

# SEMIOLÓGÍA II

## Sesión 9

Arquitectura y Comunicación

## I. *Semiótica y arquitectura*

1. 1. Si la semiótica no es solamente la ciencia de los signos reconocidos en cuanto a tales, sino que se puede considerar igualmente como la ciencia que estudia *todos* los fenómenos culturales *como si* fueran un sistema de signos —partiendo de la hipótesis de que en realidad todos los fenómenos culturales *son* sistemas de signos, o sea, que la cultura esencialmente es *comunicación*—, uno de los sectores en el que la semiótica encuentra mayores dificultades, por la índole de la realidad que pretende captar, es el de la arquitectura,

Queda claro que de ahora en adelante utilizaremos la expresión «arquitectura» para designar los fenómenos arquitectónicos propiamente dichos, los de diseño y los de proyección urbanística. De momento dejaremos en suspenso la cuestión de si las definiciones que vamos a dar pueden aplicarse igualmente a *cualquier proyecto que modifique la realidad a nivel tridimensional con el fin de permitir el desarrollo de cualquier función vinculada a la vida asociativa* (definición que comprende la proyección *vestimentaria*, como elemento de reconocimiento social y vehículo de convivencia; incluso la proyección *culinaria*, no como elaboración de objetos para la subsistencia individual, sino como construcción de contextos con función social y connotación simbólica, como el menú, la carta, etc.; en cambio, la definición excluye la elaboración de objetos tridimensionales cuyo fin *primario* no sea la utilización, sino la *contemplación*, como las obras de arte o las realizaciones espectaculares, aunque comprenda fenómenos de *construcción escenográfica*, instrumentales respecto a otras fases de realización espectacular, etc.).

I. 2. ¿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.

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.

## II. *La arquitectura como comunicación*

II.1. El examen fenomenológico de nuestras relaciones con el objeto arquitectónico ya nos indica que por lo general disfrutamos de la arquitectura *como acto de comunicación*, sin excluir su funcionalidad.

Intentemos colocarnos en el punto de vista del hombre de la edad de piedra que, según nuestro modelo hipotético, inicia la historia de la arquitectura.

«Lleno de estupor y de ferocidad» (según la expresión de Vico), obligado por el frío y la lluvia, siguiendo el ejemplo de los animales u obedeciendo a un impulso en el que se mezclan confusamente el instinto y la razón, nuestro hombre se cobija en un repliegue, en un hoyo al pie de una montaña, en una caverna.

Protegido del viento y del agua, a la luz del día o bajo el resplandor del fuego (suponiendo que ya lo ha descubierto) nuestro hombre observa la caverna que lo cobija. Se da cuenta de la amplitud de la bóveda y de que es el límite de un espacio externo, *que ha quedado fuera* (con el agua y el viento), a la vez que es el *comienzo de un espacio interno*, que puede evocarle de una manera confusa nostalgias uterinas, infundirle sensaciones de protección, aparecérselo aún como impreciso y ambiguo, con su contorno de sombras y luces. Cuando cese el temporal podrá salir de la caverna y examinarla desde fuera; verá que la cavidad de entrada es «un agujero que permite el paso al interior», y esta entrada evocará en su mente las imágenes de tal interior; agujero de entrada, techumbre, paredes que cierran el espacio (o pared continua de roca). Se va configurando una «idea de la caverna» que, si no sirve para otra cosa, al menos es un incentivo mnemotécnico, para pensar inmediatamente en la caverna como posible meta en caso de lluvia; y también para reconocer otra caverna, como *posibilidad de refugio*, idéntica a la primera. Utilizada la segunda caverna se sustituye la idea de caverna, simplemente. Es decir, un *modelo*, una *estructura*, algo que no existe concretamente pero en lo que se puede apoyar para reconocer determinado contexto de fenómenos iguales a «caverna».

El modelo (o concepto) funciona hasta el punto de que incluso de lejos puede reconocer otras cavernas, sin pensar en utilizarlas, con independencia del hecho de que desee o no guarecerse. El hombre ha aprendido que la caverna puede tener varias apariencias, pero que siempre se trata de una realización singular de un modelo abstracto reconocido como tal, *codificado*, si no a nivel social, al menos a nivel del individuo singular que se lo propone a sí mismo y se lo comunica y transmite. No le ha de resultar muy difícil comunicar mediante

signos gráficos el modelo de caverna a sus semejantes. El *código arquitectónico* genera un *código icónico*, y el «principio caverna» se convierte en objeto de comercio comunicativo.

El dibujo o la imagen aproximada de una caverna, ya son la comunicación de una posible función, y continúan siéndolo aunque la función no se ejerza ni se desee ejercerla.

II.2. Ha sucedido lo que dice Roland Barthes [1964, B]: «desde el momento en que existe sociedad, cualquier uso se convierte en signo de este uso» (II. 1.4.).

Utilizar una cuchara para llevarse el alimento a la boca es el ejercicio de una función por medio de un producto manufacturado que lo promueve y consiente: y decir que el producto manufacturado «promueve» la función, ya quiere decir que realiza una función comunicativa, que *comunica la función que deber 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*.

### III. *Estímulo y comunicación*

III. 1 Aún cabe preguntarse si lo que nosotros entendemos como comunicación no es simplemente una *estimulación*.

Un estímulo es un complejo de actos sensoriales que provocan una determinada reacción. La reacción puede ser inmediata (una luz me ciega, cierro los ojos; el estímulo sensorial no se ha convertido en percepción, no se ha dirigido a mi inteligencia, sino que ha dado origen a una reacción motriz) o puede ser mediata: veo un coche que llega a gran velocidad y me aparto. En realidad, en el momento en que he tenido una percepción (he visto el coche y las relaciones de su velocidad aparente, la distancia que lo separa de mí, el punto en el que estaré cuando llegue, si continúo caminando), ya he pasado de una simple relación entre estímulo y reacción a un proceso intelectual en el que han intervenido distintos signos: el coche ha sido captado como un peligro porque se ha entendido como signo que comunica «la situación automóvil que va a gran

velocidad», signo que he podido comprender solamente gracias a mis experiencias anteriores, gracias a un código de la experiencia que me dice que cuando un coche se acerca a cierta velocidad constituye un peligro. Y por otra parte, si hubiera captado la llegada del coche por el ruido procedente de la calle, este ruido hubiera funcionado como *indicio*; Peirce ya clasificaba los indicios como signos que dirigen la atención sobre el objeto por medio de un impulso ciego, pero fundándose siempre en códigos y convenciones comunicativas.

Por otra parte, existen ciertos estímulos que es difícil interpretar como signos: un ladrillo que me cae en la cabeza, suponiendo que no me haga perder el sentido, inicia una cadena de reacciones de comportamiento (las manos a la cabeza, gritos, imprecaciones, saltos rápidos para esquivar otros cuerpos contundentes) aún sin saber qué es lo que me ha golpeado: he aquí un estímulo que no es signo.

Pues bien, ¿la arquitectura propone estímulos de esta especie?

111.2. No hay duda de que una escalera actúa sobre mí como un estímulo de necesidad: si quiero pasar por donde hay una escalera debo levantar los pies sucesiva y progresivamente, incluso en el caso de que desee caminar como lo haría en un recorrido llano. *La escalera me estimula a subir*, aún sin verla y subiendo el primer escalón a oscuras. Por otra parte, he de tener en cuenta dos fenómenos distintos: el primero es que para subir he de haber aprendido lo que es una escalera. *Se aprende a subir*, y como consecuencia se aprende a reaccionar ante el estímulo, ya que de otro modo el estímulo por sí mismo podría no funcionar; en segundo lugar, y una vez aprendido que la escalera me estimula a subir (y me permite pasar de un plano horizontal a otro), *reconozco* en la escalera el estímulo propuesto y la posibilidad de realizar una función.

Desde el momento en que la reconozco como a tal y la capto bajo el concepto general de «escalera», la escalera particular me comunica la función que permite; y me la comunica hasta el punto de que por el tipo de escalera (escalones de mármol, escalera de caracol, escalera de escape, escalera de mano) llego a comprender si me será fácil o difícil subir.

111.3. En este sentido, *lo que permite el uso de la arquitectura* (pasar, entrar, pararse, subir, salir, apoyarse, etc.), *no solamente son las funciones posibles, sino sobre todo los significados vinculados a ellas, que me predisponen para el uso funcional*. Y es así de tal modo que en los fenómenos de *trompe-Foeil*, me dispongo al uso aun sin existir la función posible.

De algunas funciones arquitectónicas que no comprendo como estímulos

(en cuanto funcionan como artificios que eliminan a otros estímulos: por ejemplo, la bóveda como resguardo de la intemperie), puedo no advertir su funcionalidad (que se disfruta como un hábito) en tanto que conozco perfectamente su eficacia comunicativa, como puede ser la sensación de guarecerse, la espaciosidad, etc.

## 2. EL SIGNO ARQUITECTONICO

### I. *Caracterización del signo arquitectónico*

1.1. Una vez sentado que la arquitectura puede ser considerada como sistema de signos, debemos tratar de caracterizar estos signos.

Lo que hemos dicho en los capítulos precedentes nos induce a aplicar los esquemas semióticos que hemos utilizado hasta ahora, pero no ha de ser del todo inútil comprobar hasta qué punto el fenómeno arquitectónico soporta la aplicación de otros tipos de esquemas semióticos. Por ejemplo, si aplicáramos las categorías de la semántica de Richards a la arquitectura, toparíamos con obstáculos insuperables. Suponiendo que consideremos una puerta como símbolo al que corresponde, en el vértice del triángulo, la *referencia* «posibilidad de acceso», no sabremos cómo definir el *referente*, o sea la pretendida realidad física a que se refiere el símbolo; salvo que afirmemos que la puerta se refiere a sí misma, que denota la realidad puerta, o que se refiere a la función que permite; en cuyo caso el triángulo sería imposible por la coincidencia entre referencia y referente. Y de la misma manera, sería difícil definir la referencia del símbolo «arco triunfal»: el cual denotaría sin duda una posibilidad de pasar, pero que a la vez connota «triumfo» y «celebración»; se produciría un entrecruzamiento de referencias, abatidas sobre el referente, el cual a su vez coincidiría con el signo o con la referencia.

