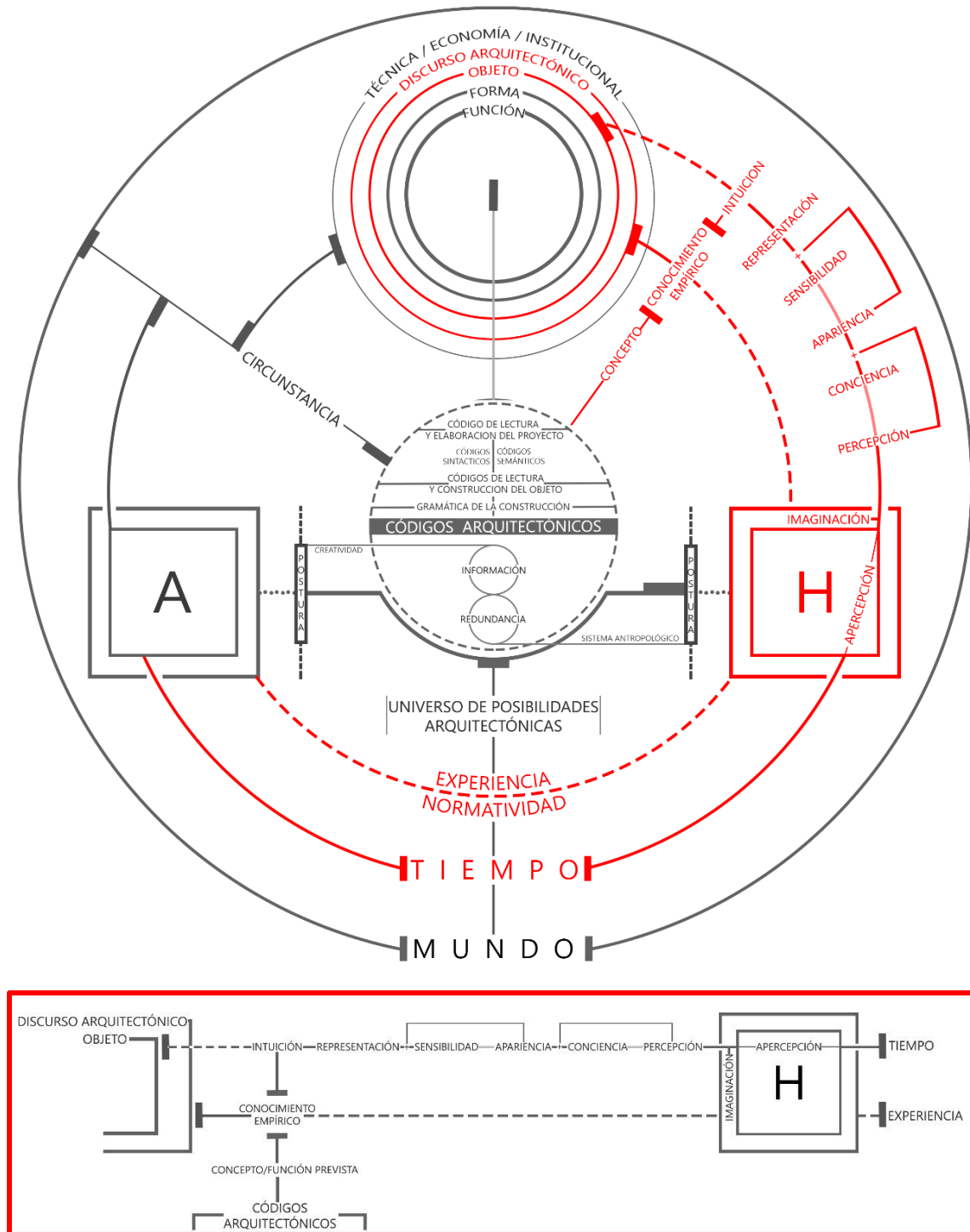
Véase [Esquema 8](#)



Véase [Esquema 9](#)