1.2. Otro intento que ha dado resultados bastante interesantes es del Giovanni Klaus Koenig [1964], que ha definido el «lenguaje arquitectónico» basándose en la semiótica de Morris. Koenig se refiere a la definición de «signo», según la cual «si una cosa “A” es un estímulo preparatorio, el cual (a falta de objetos estimulantes que originen por su cuenta la serie de reacciones), en determinadas condiciones, produce en un organismo una disposición para reaccionar con una serie de reacciones que implican comportamientos de la misma especie, en tal caso “A” es un “signo”».

En otro lugar Morris repite que «si una cosa “A” conduce el

comportamiento hacia un fin de una manera similar, aunque no necesariamente idéntica, a la que lo haría otra cosa “B”, si ésta pudiera ser observada, en tal caso “A” es un signo».

Partiendo de estas definiciones de Morris, Koenig observa que, «si obligo a vivir a diez mil personas en un barrio proyectado por mí, no hay duda que influiré en el comportamiento de diez mil personas» de una manera más intensa y duradera que cuando pronuncio el imperativo verbal «¡sientate!», y concluye que «la arquitectura se compone de vehículos ségnicos que promueven comportamientos». Pero es precisamente la clave de Morris la que hace difícil esta conclusión. Porque el imperativo «¡sientate!» es exactamente un estímulo preparatorio que, a falta de objetos reales estimulantes, puede iniciar la misma serie de reacciones, es decir, que el imperativo es aquella cosa “A” que guía el comportamiento hacia un fin de una manera similar a como lo haría otra cosa “B” si ésta pudiera ser observada; en cambio *el objeto arquitectónico no es en modo alguno un estímulo preparatorio que sustituye a un objeto estimulante, a falta de éste, sino que es pura y simplemente el objeto estimulante*. Nuestro ejemplo de la escalera puede aclarar lo que estamos diciendo, porque es precisamente la escalera la que no puede ser encuadrada en los principios de la semiótica de Morris. Recordemos que ésta prevé también una especie de triángulo semántico similar al de Richards, y en el que el símbolo, o *vehículo ségnico*, nos remite indirectamente a un *denotatum* y directamente a un *significatum* (que en otro lugar Morris llamaba más confusamente *designatum*). Ahora bien, el denotatum es un objeto «que existe realmente del modo en que se hace referencia a él», mientras que el significatum es «aquello a que se refiere el signo» (pero en el sentido de que es la condición que hace que lo que la cumple sea el denotatum). Como explica Max Bense, que recoge la terminología de Morris, aunque basándose en la semiótica de Peirce, en un oscilador electrónico la línea espectral designa (o significa) la frecuencia, aunque no denota necesariamente (pero podría hacerlo) la presencia del átomo. En otros términos, un signo puede tener un significatum, pero puede no tener un denotatum («que existe realmente del modo en que se hace referencia a él»). Koenig pone el ejemplo de alguien que detiene a un automovilista y le advierte que a los pocos kilómetros la carretera está interceptada por un deslizamiento: las palabras dirigidas al automovilista son los signos de un denotatum que es el deslizamiento, cuyo significatum es la condición de constituir un obstáculo en aquel lugar. Es evidente que el que habla puede mentir, y en tal caso sus signos tendrían un significatum, pero ningún denotatum. ¿Y qué ocurre con los signos arquitectónicos? Si el signo ha de tener un denotatum real, no denotarían otra cosa que a sí mismos, de la misma manera que no sustituirían a un estímulo,

sino que lo serían ellos mismos. Dudando de la manejabilidad de la noción de significatum, Koenig prefiere afirmar que los signos arquitectónicos *denotan* algo (y quede bien claro que al utilizar la noción de «denotación» en el sentido de Morris, no la utiliza en el mismo sentido en que la hemos venido utilizando nosotros en nuestro razonamiento y en el que lo seguiremos haciendo en los párrafos que siguen); pero admitiendo que la relación de denotación implique la existencia física de un denotatum (como sucede con el signo de Richards, que se caracteriza en relación con un referente real), la aplicación del sistema semiótico a la arquitectura resultaría inútil, porque sería preciso deducir que los objetos arquitectónicos solamente pueden denotar su propia *presencia* física.

I.3. La dificultad de esta posición deriva (y lo hemos visto en los capítulos de introducción) de la aceptación de las premisas de una semiótica behaviorista, en la que el significado de un signo se ha de comprobar por medio de series de reacciones o de objetos que pueden ser experimentados.

En cambio, la impostación semiótica que hemos aceptado en las páginas que preceden, no nos impone esta caracterización del signo basándose en los comportamientos que estimula ni fundándose en los objetos reales que lo comprueban; para nosotros, la caracterización de un signo *se basa solamente en un significado codificado que un determinado contexto cultural atribuye a un significante*.

Es indudable que incluso los procesos de codificación son comportamientos sociales, pero nunca se comprueban empíricamente en casos singulares; porque los códigos se construyen como *modelos estructurales*, se postulan como *hipótesis teóricas*, aunque fundadas en constantes deducidas por medio de la observación de los *usos comunicativos*.

El hecho de que una escalera me estimule a subir no tiene nada que ver con la teoría de la comunicación; pero el hecho de que ésta, apareciendo con determinadas características formales que determinan su naturaleza de *significante* (de la misma manera que en la lengua castellana el significado «perro» ha de aparecer como articulación de determinados rasgos pertinentes, y no otros), me comunique su posible función, esto es un dato cultural que yo puedo establecer *con independencia de mi comportamiento aparente o incluso de mi presunta reacción mental*. En otras palabras, en la situación cultural en que vivimos (que es un modelo de cultura que puede abarcar varios milenios de historia con ciertos tipos de códigos muy estables) existe una estructura arquitectónica que puede ser definida como *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.* Esta estructura *denota* el significado «escalera como posibilidad operante de subir», fundándose en un código que puedo elaborar y reconocer como operante, aun en el caso de que nadie suba por esta escalera, en el que nadie deba subir (e incluso en el caso de que nadie en la vida debiera subir las escaleras, de la misma manera que nadie utiliza las pirámides truncadas para efectuar observaciones astronómicas).

Así pues, nuestra impostación semiótica reconoce en el signo *arquitectónico* la presencia de un significante cuyo significado es la función que éste hace posible.

1.4. Cuando Koenig observa que los *denotata* del signo arquitectónico son *existenciales* («quanta» de existencia humana) y dice: «Al construir una escuela, los *denotata* de este complejo ségnico... son los muchachos que van a estudiar en aquella escuela; y el significatum es el hecho de que aquellos muchachos vayan a escuela. Los *denotata* de una vivienda son los componentes de la familia que la habita; en tanto que el significatum de una habitación es el hecho de que los hombres se agrupen normalmente en familias para vivir bajo el mismo techo», nos encontramos en la imposibilidad de aplicar esta clave lingüística a las obras del pasado que han perdido su función (templos o anfiteatros, cuyos *denotata* ya no son la gente que asistía a ellos, porque esta gente ya no existe, y un denotatum ha de existir siempre de una manera real; y tan cierto es ello que los templos y los anfiteatros nos aparecen justamente como desfuncionalizados); y ni siquiera podemos aplicarla a las obras del pasado, cuya función originaria no comprendemos (templos megalíticos, cuyo significatum es oscuro porque no puede ser «el hecho de que alguien hacía algo que no sabemos lo que es»).

Es evidente que para caracterizar a un signo, una impostación de comportamiento exige un comportamiento observable y correlativo; pero he aquí lo que se pierde aceptando esta perspectiva: no podemos llegar a definir como signo lo que no corresponde a un comportamiento observable y no se sabe a qué comportamiento puede referirse. En este caso no podemos reconocer la cualidad de lengua a la lengua etrusca o a las estatuas de la isla de Pascua, o a los graffitti de cualquier civilización misteriosa porque: *a)* estos elementos ségnicos existen sólo bajo la forma de acontecimientos físicos observables; *b)* la historia se limita a dar sentido e interpretar sucesivamente estos hechos físicos observables, considerándolos como signos, aunque aparezcan como ambiguos y misteriosos.

1.5. En cambio, la perspectiva semiótica que hemos adoptado (con sus distinciones entre significantes y significados, aquéllos pudiendo ser observados y descritos prescindiendo en principio de los significados que podemos atribuirles, y éstos variando según los códigos con los cuales leemos los significantes) nos permite reconocer en los signos arquitectónicos unos *significantes descriptibles* y catalogables, que pueden denotar funciones precisas, con tal que sean interpretados por medio de determinados códigos; y éstos pueden *vestir significados sucesivos*; que, como veremos, pueden serles atribuidos no solamente por vía de denotación, sino también por vía de connotación, basándose en otros códigos.

1.6. 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, de la que se excluya la referencia a objetos reales (ya sean *denotata* o referentes, o comportamientos físicos observables) 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.

## II. *La denotación arquitectónica*

III. 1. El objeto de uso es, desde el punto de vista comunicativo, *el significante del significado denotado exacta y convencionalmente, y que es su función*. En un sentido más amplio se ha dicho que el significado primario del edificio son las operaciones que se han de hacer para habitarlo (el objeto arquitectónico *denota una forma de habitar*). Pero es evidente que se produce la denotación incluso sin disfrutar de la habitabilidad (y en general de la utilidad del objeto). 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 a 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.

Pero la forma de estas ventanas, su número, su disposición en la fachada (oblongas, ojivales, *curtain walls*, etc.) 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.

III.2. Pero volvamos a la denotación de la función utilitaria primaria. Hemos dicho que el objeto de uso denota la función *convencionalmente*, según códigos.

Recordando la definición de estos códigos [véase C.4.] intentemos en primer lugar definir el sentido en que un objeto puede denotar convencionalmente su propia función.

Siguiendo una codificación arquitectónica milenaria, la escalera y el plano inclinado denotan la posibilidad de subir; escalera de peldaños, o escalones del Vanvitelli, escalera de caracol de la Tour Eiffel, o plano inclinado en forma espiral del Museo Guggenheim, en todo caso se trata de formas que se basan en soluciones codificadas de una función prevista. Pero también podemos subir con un ascensor, y las características funcionales del ascensor no han de consistir en la estimulación de actos motrices de las articulaciones inferiores (obligación de mover los pies de una manera determinada), sino en cierta posibilidad de acceso, de habitabilidad y de maniobra de los mandos mecánicos «legibles», gracias a una señal eléctrica clara y a un diseño de fácil interpretación. Con todo, es evidente que un hombre primitivo habituado a las escaleras y a los planos inclinados se vería totalmente incapaz ante un ascensor; las mejores intenciones del proyectista no alcanzan para hacerlo manejable por un ingenuo. El proyectista puede concebir los pulsadores, las flechas indicadoras de salida y el descenso automático, las indicaciones de los pisos muy claras y aparentes, pero el ingenuo *no sabe que unas determinadas formas significan unas determinadas funciones*. No posee el código del ascensor. De la misma manera que podría no poseer el código de la puerta giratoria y obstinarse en entrar por ella como si fuera una puerta normal. Por lo tanto, podemos darnos cuenta de que todas las místicas de la «forma que sigue a la función» son precisamente místicas si no se apoyan en una consideración de los proyectos de codificación.

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.

II.3. Pero la genialidad de un arquitecto o de un constructor no puede convertir en funcional una forma nueva (ni conseguir dar forma a una función nueva) si no se apoya en procesos de codificación ya existentes.

Koenig nos da un ejemplo divertido de algunas casas previstas en Italia para las poblaciones rurales por la «Cassa del Mezzogiorno». Al disponer de habitaciones modernas con baño y W.C., la población rural, que estaba acostumbrada a hacer sus necesidades en el campo y no estaba preparada para la llegada de las misteriosas tazas higiénicas, las utilizaba como receptáculo para las aceitunas: colocaban éstas en una redecilla y tiraban de la cadena para lavarlas. Hoy ya no hay quien no crea que la forma normal de la taza higiénica está perfectamente adaptada a la función que sugiere y permite, hasta el punto de que uno está tentado a reconocer un vínculo estético y operativo suficientemente profundo entre la forma y la función. En cambio, *la forma denota la función basándose solamente en un sistema de expectativas y de hábitos adquiridos*, y por lo tanto, basándose en un código. Superponiendo otro código al objeto (adventicio pero no aberrante) la taza denota otra función distinta.

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»: 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 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.

Esto no quiere decir que para establecer nuevas funciones siempre tengamos que apoyarnos en formas viejas y conocidas. Repitamos un principio semiótico fundamental que ya hemos teorizado al tratar de las funciones estéticas del mensaje artístico y que se explica de una manera magistral (como ya hemos dicho) en la *Poética* de Aristóteles: *no se pueden establecer momentos de información intensa si no se apoyan en bandas de redundancia*; toda

manifestación de lo inverosímil se apoya en articulaciones de lo verosímil,

11, 4. De la misma manera que una obra de arte es nueva e informativa porque ofrece unas articulaciones de elementos que corresponden a un idiolecto propio y no corresponden a códigos precedentes, evocados o negados, así un objeto que pretenda promover una función nueva podrá contener en sí mismo, en su forma, las indicaciones para descodificar la función inédita, con tal de que se apoye en elementos de los códigos precedentes, es decir, con tal de que deforme progresivamente las funciones ya conocidas y las formas que se pueden referir convencionalmente a funciones ya conocidas.

En caso contrario, el objeto arquitectónico ya no es objeto funcional y se convierte en obra de arte, es decir, en forma ambigua que puede ser interpretada a la luz de códigos distintos. Esta es la función de los objetos «cinéticos» que fingen el aspecto exterior de los objetos usuales, pero que en realidad no lo son, por la ambigüedad fundamental que los predispone a todos los usos y a ninguno (conviene distinguir aquí que la situación es distinta en el caso de un objeto que sirve para todos los usos —y por lo tanto, para nada— y en el de un objeto que sirve para *muchos* usos determinados; más adelante insistiremos sobre este tema).

### III. *La connotación arquitectónica*

IV. 1. Hemos dicho que el objeto arquitectónico puede denotar la función o connotar determinada ideología de la función, Pero también puede connotar otras cosas. La gruta de que hablábamos en nuestro modelo hipotético connotaba la función «refugio», pero con el tiempo también connotó «familia», «núcleo comunitario», «seguridad», etc. Y sería difícil determinar si esta naturaleza connotativa, esta «función» simbólica es menos «funcional» que la primera. En otras palabras, si la gruta denota (utilizando un término empleado por Koenig) una *utilitas*, a los fines de la vida asociativa cabe preguntarse si no es igualmente *útil* la connotación de intimidad y de familiaridad vinculada a sus valores simbólicos. La connotación «seguridad» y «refugio» se basa en la denotación de la *utilitas* primaria, pero no por ello es más importante.

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, etc.). Estas connotaciones de «realeza» llegan a ser tan funcionales que por el mero hecho de existir pueden llegar a relegar la función primaria 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.

IV.2. Desde esta perspectiva la calificación de «función» se extiende a todas las finalidades comunicativas de un objeto, dado que en la vida asociativa las connotaciones «simbólicas» del objeto útil no son menos «útiles» que sus denotaciones «funcionales». Resulta evidente que las connotaciones simbólicas se consideran funcionales no solamente en sentido metafórico, sino también porque comunican una utilidad social del objeto que no se identifica inmediatamente con la «función» en sentido estricto. Es evidente que la función del trono es la «simbólica»; y por lo que se refiere al vestido normal (que sirve para cubrir), el traje de noche (que en las mujeres «descubre» y en los hombres «cubre mal», porque se alarga por detrás mientras deja el vientre al descubierto) es «funcional» porque, debido al conjunto de convenciones que connota, permite determinadas relaciones sociales, las confirma, demuestra su aceptación por parte de quienes comunican su propio rango con ellas, su decisión de someterse a determinadas reglas, etc.

## LA COMUNICACION ARQUITECTONICA Y LA HISTORIA

### I. *Funciones primarias y funciones secundarias*

Puesto que de ahora en adelante nos resultaría cada vez más incómodo hablar de «funciones» al referirnos a las denotaciones de *utilitas*, y de «connotaciones simbólicas» al referirnos a los demás tipos de comunicación, como si éstas no fueran funciones, utilizaremos los términos *función primaria* (la que se denota) y *funciones secundarias* (que son connotadas). Se sobreentiende (y resulta de lo que hemos dicho) que las expresiones «primarias» y «secundarias» no tienen valor discriminativo en sentido axiológico (como si una fuera más importante que la otra), sino de pura mecánica semiótica, en el sentido de que las funciones secundarias se apoyan en la denotación primaria (de la misma manera que la connotación «tenor malo» surge de la palabra «gallo» y se apoya en el proceso de denotación primario).

1.1. Un ejemplo histórico nos servirá para comprender mejor toda la maraña de funciones primarias y secundarias, basándonos en los protocolos de interpretación que nos ha dejado la historia. Los historiadores de la arquitectura han discutido largamente sobre el código del gótico, y en particular sobre el valor estructural de la bóveda ojival y del arco agudo. Las principales hipótesis pueden quedar reducidas a tres: *a)* la bóveda ojival cumple la función de sostener, y toda la esbelta construcción de una catedral se funda en ella y en el milagro de equilibrio que permite; *b)* la bóveda ojival no sirve de sostén, aunque dé esta impresión; esta función corresponde mejor a las paredes; *c)* la bóveda ojival servía de sostén durante la construcción, funcionando como una especie de andamiaje provisional; pero luego se trasladaba el juego de apoyos y contra-apoyos a las paredes y a otros elementos de la construcción y en teoría la crucería de ojiva podía haber sido eliminada.

Sea cual fuere la interpretación válida, nadie ha dudado nunca de que la crucería de ojiva *denotaba* una función de sostenimiento, reducida al juego de apoyos y contra-apoyos entre unos elementos nerviosos y sutiles. La polémica más bien estriba en el referente de aquella denotación; ¿existe la función denotada? Si no existe, aún resulta indudable el valor comunicativo de la crucería ojival, valor intencional, querido, válido aun cuando se articula sólo para *comunicar* una función, y no para *permitirla*, de la misma manera que no se puede negar que la palabra *unicornio* sea un signo, aunque el unicornio no exista y probablemente su no existencia ya sea conocida por quien utiliza el término.

1.2. Pero al discutir sobre el valor funcional de la crucería de ojiva, los

historiadores e intérpretes de todas las épocas eran conscientes de que el código del gótico también tenía un valor «simbólico» (es decir, que los signos del mensaje «catedral» connotaban un complejo de funciones secundarias). En otros términos, se sabía que la bóveda ojival o las paredes con vitrales querían comunicar algo. Lo que era este algo se vino definiendo por medio de subcódigos connotativos que se basaban en las convenciones culturales y en el patrimonio del saber de un grupo y una época determinados, y marcados por un ámbito ideológico particular y congruente con ellos.

Por ejemplo, hay la típica interpretación romántica y protorromántica según la cual la estructura de la catedral gótica pretendía reproducir la bóveda de los bosques célticos y, por lo tanto, todo el mundo prerromano, bárbaro y primitivo, de la religiosidad druídica.

Pero en el mismo período medieval una legión de comentaristas y de alegoristas se dedicaron a definir, siguiendo códigos de una precisión y sutileza impresionantes, los significados concretos de cada elemento arquitectónico; bastará con que nos limitemos a remitir al catálogo que unos siglos más tarde elaboró Joris Karl Huysmans en *La Cathédrale*.

1.3. Pero tenemos un documento, una constitución de códigos, que es la justificación que el obispo Suger dio de la catedral en el *Liber de administratione sua gestis*, del siglo XII, y en el que en prosa y en verso se nos dice que la luz que penetra a raudales por las ventanas de las angostas naves (la estructura de los muros permite dar a la luz una vía de acceso tan amplia) debe representar la efusión de la energía creadora de Dios, siguiendo la tónica de los textos neoplatónicos y basándose en la semejanza codificada de la luz con la participación de la esencia divina.