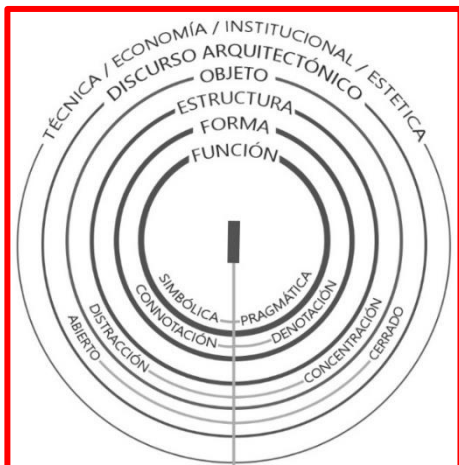
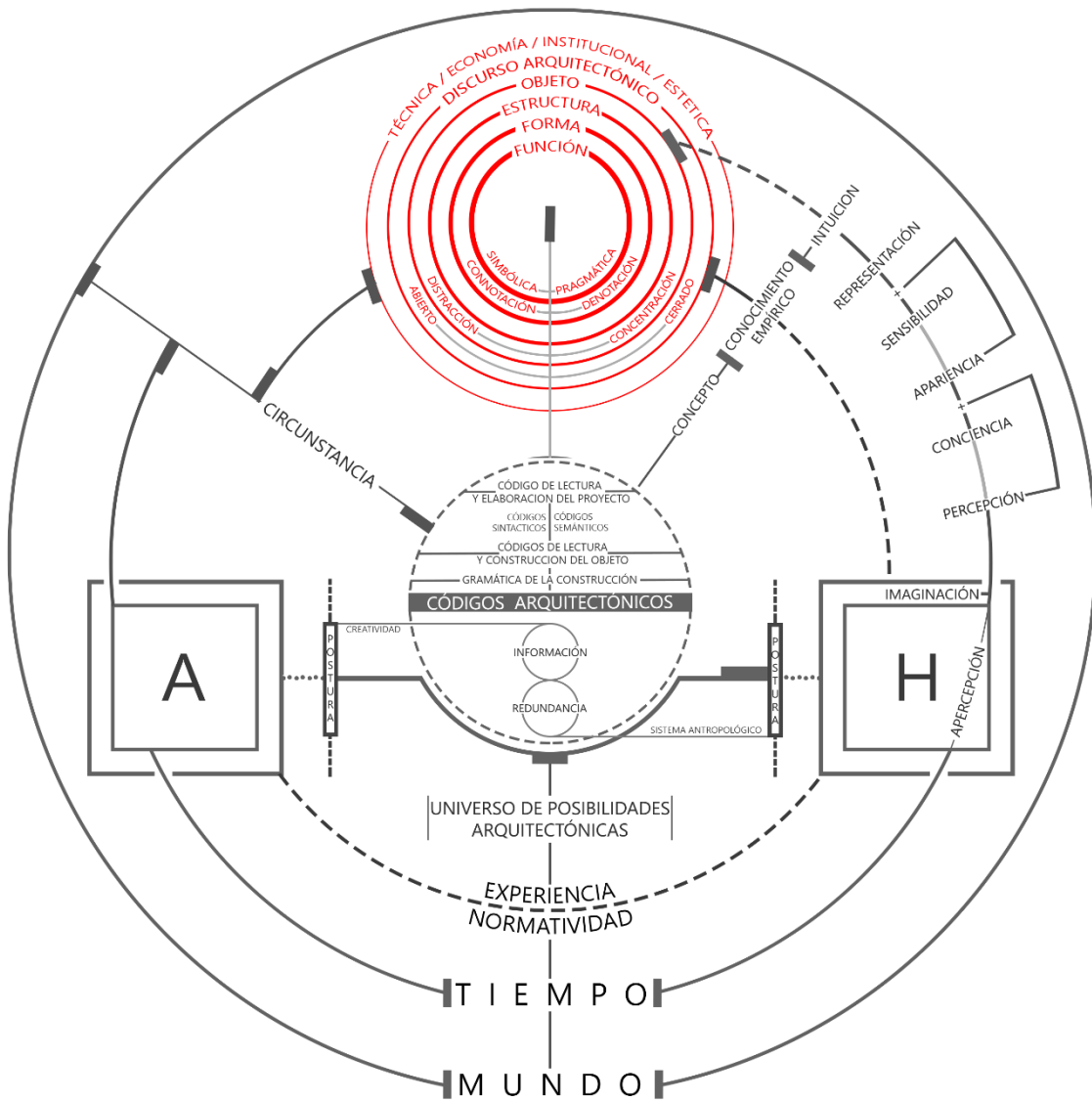