Con un margen de seguridad notable, podemos reconocer que para el hombre del siglo xn los vitrales y las ventanas góticas (y en general el espacio de las naves invadido por la luz) connotaban «participación» (en el sentido técnico que este término asume en el neoplatonismo medieval); pero la historia de la interpretación del gótico nos enseña que durante siglos este mismo significado ha podido, connotar cosas diferentes, a la luz de subcódigos distintos.

1.4. De esta manera, en el siglo pasado, se ha producido un fenómeno típico de la historia del arte, por el cual en una época determinada todo un código (un estilo artístico, una manera, un «modo de formar», con independencia de las connotaciones de sus manifestaciones particulares en el mensaje) connota una ideología (a la que estaba adherido en su origen o en el momento de su

afirmación más característica). De esta manera, se ha producido la identificación «estilo gótico = religiosidad», identificación que sin duda se apoyaba en otros sistemas de connotaciones precedentes tales como «dirección vertical = elevación del alma hacia Dios» y «contraste entre la luz que atraviesa los vitrales y las naves en penumbra = misticismo». Son connotaciones tan enraizadas que incluso hoy hemos de hacer un esfuerzo para recordar que el templo griego, regular y armónico en sus proporciones, podía connotar, siguiendo otro subcódigo

## II. *Los significados arquitectónicos y la historia*

II.1 Se equivocan los que creen que el significado arquitectónico, por su misma naturaleza, ha de denotar una función primaria estable, variando las funciones secundarias en el transcurso de la historia. El ejemplo de la crucería de ojiva nos ha demostrado que incluso la función primaria puede estar sujeta a curiosas disidencias entre la función denotada y la función efectiva, lo que nos hace pensar que con el transcurso del tiempo algunas funciones primarias pierden su eficacia y ni siquiera son denotadas por sus destinatarios, que no disponen de un código adecuado.

Por ello, en el transcurso de la historia, las funciones primarias y secundarias están sujetas a pérdidas, recuperaciones y sustituciones de todas clases; pérdidas, recuperaciones y sustituciones que en general son corrientes en la vida de las formas y constituyen la norma de lectura de las obras de arte propiamente dichas, pero que resultan más evidentes (y paradójales) en el ámbito de las formas arquitectónicas, en el que la opinión común cree que se trata de objetos funcionales con indicaciones inequívocas y, por lo tanto, *unívocamente* comunicativas. Para desmentirlo bastaría el *topos* humorístico (tan difundido que no parece auténtico; pero si no lo es, al menos es verosímil) del salvaje que lleva un despertador en el cuello, que se interpreta como un collar (hoy diríamos joya cinética) en lugar de medidor de tiempo (cuya medida de tiempo y aun de la misma noción cronológica «de los relojes» —véase Bergson— es fruto de una determinada codificación y solamente puede entenderse basándose en ella).

Una de las típicas oscilaciones de los objetos en el tiempo y en el espacio consiste precisamente en una serie de alternativas continuas entre función primaria y función secundaria. Nos bastará aquí con intentar una casuística de ejemplos, sin pretensiones de que sea completa.

II.2. En el curso de la historia, o bien al pasar de un grupo humano a otro, un objeto utilitario puede someterse a las siguientes

lecturas:

1. A) *Se pierde el sentido de la función primaria.*

B) *Permanecen las funciones secundarias, de una manera oculta.*

(Es el caso del Partenón, que ya no se entiende como lugar de culto, pero se recogen una buena parte de sus connotaciones simbólicas, fundándose en un conocimiento filológico suficiente de la sensibilidad griega.)

2. A) *Permanece la función primaria.*

B) *Se pierden las funciones secundarias.*

(El candil o la lámpara rústica, admitidas sin respeto por sus códigos de origen e insertas en otro contexto estilístico —como objeto de decoración sofisticado— conservando su funcionalidad inmediata y utilizándose todavía para iluminar.)

3. A) *Se pierde la función primaria.*

B) *Se pierden casi todas las funciones secundarias.*

C) *Se reemplazan las funciones secundarias por subcódigos de enriquecimiento.*

(Ejemplo típico son las pirámides. Ya no se conocen como tumbas de un monarca; y en general se ha perdido también el código simbólico —astrológico y geométrico— que impostaba su eficacia connota ti va para los antiguos egipcios. Pero con las pirámides se connotan muchas otras cosas, desde los fatídicos «cuarenta siglos» de Napoleón hasta un corpus de connotaciones literarias más o menos autorizadas.)

4. A) *La función primaria se convierte en secundaria.*

(Es el caso del *ready made*: un objeto de uso es elegido como objeto de contemplación, incluso para connotar irónicamente su anterior utilización. Es el caso del cómic ampliado de Lichtenstein: la imagen de la mujer que llora ya no denota mujer que llora —denota fragmento de cómic— sino que connota, entre otras cosas, la imagen de una mujer que llora según la civilización del cómic.)

5. A) *Se pierde la función primaria.*

B) *Se sustituye por otra función primaria.*

C) *Se deforman las funciones secundarias por medio de códigos de enriquecimiento.*

(Por ejemplo, las cunas rústicas de los Alpes que se transforman en revistero —adaptadas a una nueva forma de utilidad— en tanto que las connotaciones unidas a la decoración del objeto, válidas para los usuarios primitivos, se deforman, connotan otra cosa como analogías con las formas del arte primitivo o el actual, ingenuidad popular, etc.)

6. A) *Las funciones primarias son vagas desde su origen.*

B) *Las funciones secundarias son imprecisas y deformables.*

(Es el caso de la plaza de los Tres Poderes, de Brasilia. Las formas cóncavas y convexas de los anfiteatros de las dos Cámaras y la forma vertical del edificio central no denotan de una manera inmediata la función de las construcciones — los anfiteatros parecen esculturas— y no connotan exactamente algo que pueda ser reconocido fácilmente. Desde el principio los ciudadanos han interpretado maliciosamente los símbolos y han entendido la forma cóncava de la Cámara de Diputados como una gran cazuela en la que los elegidos por el pueblo devoran las finanzas públicas.)

### III. *Consumo y recuperación de las formas*

III. 1. Este juego de oscilaciones entre las formas y la historia en realidad es un juego de oscilaciones entre estructuras y acontecimientos, entre configuraciones físicamente estables (que pueden ser descritas objetivamente como formas significantes) y el juego variable de los acontecimientos que les confieren significados nuevos.

El fenómeno que denominamos *consumo* de las formas, *olvido* de sus valores estéticos, se basa en este mecanismo. Y en una época en que los acontecimientos se suceden más vertiginosamente —en la que el progreso tecnológico, la movilidad social, la difusión de los sistemas de comunicación, contribuyen al cambio frecuente y profundo de los códigos —este fenómeno puede advertirse de una manera dominante. Por ello, aun siendo un fenómeno de carácter permanente, derivado de la naturaleza propia de los procesos de comunicación, no ha podido ser teorizado hasta nuestro siglo.

Pero el mecanismo que hemos señalado ya indica que las condiciones del consumo también son las condiciones de la recuperación y de la sustitución del sentido.

III.2. Un aspecto paradójico del gusto contemporáneo es que, aun pareciendo una época de consumo rápido de las formas (porque es una época de aproximación rápida a los códigos y a sus substratos ideológicos), *en realidad es uno de los períodos históricos en el que las formas se recuperan con mayor*

*rapidez y se conservan a pesar de su aparente preterición.* Nuestra época es una época de saber y de agilidad fisiológica que, teniendo un sentido exacto de la historia y de la relatividad de las culturas, aprende a «hacer filología» casi por instinto. La boga, por ejemplo, del estilo Modernismo no significa otra cosa: quienes utilizan los mensajes aprenden a redescubrir los códigos de lectura de las formas que ya han pasado hace unos decenios; a recuperar los substratos ideológicos caducos y a revivirlos cuando se intenta comprender los objetos que se habían formado bajo su influencia. Con todo, el hombre moderno que utiliza formas pretéritas, también aprende a deformarlas, a leer unos mensajes que ya no le pertenecen por medio de unas claves libres o aberrantes, aunque puede también descubrir sus claves exactas. Sus conocimientos culturales le inducen a recuperar los códigos filológicos, aunque su agilidad en la recuperación actúa con frecuencia como *rumor semántico*.

Si el normal desenvolvimiento y decadencia de los sistemas comunicativos (de los sistemas retóricos) en el pasado se producía siguiendo una curva de tipo senoide (por esta razón Dante parecía totalmente irrecuperable para un lector del siglo XVII), en nuestra época se produce siguiendo un ritmo de espiral continua, que se desenvuelve en el sentido de que cada redescubrimiento es también un acrecimiento, y por ello mi lectura del Modernismo no se basa solamente en los códigos y en las ideologías que se han recuperado de la burguesía de comienzos del siglo, sino también en códigos y en perspectivas ideológicas específicas de nuestros días (códigos de enriquecimiento), que nos permiten insertar un objeto de anticuario en un contexto distinto, disfrutar de él por lo que entonces ya significaba, pero también utilizarlo por las connotaciones que podemos atribuirle con nuestros léxicos actuales. Se trata de una sucesión de sorpresas, de aventuras, al descubrir en una forma sus contextos originales y al crear otros nuevos. Es como una vasta operación pop, la misma que ya referíamos al hablar del *ready made* surrealista y que Lévi-Strauss definía como *fisión semántica*, la deseo textualización del signo y su inserción en un nuevo contexto que lo llena de significados nuevos. Esta operación va unida a la conservación y al descubrimiento de los viejos contextos. De la misma manera que Lichtenstein llena la imagen del cómic con nuevos significados y a la vez nos incita a recuperar los significados y las connotaciones que ya funcionaban para el lector *naïf* del cómic en sus orígenes.

III.3. Con todo, nada nos garantiza que esta dinámica, que se compone a la vez de filología y de recreación, sea positiva. En otras épocas también se producían fenómenos de redescubrimiento filológico de las retóricas y de las ideologías pasadas, revividas en una medida de *filología y de fisión semántica*.

¿Qué otra cosa fue el Humanismo, y qué otra cosa fueron los humanismos anticipados que eran el descubrimiento desordenado y vital de lo clásico que se fue produciendo a lo largo del medioevo carolingio y en la escolástica del siglo XV?

Pero en aquellas épocas el redescubrimiento de los códigos y de las ideologías implicaba una reestructuración de las retóricas y de las ideologías contemporáneas, ya que la operación se producía en períodos de tiempo muy vastos. En cambio hoy, la dinámica constante del descubrimiento y de la revitalización se produce en superficie y no llega a alterar el sistema cultural de base; por ello, la carrera de descubrimientos se configura como una simple retórica convencionalizada que de hecho nos remite siempre a la ideología estable del mercado libre de valores pasados y presentes.

Nuestra época no es solamente la época del olvido, es la época de la recuperación; pero la *recuperación*, en un movimiento de sístole y diástole de recuperación y de repudio, *no revoluciona las bases de nuestra cultura*. La acción mutua de redescubrimiento filológico de las retóricas y de las ideologías se configura como una inmensa máquina retórica que connota globalmente (y que se rige por) una ideología estable, la de la «modernidad» como *tolerancia* de todo lo pasado.

Una ideología bastante elástica nos permite leer todas las formas sin que ninguna de ellas incida sobre la ideología; nos permite asumir todas las ideologías del pasado como clave de una lectura que ya no nos informa, porque todos los significados ya están adquiridos, previstos y permitidos.

III.4. Ya lo hemos visto: la historia, con su vitalidad voraz, vacía y llena las formas, las priva y dota de significado; y ante la inevitabilidad de este proceso no nos quedaría otro recurso que fiarnos de la sabiduría instintiva de los grupos y las culturas, capaces de hacer revivir cada vez las formas y los sistemas significantes. Pero quedamos algo perplejos y tristes ante unas formas inmensas que para nosotros han perdido su poder significante original y parecen (referidas a los significados más débiles que les inoculamos) mensajes demasiado complejos respecto a la información que transmiten. En la vida de las formas pululan estos gigantes sin sentido, o con un sentido demasiado pequeño para un cuerpo tan grande, gigantes que solamente se pueden justificar infundiéndoles unos sentidos desmesurados, fabricando para ellos al buen tuntún unos códigos de enriquecimiento injustificables (y nos encontramos de nuevo con aquellas fórmulas de la Retórica, en el sentido estricto y negativo del término, como los «cuarenta siglos» de las pirámides).

Otras veces (y es un fenómeno típico de nuestros días) las funciones secundarias se consumen más fácilmente que la función primaria, algunos subcódigos desaparecen más deprisa, respecto a ciertas posiciones ideológicas, que los códigos de base. Es el caso de un automóvil que corre pero que ya no connota prestigio y posición, o la velocidad de otras épocas. En este caso interviene la operación del *styling*, que es volver a diseñar la vestidumbre simbólica de unas funciones inmutables, enriqueciendo con nuevas connotaciones (siguiendo unos cambios superficiales de perspectiva ideológica) una denotación funcional de base que no varía, de la misma manera que no varía la base de una cultura que se apoya en sus mecanismos y en su eficiencia.

La espiral vertiginosa de nuestra época que llena y vacía de significado las formas, redescubre los códigos para olvidarlos

luego, en el fondo no es otra cosa que una vasta operación de *styling*. Se restituyen (de una manera filológicamente exacta) casi todos los códigos connotativos originarios del mensaje «mesa rústica», pero a la vez se van complicando con códigos de enriquecimiento, se producen fisiones semánticas, se introduce la mesa en una decoración sofisticada, se olvida la connotación central que era la de simbolizar la comida frugal, y se pierde la función primaria que era la de *incitar a comer incómoda y austeramente*. Se ha redescubierto el objeto pero no se ha revalorizado la ideología de comer.

Volvemos así a lo que habíamos dicho [en C.3.III.1.]: la vocación «filológica» de nuestro tiempo ayuda a la recuperación de las formas, pero las reduce en importancia. El fenómeno quizá podría relacionarse con lo que Nietzsche llamaba la *enfermedad histórica* del mundo moderno. Un exceso de saber que no se transforma en una renovación y por lo tanto actúa como un narcótico.

Por ello la solución, la manera de actualizar las retóricas para que signifiquen una verdadera renovación de las bases ideológicas (como consecuencia o como promoción de aquéllas) no estriba en los ciclos de redescubrimiento y olvido que se producen en nuestro mundo respecto a unas formas *ya producidas* —y que en realidad corresponde al reino de la moda, de la promoción comercial, de la diversión lúdica (no necesariamente «mala» y a veces incluso positiva, como puede ser positivo chupar un caramelo o leer un *thriller* antes de ir a dormir). La solución está en otro lugar. Nos damos cuenta de que la rápida pérdida de sentido de los mensajes y su capacidad de adquirir otros nuevos (apropiados o aberrantes, da lo mismo, el *uso* legitimará los diversos aspectos del ciclo; si los cosacos llegan a abrevar sus caballos en las

pilas de agua bendita de San Pedro, sin duda se producirá la disociación del punto 5 de nuestra tabla —sustitución de la función primaria, enriqueciendo, y sustitución de las funciones secundarias— pero para el general de los cosacos la operación representará un excelente proceso de «re- semantización», en cambio, para el sacristán de San Pedro será una catástrofe; y ya veremos a quién dará la razón la historia); ahora bien, cuando los constructores de objetos de uso *saben* que su manera de articular significantes no podrá determinar la serie de los significados, porque la historia puede variarlos;

en el momento en que los diseñadores de formas conocen los ciclos de disociación entre significantes y significados y los mecanismos de sustitución de unos significados por otros, su problema estriba en proyectar *funciones primarias variables* y *funciones secundarias «abiertas»*.

Esto quiere decir que el objeto no va a ser más la *víctima* del olvido y del consumo, no va a ser *protagonista pasivo* de la recuperación, sino que será el estímulo, la comunicación de operaciones posibles, capaces de adecuarlo continuamente a unas situaciones variables en el curso de la historia; operaciones que habrán de ser actos de decisión responsable, de valoración ajustada de las formas, de sus elementos constitutivos, de las configuraciones que pueden asumir, y por ello, de las bases ideológicas que las han de justificar.

Objetos móviles y abiertos que con la variación del aparato retórico postulan la reestructuración del aparato ideológico, con la variación de las formas de uso conducen a una variación de la manera de pensar, de ver las formas en el contexto más amplio del obrar humano.

En este sentido, la actividad lúdica de descubrir significados a las cosas, más que el ejercicio fácil de una filología del pasado, *implica una invención (no redescubrimiento) de nuevos códigos*. El salto hacia atrás se convierte en un salto hacia adelante. La historia como engaño cíclico se convierte en *proyección del futuro*

Este es el problema: si «recuperamos» una ciudad muerta quizá redescubriremos códigos retóricos en desuso y bases ideológicas olvidadas, pero el juego de las recuperaciones —lo hemos dicho ya— nos autoriza a todo, sin que por ello cambien los esquemas ideológicos según los cuales y a los cuales estamos vinculados.

Pero si descubrimos una nueva macroestructura urbanística que incluso puede contradecir nuestra concepción actual de la ciudad y nos vemos obligados a inventar una manera de situarla para establecer su habitabilidad, se plantean dos problemas: nuestros códigos de base se han de reestructurar para llegar a

comprender lo que *hemos de hacer*; y las perspectivas ideológicas han de cambiar, porque sin duda tendremos que adoptar un comportamiento distinto.

La proyección de formas nuevas, de retóricas nuevas que impliquen la posibilidad de cambio y la reestructuración de perspectivas ideológicas, es una cosa muy distinta de la conciencia filológica con la que nos entreteníamos en redescubrir las formas del pasado para insertarlas (fisión semántica) en nuestros contextos habituales. En aquel caso redescubríamos formas consumidas: lo que debemos hacer es dar significados nuevos a unas formas nacidas para transformarse, pero que solamente se transformarán si lo decidimos y si decidimos las direcciones en que se ha de operar tal transformación.

De esta manera, en una dinámica histórica de muerte y resurrección de las formas (a veces traumática y vital —el Humanismo—, otras pacífica y lúdica —el redescubrimiento actual del Modernismo), se establece la posibilidad positiva de la invención de nuevas retóricas que encaminen a perspectivas ideológicas distintas, a la invención continua de signos y de contextos en los que aquéllos han de tener sus significados.

#### 4. LOS CODIGOS ARQUITECTONICOS

##### I. *¿Qué es un código en arquitectura?*

1.1. *Todo lo que hemos dicho hasta aquí implica que sepamos lo que significa código en arquitectura.* Cuando hablábamos de la comunicación verbal teníamos ideas claras: existe un código lengua y una serie de subcódigos connotativos determinados. Cuando hemos pasado a tratar de los códigos visuales nos hemos visto obligados a enumerar una serie de distintos niveles de codificación, desde el código icónico al código iconológico; y para ello nos hemos visto obligados a hacer una serie de precisiones sobre el concepto de código y sobre los distintos tipos de articulación que el código prevé. También hemos elaborado un principio fundamental, según el cual, en un código determinado los elementos de articulación pueden ser los sintagmas de otro código más analítico, o bien los sintagmas de otro código determinado no son otra cosa que los elementos de articulación primaria y secundaria de un código más sintético.

Cuando tratemos de los códigos arquitectónicos deberemos tener presentes estos principios, para evitar la tentación de atribuir al código arquitectónico unas articulaciones que corresponden a otros códigos más analíticos.

1.2. Con todo, en un examen de los códigos arquitectónicos individualizados hasta ahora por quienes se han ocupado de la arquitectura bajo su aspecto comunicativo, nos damos cuenta de que casi nadie había pensado en aclarar si

se trataba de *sistemas sintácticos* o de *sistemas semánticos*.

Por ello es necesario investigar si la arquitectura puede soportar igualmente una codificación puramente sintáctica (aunque solamente sea para justificar y describir objetos cuya función denotada no se conoce, como el menhir, el dolmen, el recinto de Stonehenge, etc.).