Véase [Esquema 10](#)



Para el sentir externo véase [Esquema 11](#)

Para el sentir interno véase [Esquema 13](#)

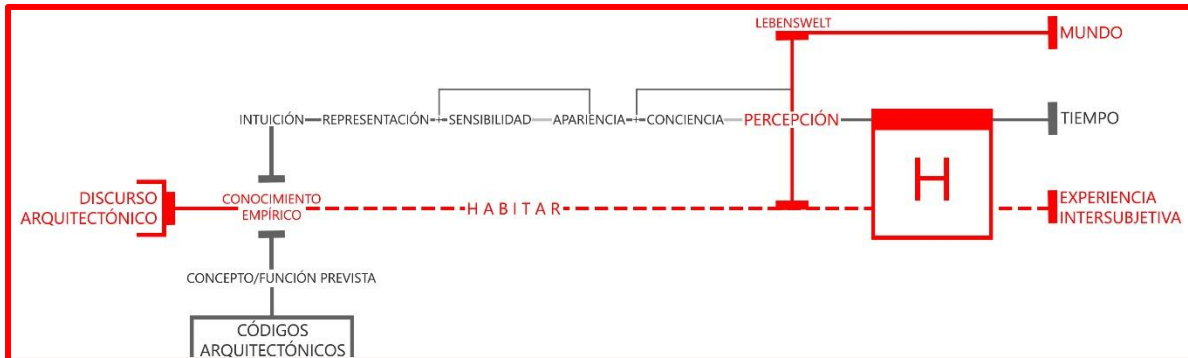
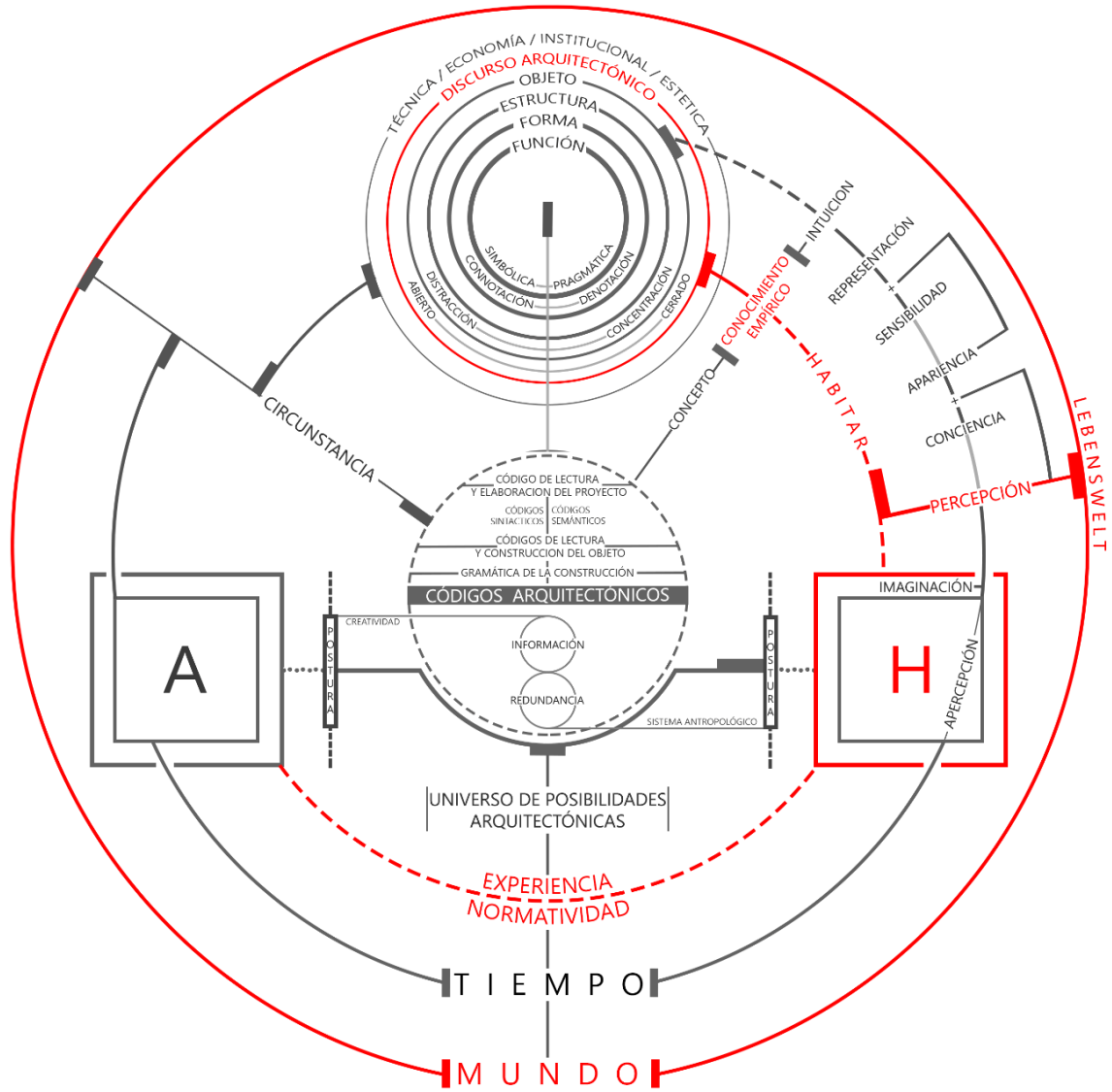