1.3. Finalmente, en la arquitectura se han de distinguir *los códigos de lectura* (y de construcción *del objeto*), de *los códigos de lectura y de elaboración del proyecto del objeto*; aquí nos hemos de ocupar de la manera de leer un objeto arquitectónico y no de la manera de leer un proyecto. En realidad, una vez fijadas las reglas de interpretación del objeto, las reglas de interpretación del proyecto derivan de aquéllas, en el sentido de que son reglas de interpretación de un lenguaje no escrito, según modos convencionales de la escritura (de la misma manera que la transcripción de la lengua verbal se elabora a base de reglas de notación escrita de los elementos verbales que son los fonemas y los monemas). Ello no impide que la semiótica del proyecto plantee problemas interesantes porque en un proyecto se dan diversos sistemas de notación (una planta no se codifica de la misma manera que un alzado) y en ellos hay a la vez signos icónicos, diagramas, indicios, símbolos, quasi-signos, no-signos etc., cubriendo toda la gama de signos propuesta por Peirce.

1.4. Los que estudian los códigos arquitectónicos en general se limitan a recurrir a los códigos tipológicos (que son claramente semánticos), recordando que en la arquitectura hay configuraciones que indican claramente «la iglesia», «la estación», o bien «el tenedor», etc. De los códigos tipológicos nos ocuparemos a continuación, pero es evidente que solamente son uno, el más aparente, de los sistemas de codificación en uso.

1.5. En el intento de apartarse progresivamente de un código tan claramente historicista (es evidente que la imagen de la «iglesia» se articula de una manera determinada y en un momento histórico determinado), se cae en la tentación de buscar las articulaciones básicas de la arquitectura, el sistema de figuras que forma la *articulación segunda*, en los elementos de la geometría euclidiana.

Si la arquitectura es el arte de la articulación de los espacios, la codificación de la articulación de los espacios podría ser la que Euclides dio en su geometría. Los elementos de articulación primaria podrían ser, los *choremas* (*chora* — espacio, lugar), cuyos elementos de articulación secundaria son los *stoickea* (ios «elementos» de la geometría clásica), que se componen en sintagmas más o menos complejos. Por ejemplo, pueden ser elementos de segunda articulación, todavía sin significado pero con valor diferencial, el ángulo, la línea recta, las

curvas, el punto; y serán elementos de primera articulación el cuadrado, el triángulo, el paralelepípedo, la elipse, hasta llegar a las figuras irregulares más ambiguas, pero que pueden ser expresadas por medio de ecuaciones de la clase que sean; y la combinación de dos rectángulos, uno dentro del otro, ya pueden constituir una configuración sintagmática característica (en la que se pueden reconocer, por ejemplo, la relación entre pared y ventana) y otras configuraciones sintagmáticas más complejas pueden ser el cubo (tridimensional) o las distintas articulaciones de una planta de cruz griega. Desde luego, la relación entre geometría plana y geometría tridimensional podría plantear el problema de una tercera articulación de los elementos. Y a continuación se provocarían nuevos problemas de codificación con el reconocimiento de las geometrías no euclidianas.

Con todo, es un hecho que este código geométrico *no pertenece únicamente a la arquitectura*: se ha de invocar también para describir fenómenos pictóricos, no solamente de pintura geométrica (Mondrian), sino también de pintura figurativa en la que cada configuración puede ser reducida a una articulación (aunque bastante compleja) de elementos geométricos originales. Y el mismo código sirve para la notación escrita y la descripción verbal (para la formulación) de fenómenos topográficos (medición de terrenos), etc. Finalmente, podría incluso identificarse con un código *gestáltico* que rigiera la percepción de las formas elementales. Es decir, que tenemos un caso típico de un código que se configura cuando queremos analizar elementos fundamentales (de primera y segunda articulación) de una «lengua» distinta, capaz de servir de metalenguaje de otros códigos más sintéticos.

1.6. Así, pues, hemos de prescindir de un código como éste, de la misma manera que en el lenguaje verbal se prescinde de la posibilidad de anotar cada fonema en términos de *posiciones* típicas de otro código más analítico, como el de las señales navales por banderas. Sin olvidar, con todo, esta posibilidad de análisis cuando se trate de comparar el fenómeno arquitectónico con otro fenómeno codificable de manera distinta, al intentar descubrir un metalenguaje apto para describirlos a ambos. Esto sucede cuando se intenta codificar un paisaje determinado para adaptarlo a determinadas soluciones arquitectónicas. Si para definir la estructura del paisaje recurrimos a los elementos de la geometría sólida (pirámide, cono, etcétera), demostraremos que para discutir la oportunidad de insertar unas construcciones arquitectónicas en su contexto, será útil describir éstas por medio del mismo código geométrico adoptado como metalenguaje. *Pero del hecho de que la arquitectura pueda ser descrita basándose en un código geométrico no podemos deducir que la arquitectura*

*como tal se funde en un código geométrico.*

Un ideograma chino y una palabra articulada en fonemas de la lengua italiana pueden ser analizados y medidos en términos de decibelios y de frecuencias, a los efectos de una transmisión radiofónica o gramofónica; pero hecho esto no nos obliga a reconocer que el chino y el italiano se basen en el mismo código, sino que simplemente, cuando ambos idiomas se han de recodificar en términos de transmisibilidad, ambos se pueden analizar fundándose en el mismo sistema de transcripción. Todo fenómeno físico puede ser reducido al código químico molecular (y éste a un código atómico) pero esto no priva de que la Gioconda pueda ser analizada mediante instrumentos distintos de los que se utilizan para analizar un mineral.

Veamos ahora cuáles son los códigos más adecuados a la arquitectura, surgidos de su lectura «semántica» o «semiótica».

## II. *Clasificación de los códigos arquitectónicos*

II.1. De las consideraciones que preceden podemos deducir una tabla de la siguiente especie [cfr. Koenig, 1964; Doríles, 1968, c. V.]:

1. *Códigos sintácticos*: en este sentido, es típica una articulación que

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»: me- topa, frontón, tímpano...

3) elementos que denotan «carácter distributivo» y que connotan *ideologías del modo de vivir*: aula común, zona de día y de noche, sala de estar, comedor...

b) articulación de *géneros tipológicos*:

1) *tipos sociales*: hospital, villa, escuela, castillo, palacio, estación...

2) *tipos espaciales*: templo de planta circular, de cruz griega, planta abierta, laberinto...

La enumeración podría seguir y elaboraríamos tipos como ciudad jardín, ciudad de planta romana, etc., o descubriríamos codificaciones recientes a nivel de determinadas maneras de obrar, derivadas de las poéticas de vanguardia que han creado su propia *tradicón* y su propia *manera*.

II.2. Lo que llama más la atención en todas estas codificaciones es que

formalizan soluciones *ya elaboradas*. Es decir, que son codificaciones de *tipos de mensajes*. El código-lengua es distinto: formaliza un sistema de soluciones posibles, de las cuales se puede originar un número infinito de mensajes. Se puede considerar la lengua como un *campo de libertad* casi absoluto, y en el cual el habla improvisa los mensajes adecuados para dar razón de situaciones inesperadas. En cambio, en la arquitectura, si los códigos son los que hemos indicado, la situación es distinta.

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 y por ello, que me incite a rogar a Dios de una manera inusitada: pero esto no quiere decir que yo haya violado una determinación arquitectónica y sociológica que me prescribe la manera de hacer y de utilizar las iglesias. Si los códigos arquitectónicos no me permiten traspasar ese 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 (véase lo que hemos dicho sobre el mensaje estético) es proponer a los destinatarios algo que éstos no esperaban.

II.3. Los códigos de que hemos hablado no son otra cosa que léxicos de tipo iconológico, estilístico o retórico. No establecen posibilidades generativas, sino *esquemas dados*, ni formas abiertas que incitan al comentario, sino formas escleróticas, relaciones generales de lo inesperado. En este caso, la arquitectura sería una retórica, en el sentido en que se ha definido en A.5.II.

Y bajo la rúbrica de esta codificación retórica se habrían de incluir también las codificaciones de tipo sintáctico enumeradas antes, porque no es cierto que unas cuantas formas vacías y puramente diferenciales del significar arquitectónico (un pilar o un travesado), puedan permitir *todas* las comunicaciones arquitectónicas posibles; todo lo más, permitirán el tipo de comunicación arquitectónica al que estamos acostumbrados en nuestra civilización occidental, inspirado en determinados criterios estéticos y dinámicos, en determinadas reglas geométricas euclidianas que, aunque

parezcan ser más resistentes y estables que otros sistemas de reglas, nos obligan a movernos dentro de *una determinada gramática del construir*, tan concreta y limitada que llega a estar codificada con el nombre de *ciencia de la construcción*.

## 5. ¿LA ARQUITECTURA COMO COMUNICACION DE MASAS?

### I. *La persuasión arquitectónica*

1.1. Si la arquitectura es un sistema de reglas retóricas destinadas a dar a quien las utiliza lo que éste ya espera (aunque sea con unos toques inesperados muy dosificados), ¿qué es lo que distingue a la arquitectura de los demás tipos de comunicación de masas? La idea de que es una forma de comunicación de masas está bastante difundida.<sup>1</sup> Una operación dirigida a grupos humanos, para satisfacer algunas de sus exigencias y persuadirlos de que vivan de una manera determinada, puede conceptuarse de *comunicación de masas*, incluso en términos puramente corrientes, en la acepción normal de la palabra, sin referencias a una problemática sociológica concreta.

1.2. Pero incluso refiriéndonos a esta problemática, la arquitectura parece tener unas características afines a las de los mensajes de masas. Intentemos individualizarlas:

a) El razonamiento arquitectónico es *persuasivo*: parte de unas premisas admitidas, las reúne en argumentos conocidos y aceptados e induce al consentimiento de un tipo determinado (viviré así porque así se me propone, basándome en formas espaciales que se asemejan a otras ya conocidas, y se me demuestra que, relacionadas de esta manera, podré vivir de un modo más cómodo y confortable).

b) El razonamiento arquitectónico es *psicológico*: 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

---

<sup>1</sup> Cfr. G. C. ARCAN, R. ASSUNTO, B. MUNARI, F. MENNA, *Design e mass media*, en *Op. cit.*, núm. 2; *Architettura e cultura di massa*, en *Op. cit.*, núm. 3; FILIBERTO MENNA, *Design, comunicazione estetica e mass media*, en «Edilizia Moderna» núm. 85 (véase también todo el número y el carácter polémico de las ilustraciones).

las promueve e induce (en el mismo sentido en que hablamos de persuasión oculta, de inducción psicológica, de estimulación erótica),

c) El razonamiento arquitectónico *se disfruta con desatención*, de la misma manera que se disfruta del film y de la televisión, de los cómics, de las novelas de misterio (y no se disfruta del arte propiamente dicho, que exige absorción, atención, devoción a la obra que se ha de interpretar, respeto para las presuntas intenciones del emisor).<sup>2</sup>

d) El mensaje arquitectónico puede estar repleto de *significados aberrantes* sin que el destinatario advierta que está perpetrando una traición. Quien utiliza la Venus de Milo para conseguir una excitación erótica sabe que está traicionando la función comunicativa originaria (estética) del objeto; pero quien utiliza el Palacio Ducal de Venecia para guarecerse de la lluvia, o quien utiliza una iglesia abandonada para instalar tropas, no puede advertir que está perpetrando una traición.

é) En este sentido, el mensaje arquitectónico oscila entre un *máximo coercitivo* (tienes que vivir así) y un *máximo de irresponsabilidad* (puedes utilizar esta forma como quieras).

f) La arquitectura está sujeta a olvidos y a sucesiones de significados rápidas, sin que pueda defenderse con un recurso filológico; en un cuadro o en una poesía esto no sucede; en cambio, sí sucede con las canciones de moda o con los vestidos.

g) La arquitectura se mueve en una *sociedad de mercado*; está sujeta a oscilaciones y determinaciones de mercado, más que otras actividades artísticas, tanto como los restantes productos de la cultura de masas. Si un pintor se ha de conformar con el juego de las galerías, o un poeta ha de pasar cuentas con el editor, eso puede influenciar su obra más o menos, pero no tiene nada que ver con la definición de su trabajo. 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 económico que intenta comprender sus razones, incluso cuando

---

<sup>2</sup> «La distracción y el recogimiento se contraponen de una manera tal que puede formularse así: quien se recoge ante una obra de arte se desprofundiza... y a la inversa, la masa distraída hace penetrar en su propia raíz a la obra de arte. En los edificios eso sucede de una manera más evidente. La arquitectura siempre ha dado el prototipo de una obra de arte cuya recepción se produce de una manera distraída por parte de la comunidad (WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turin, Einaudi, 1966).

quiere oponerse a ellas.

## II. *La información arquitectónica*

II.1. No obstante, quien examina con mayor atención la arquitectura ya tiene la sensación de que *es algo más* que un acto de comunicación de masas (de la misma manera que algunos tipos de operaciones que se originan en el ámbito de las comunicaciones de masas, pero que llegan a escapar de él por la carga ideológica y protestataria que contienen).

Sin duda la arquitectura parece tener las características propias de un mensaje persuasivo y consolatorio, pero teniendo a la vez ciertas cualidades *heurísticas* e inventivas. Partiendo de las premisas de la sociedad en la que se desarrolla para someterla a crítica, toda obra arquitectónica nueva aporta *algo nuevo* y no solamente por ser una máquina de vivir buena, que connota una adecuada ideología de la habitabilidad, sino también porque con su existencia critica otras maneras de vivir y las ideologías que la habían precedido.

En la arquitectura, la técnica, dedicada a fines persuasivos, en la medida que connota determinadas funciones, y en la medida en que las formas del mensaje forman un todo con los materiales que le sirven de soporte, *se autosignifica*, siguiendo en esto las leyes del mensaje estético. *Y al autosignificarse, a la vez informa no solamente sobre las funciones que promueve y denota, sino también sobre el MODO en que ha decidido promoverlas y denotarlas.*

Siguiendo la cadena semiótica que va del estímulo a la denotación, y de la denotación a la connotación (y del sistema de denotaciones y connotaciones al mensaje autosignificante que connota las intenciones arquitectónicas del emisor), resulta que *en la arquitectura los estímulos son a la vez ideologías. La arquitectura connota una ideología del vivir* y por lo tanto, a la vez que persuade, permite una lectura interpretativa capaz de ofrecer un acrecimiento de información.

Cuando quiere hacernos vivir de una manera nueva, nos *informa* de algo nuevo, y cuanto más quiere hacernos vivir de una manera nueva, tanto más nos *persuade*, para que lo hagamos, valiéndose de la articulación de varias funciones secundarias connotadas.

II.2. El razonamiento sobre el *styling* entra en esta perspectiva. El *styling*, ya lo hemos dicho, podría ser (y en la mayoría de los casos es) la superposición de nuevas funciones secundarias invariables; aparentemente debería informar, pero de hecho confirma, por medio de nuevas estrategias persuasivas, lo que el

consumidor quería, hacía y ya sabía hacer. Puro acto de persuasión que no puede ser otra cosa que una nueva estrategia de opiniones admitidas.

Pero en algunos casos, la re-semantización del objeto que realiza el *styling* puede ser un intento de connotar una visión ideológica distinta a través de la estrategia de las nuevas funciones secundarias. Ya sabemos que la función primaria no cambia, pero la manera de considerar el objeto en el sistema de los demás objetos, en la relación de valor recíproco de los unos con los otros, y de todos respecto a los actos de la vida cotidiana, sí cambia.

Un coche que se diseña de nuevo *para todos* —cuando, con el mismo motor, con todas sus funciones primarias idénticas, era solamente un símbolo de clase— se convierte realmente en otra cosa. En este caso, el *styling* ha recodificado la función primaria, ha cambiado la función del objeto.

En cambio, si actúa solamente como repetición pura y simple, en otra forma connotativa, del mismo mensaje denotativo de antes, es un mero procedimiento de redundancia persuasiva. *Nos informa más respecto a nuestro sistema de expectativas retóricas, pero no altera nuestro sistema de expectativas ideológicas.*

II.3 Sabemos que la antropología estudia el código de un lenguaje determinado en una sociedad primitiva (y lo reduce a un código más general que regula todas las estructuras lingüísticas de varias lenguas); además estudia las relaciones de parentesco de esta misma sociedad (y las reduce a un código más general del parentesco en todas las sociedades); y por fin se fija en la estructura «urbanística» del poblado de la comunidad estudiada (e individualiza un código de la disposición urbanística de varias sociedades...). Pero luego intenta relacionar, en el ámbito de la misma sociedad estudiada, las formas del lenguaje, las de las relaciones de parentesco, la forma de disposición de las habitaciones, y reducir todos estos actos comunicativos desde el punto de vista cultural a un diagrama unitario, a una estructura subyacente que los ligue, los determine y unifique de una manera homogénea.

Ahora bien, el arquitecto que debiera construir para una comunidad de este tipo, podría disponer de tres soluciones:

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 de base que antes regulaba las relaciones urbanísticas, de parentesco, lingüísticas, artísticas, etc., 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.

II.4. Si se insiste tanto en el concepto de *trabajo interdisciplinario*, como base de la operación arquitectónica, ello es exactamente porque *el arquitecto debe elaborar sus significados propios, basándose en significados que no le corresponde a él formalizar aunque sea él quien los denota por primera vez al convertirlos en explícitos*. En este sentido, *el trabajo del arquitecto consiste en rechazar antes los códigos arquitectónicos precedentes, que se han de considerar invalidados desde el momento en que clasifican soluciones-mensajes ya realizadas, en lugar de fórmulas generadoras de nuevos mensajes*.

## 6, LOS CODIGOS EXTERNOS

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

1.1. 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 innovador; 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 prescindiera 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.

II.2. Por ello, nos parece más abierta y disponible la codificación propuesta por Italo Gamberini [1953, 1959, 1961], de los «signos constitutivos» de la arquitectura, matrices de un espacio interior que pueden enumerarse con referencia a la arquitectura propiamente dicha.

Siguiendo la clasificación de Gamberini son: a) *signos de determinación planimétrica* (que dan un límite horizontal inferior al volumen arquitectónico; tí) *signos de unión* (entre signos de determinación planimétrica colocados a cotas distintas; y pueden ser también elementos de unión continuos —rampas— o graduales —escaleras); c) *signos de contención lateral*, que se sostienen a sí mismos —fijos o móviles— o que sostienen algo; d) *signos de comunicación* entre signos de contención lateral; e) *signos de cobertura*, que se sostienen a sí mismos o son sostenidos; f) *signos autónomos de sostén*, horizontales, verticales y aun inclinados; g) *signos de acentuación cualificativa*, etc,

Una clasificación de esta especie, con su disponibilidad para las realizaciones concretas más diversas, escapa a la esclerosis tipológico-retórica de los códigos precedentes. Estos signos podrían ser individualizados como elementos de segunda articulación, definidos por su valor de posición y de diferenciación, y privados de significados aunque concurren para determinar los significados. Con todo, algunos de ellos denotan funciones y, por lo tanto,

pueden ser interpretados como elementos de primera articulación.

Aún resultarían más abiertos los elementos combinables según reglas puramente matemáticas, que estudia el *metadesing* [Van Onck, 1965], que no se preocupa de lo que se debe proyectar, sino de las matrices generativas que están en la base de todo proyecto, y que permiten que sea lo más abierto posible a toda la variedad de funciones primarias y secundarias. Pero incluso aquí tendríamos un código que no pertenece exclusivamente a la arquitectura, aunque sea esencialmente muy útil que la arquitectura se refiera a él.

Volviendo a los signos constitutivos de la arquitectura, y reconociendo su libertad de articulación, que traspasa toda prescripción retórica y toda solución ya prevista, continúa planteando un problema: *¿qué reglas de combinación entre los signos constitutivos deberá seguir el arquitecto?* ¿Deberá rechazar las reglas propuestas por los subcódigos retóricos tradicionales? ¿A qué nuevas reglas se habrá de referir? Paradójicamente, si los signos constitutivos son *palabras*, parece como si el arquitecto poseyera un paradigma que no sabe aún cómo disponer sobre el eje del sintagma. Tiene un vocabulario, quizás una lógica, pero tiene que inventar una gramática y una sintaxis. Y todo parece demostrar que no ha de ser la arquitectura la única que le ha de suministrar las reglas que busca.

Por lo tanto, no queda otra respuesta: *es posible que la arquitectura se funde en los códigos arquitectónicos existentes, pero en realidad se ha de apoyar plenamente en otros códigos que no son suyos* y, con referencia a los cuales, los usuarios de la arquitectura podrán individualizar los significados del mensaje arquitectónico.