Para el Discurso véase [Esquema 12](#)

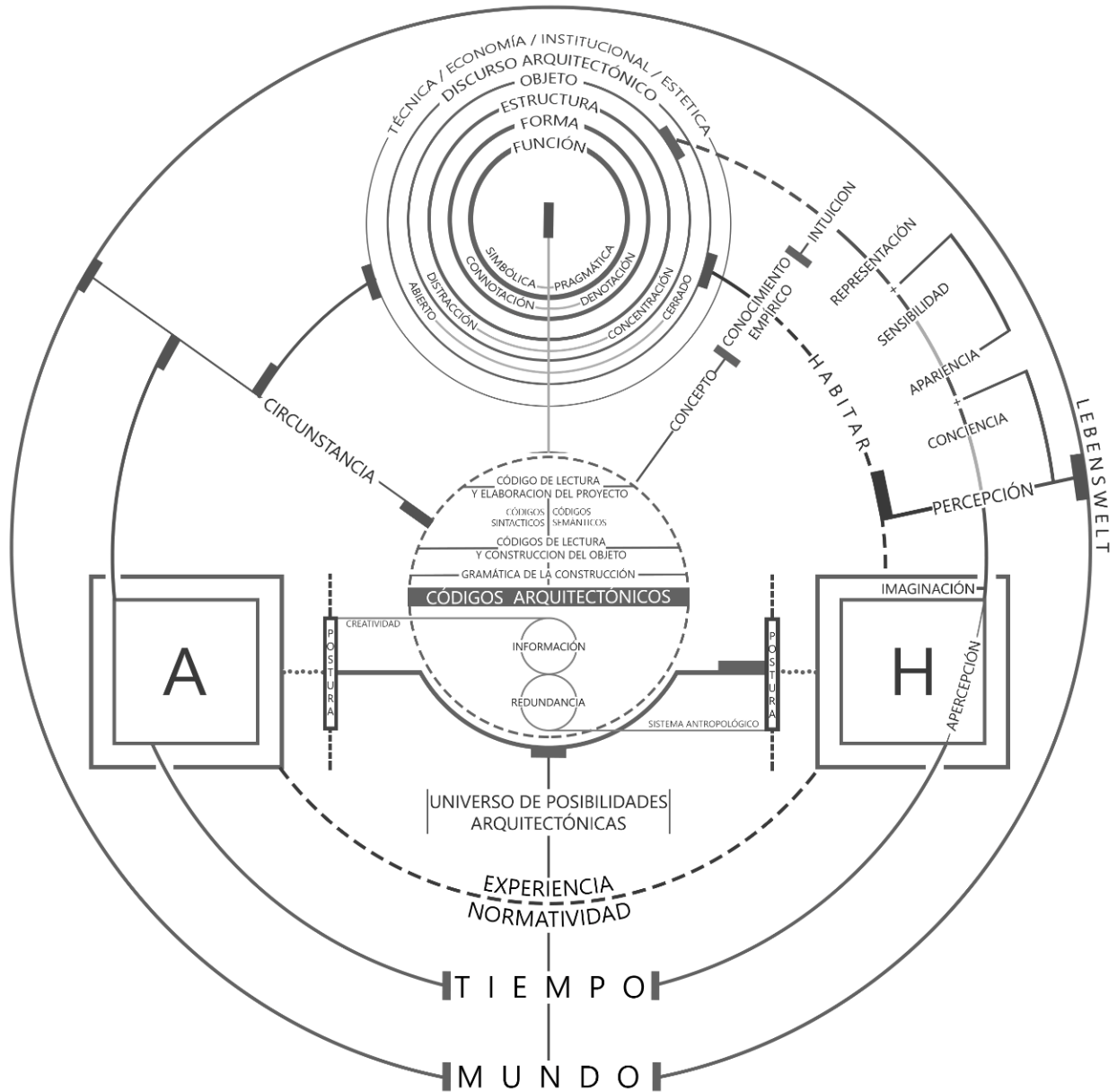
Para el Objeto véase [Esquema 14](#)

Para la Forma véase [Esquema 15](#)

Para la Función véase [Esquema 16](#)



Véase [Esquema 17](#)



REFERENCIAS

- Abram, D., (2017), *The Spell of the Sensuous*, Estados Unidos, Vintage Books.
- Barron, J., (2020, 17 de Marzo), When Mies van der Rohe Went on Trial, *The New York Times*, Recuperado de <https://www.nytimes.com/2020/03/17/books/review/broken-glass-mies-van-der-rohe-farnsworth-house-alex-beam.html>
- Benjamin, W., (2008), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings*, Estados Unidos, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bourdieu, P., (2011), *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI.
- Calvino, I., (2017), *Las Ciudades Invisibles*, España, Siruela.
- Chayka, K., (2016, 3 de Agosto), Welcome to Airspace, *The Verge*, Recuperado de <https://www.theverge.com/2016/8/3/12325104/airbnb-aesthetic-global-minimalism-startup-gentrification>
- Chayka, K., (2020, 17 de Junio), How the coronavirus will reshape architecture, *The New Yorker*, Recuperado de <https://www.newyorker.com/culture/dept-of-design/how-the-coronavirus-will-reshape-architecture>
- Chueca, F., (2011), *Breve Historia del Urbanismo*, España, Alianza.
- Eco, U., (2016a), *El Superhombre de Masas*, México, Debolsillo.
- Eco, U., (2016b), *La Estructura Ausente*, México, Debolsillo.
- Engel, H., (2013), *Structure Systems*, Alemania, Hatje Cantz.
- Facultad de Arquitectura, UNAM (2017, 12 de Junio), Plan de Estudios Arquitectura 2017 Tomo I [Archivo PDF], Recuperado de <https://arquitectura.unam.mx/plan-de-estudios-arq.html>
- Facultad de Arquitectura, UNAM (2017, 12 de Junio), Plan de Estudios Arquitectura 2017 Tomo II [Archivo PDF], Recuperado de <https://arquitectura.unam.mx/plan-de-estudios-arq.html>
- Facultad de Arquitectura, UNAM (2017), Plan de Estudios Arquitectura 2017 Mapa Curricular [Archivo PDF], Recuperado de <https://arquitectura.unam.mx/plan-de-estudios-arq.html>
- Foucault, M., (2009), *Vigilar y Castigar*, México, Siglo XXI.
- Foucault, M., (2010), *Las Palabras y las Cosas*, México, Siglo XXI.
- Foucault, M., (2016), *El Orden del Discurso*, México, Tusquets Editores.
- Freud, S., (2011), *Tótem y Tabú*, España, Alianza.
- Gillam, S., (1970), *Fundamentos del Diseño*, Argentina, Víctor Lerú.
- Hall, E., (1972), *La Dimensión Oculta*, México, Siglo XXI.
- Jacobs, J., (1970), *The Economy of Cities*, Estados Unidos, Vintage Books.
- Kant, I., (2007), *Critique of Pure Reason*, Gran Bretaña, Penguin.

- King, C., (2019), *Gods of the Upper Air*, Estados Unidos, Doubleday.
- Lacan, J., (2009) *Escritos 1*, México, Siglo XXI.
- Lynch, K., (2015), *La imagen de la Ciudad*, España, Gustavo Gili.
- Marx, K., (1985), *El Capital*, México, Siglo XXI.
- Merriam-Webster, (n.d.) Discourse. En *Merriam-Webster.com Dictionary*, Recuperado el 27 de Enero de 2021, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/discourse>.
- Merriam-Webster, (n.d.) Superego. En *Merriam-Webster.com Dictionary*, Recuperado el 26 de Enero de 2021, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/superego>.
- Moneo, R., (2004), *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*, España, MIT Press.
- Montaner, J., (2015), *Del Diagrama a las Experiencias, Hacia Una Arquitectura de la Acción*, España, Gustavo Gili.
- Montaner, J. y Muxí, Z., (2016), *Arquitectura y Política*, España, Gustavo Gili.
- Muñoz, A., (2008), *El Proyecto de Arquitectura*, España, Reverté.
- Ortega, J., (2001), *En Torno a Galileo / El hombre y la Gente*, México, Porrúa.
- Ortega, J., (2014), *La Rebelión de las Masas*, España, Alianza.
- Pallasmaa, J., (2016), *Habitar*, España, Gustavo Gili.
- Real Academia Española, (s.f.), Acción, en *Diccionario de lengua española*, Recuperado en 27 de enero de 2021, de <https://dle.rae.es/acci%C3%B3n?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.), Cocina, en *Diccionario de lengua española*, Recuperado en 27 de enero de 2021, de <https://dle.rae.es/cocina?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.), Discurso, en *Diccionario de lengua española*, Recuperado en 27 de enero de 2021, de <https://dle.rae.es/discurso?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.), Doctrina, en *Diccionario de lengua española*, Recuperado en 27 de enero de 2021, de <https://dle.rae.es/doctrina?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.), Escalera, en *Diccionario de lengua española*, Recuperado en 27 de enero de 2021, de <https://dle.rae.es/escalera?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.), Gravedad, en *Diccionario de lengua española*, Recuperado en 27 de enero de 2021, de <https://dle.rae.es/gravedad?m=form>
- Real Academia Española, (s.f.), Ideología, en *Diccionario de lengua española*, Recuperado en 25 de enero de 2021, de <https://dle.rae.es/ideolog%C3%ADa?m=form>
- Rousseau, J., (1968), *The Social Contract*, Gran Bretaña, Penguin.
- Sánchez, M. y López, M. (2006), *Pigmalión en la escuela*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

- Scanlon, T., (1998) *What We Owe to Each Other*, Estados Unidos, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Urbipedia, (2012), AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza [Fotografía], <https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.jpg#/media/File:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.jpg>
- Urbipedia, (2017), AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.1 [Fotografía], <https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.1.jpg#/media/File:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.1.jpg>
- Urbipedia, (2017), AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos2 [Fotografía], <https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos2.jpg#/media/File:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos2.jpg>
- Urbipedia, (2017), AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos4 [Fotografía], <https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos4.jpg#/media/File:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos4.jpg>
- Urbipedia, (2017), AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos5 [Fotografía], <https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos5.jpg#/media/File:AlvaroSiza.CasaAntonioCarlosSiza.Planos5.jpg>
- Venturi and Associates, (s.f.), Vanna Venturi House [Fotografía], WTTW, <https://interactive.wttw.com/tenbuildings/vanna-venturi-house>.
- Venturi, R., (1977), *Complexity and Contradiction in Architecture*, Estados Unidos, The Museum of Modern Art.
- Venturi, Scott Brown and Associates, Inc., (n.d.), VannaVenturiHouseChestnutHillPA02 [Archivo PDF], VENTURISCOTTBROWN (<http://venturiscottbrown.org/pdfs/VannaVenturiHouseChestnutHillPA02.pdf>)
- Waldman, K., (2020, 3 de Septiembre), When the world isn't designed for our bodies, *The New Yorker*, Recuperado de: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/when-the-world-isnt-designed-for-our-bodies>
- Zizek, S., (1992), *El Sublime Objeto de la Ideología*, México, Siglo XXI.