1.3. Para entendernos mejor: es evidente que un urbanista puede planificar una vía urbana apoyándose en el subcódigo que prevé y clasifica el tipo vía-urbana; y puede hacerla más o menos distinta de las precedentes, siguiendo la dialéctica redundancia- información; pero es igualmente evidente que si obra así, no va a salir del ámbito urbanístico que prevé la vía urbana a nivel del suelo. En cambio, cuando Le Corbusier propone unas vías elevadas —que se parecen más al tipo «puente» que al tipo «calle»— se aparta radicalmente de la tipología admitida; y con todo, en el contexto de su ciudad ideal, el usuario puede reconocer la función que denota el signo vía-elevada. Esto se debe a que Le Corbusier, antes de practicar la operación arquitectónica, ha realizado una investigación sobre las nuevas exigencias, los *desiderata existenciales*, las tendencias implícitas en el desarrollo de la vida asociada en la ciudad industrial y, por así decirlo, ha podido trazar un sistema semántico de las exigencias

futuras (que emergen de la situación presente) sobre las que se habrán de establecer las nuevas funciones y las nuevas formas arquitectónicas.

En otros términos, Le Corbusier ha efectuado una operación de este tipo:

a) Ha individualizado una serie de exigencias y —con toda probabilidad— las ha sistematizado.

b) Ha individualizado un sistema de funciones que satisfaga estas exigencias: de esta manera, las funciones han pasado a ser los significantes de aquellos significados que eran las exigencias.

c) Ha individualizado un sistema de formas que correspondiera a las funciones; de esta manera las formas han pasado a ser el significante de aquellos significados que eran las funciones.

Desde el punto de vista del sentido común, esto quiere decir que Le Corbusier para hacer una arquitectura nueva, antes de pensar como arquitecto, ha debido pensar como sociólogo, como antropólogo, como higienista, como político, etc. Pero desde el punto de vista semiótico esto se presta a algunas consideraciones.

1.4. Ante todo destaquemos que las formas del nivel c) son las que comúnmente se consideran como «arquitectura». Por lo tanto, los elementos de la arquitectura se constituyen en un sistema, pero para dar vida a un código se han de aparejar a sistemas que estén fuera de la arquitectura. La arquitectura tradicionalmente se considera como una técnica sintáctica, que concierne a sus propios significantes. Un «código de la arquitectura» no puede ser instituido por la arquitectura. De ello nos ocuparemos más ampliamente en C.6.II.

El lingüista podría contestar que en la lengua sucede lo mismo. Y no porque los referentes del lenguaje sean las cosas que están fuera del lenguaje. Sería una contestación ingenua. Ya hemos demostrado que el problema del referente no tiene nada que ver con los procesos de significación. La objeción del lingüista se refiere más bien al hecho de que en la lengua una cadena significativa (un plano expresivo) también se apareja basándose en el código a una cadena de sistemas semánticos (el plano del contenido), que *están* fuera de la lengua: son sistemas de unidades culturales que pueden existir translingüísticamente y pueden ser designados de manera distinta por lenguas distintas.

La objeción sería válida (aparte de los casos en que la estructura del sistema significativo determina la del sistema semántico o viceversa). Pero sería válida en sentido totalmente teórico. En la práctica lingüística o en la misma práctica de análisis y descripción de la semiótica, la lengua verbal actúa de una manera

totalmente diferente. 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 órdenes sean independientes. Pero incluso cuando considero /perro/ con independencia de su significado no puedo prescindir del hecho de que tenga *aquel* significado. Para indicar este significado como unidad cultural he de usar otro significado verbal (semiosis ilimitada) y no salgo nunca del círculo de la lengua. No puedo nombrar las unidades culturales a no ser a través de unidades lingüísticas y no puedo individualizar unidades lingüísticas independientes más que como *vehículos* de unidades culturales. De esta manera, y en una forma práctica, la lengua se presenta como un código en el que el plano del contenido resulta inseparable del plano de la expresión. Esto es lo que hacía decir a Saussure que el signo era como una hoja, en la que, evidentemente, se podían distinguir dos caras, pero que no podía ser dividida en dos partes independientes.

En cambio, ¿qué sucede en la arquitectura si se aceptan las hipótesis expuestas en C.6.I.3? Designemos con una X el orden de las formas arquitectónicas, con una Y el orden de las funciones y con una K el orden de las exigencias (o comportamientos) humanas —que en el capítulo siguiente llamaremos *sistema antropológico*.

Como se verá en el capítulo que sigue, X podría ser una mesa de determinada longitud,  $X_l$ , la cual permite y significa determinada función Y[ (por ejemplo, «comer a una distancia extrema uno del otro»), la cual a su vez consiente la realización del valor antropológico  $K_l$  (por ejemplo, «relaciones formales») del que se convierte en significante.

X es un sistema de configuraciones espaciales que puede ser descrito de varias maneras: bidimensional, por medio de un proyecto; fotográfica; verbal, etc.

Y es un sistema de funciones posibles que pueden ser descritas por medio de una descripción verbal o por una representación icónica (por ejemplo, cinematográfica), cinésica, o en términos de cualquier sistema de anotación de funciones.

K es un sistema de valores antropológicos que puede ser descrito verbalmente.

Resulta evidente que en el momento en que la forma X es utilizada en determinado modelo de cultura, sus vínculos con la función Y y el valor antropológico K podrán parecer (al usuario) estrechos, tanto como el significado parece vinculado al significante. *Pero desde el punto de vista de la semiótica, se*

*puede describir cada uno de los órdenes sin recurrir a las unidades significantes de los otros dos.*

Esta posibilidad, que se verá mas clara después del análisis del capítulo que sigue, no ha sido nunca tomada en consideración por aquellos filósofos o por aquellos semióticos que siempre han considerado «inasible» la noción de significado, por causa de la imposibilidad de «nombrar» un significado con independencia de la forma signifiante. Ha sido así porque hasta hoy los estudios de semántica se han hecho dentro del ámbito de los interpretantes verbales. Si la investigación semiótica tiene un valor, precisamente está en la posibilidad de individualizar sistemas de signos en los que esta conexión inextricable no existe, o puede ser resuelta.

## II. *El sistema antropológico*

II. 1. Con todo, la referencia al código antropológico nos hace correr el riesgo, al menos aparentemente, de destruir toda la base semiótica de nuestro razonamiento.

¿Qué quiere decir que la arquitectura ha de elaborar sus propios códigos con referencia a algo que *está fuera* de ella? ¿Acaso quiere decir que los signos que ha de organizar un sistema reciben sus reglas de sistematización de aquello a lo que se refieren, y por lo tanto, del *referente*?

Hemos sostenido (A.2.) que el razonamiento semiótico se ha de desarrollar *solamente sobre el lado izquierdo* del triángulo de Ogden-Richards, porque la semiótica estudia los códigos en cuanto a fenómenos culturales y —con independencia de la realidad comprobable a la que se refieren los signos— solamente ha de examinar la manera cómo se han establecido las reglas de equivalencia entre un signifiante y un significado (que no puede ser definido de otra manera que mediante un *interpretante* que lo signifique valiéndose de otros significados) y las reglas de articulación del repertorio paradigmático, todo ello dentro de un mismo cuerpo social. Con esto no se quiere decir que el referente «no exista», sino que es objeto de otras ciencias (la física, la biología, etc.), mientras que el estudio de los sistemas de signos puede y debe desarrollarse en el universo de las convenciones culturales.

Si al tratar de la arquitectura o de cualquier otro sistema de signos, afirmamos que los códigos dependen de algo que pertenece al universo semiótico, volvemos a introducir el referente, con sus leyes autónomas, como único elemento de comprobación de las leyes comunicativas. En este caso la arquitectura sería un fenómeno que pondría en crisis cualquier sistema semiótico, y este escollo es el que tratan de salvar las investigaciones de este

libro.

Con todo, no hemos hablado del sistema antropológico por pura casualidad: es decir, de hechos que se refieren al universo de las relaciones sociales y de las determinaciones ambientales, aunque *examinadas solamente una vez han sido objeto de codificación*, y por lo tanto, reducidas a un sistema cultural.

II.2. Un ejemplo claro de lo que se puede considerar como código antropológico lo tenemos al analizar los estudios de *prosémica* [Hall, 1959, 1966].

El espacio «habla» por medio de la prosémica. La distancia que existe entre yo y otro que tiene una relación de cualquier clase conmigo, tiene unos significados que varían de civilización a civilización. Al elaborar la posibilidad de relación espacial entre individuos no puedo dejar de tener en cuenta los valores semánticos que adquieren estas relaciones espaciales en determinadas situaciones etnológicas y sociológicas.

Los hombres de distintas civilizaciones habitan *universos sensoriales* distintos y así las distancias entre los que hablan, los olores, el tacto, la percepción del calor de los otros, asumen significados culturales.

Al estudiar el comportamiento animal se descubre que la espacialidad tiene un valor signifiante: para cada especie animal existe una *distancia de fuga* (pasada la cual se evitan los otros animales: para el antílope es de quinientas yardas); una *distancia crítica* (que establece una zona estricta entre distancia de fuga y distancia de ataque) y una *distancia de ataque*, pasada la cual los animales entran directamente en conflicto. Observando los animales que aceptan el contacto recíproco entre miembros de su misma especie y los que lo rechazan, se establecen las *distancias personales* (el animal mantiene cierta distancia con sus semejantes, evitando su contacto), y *las distancias sociales* (pasada cierta distancia el animal pierde el contacto con el grupo; las variaciones de esta distancia son muy diferentes según las especies y pueden pasar de una distancia muy corta a otra muy larga). En síntesis, todo animal aparece como rodeado de *esferas de intimidad y de sociabilidad*; esferas que se pueden medir con bastante precisión y que codifican las relaciones posibles.

Con el hombre sucede lo mismo: posee esferas *visuales*, esferas *olfativas*, esferas *táctiles*, de las que normalmente no se da cuenta. Sin duda, la mera reflexión ya nos convence del hecho de que determinadas distancias aceptadas como confidenciales entre los países latinos, incluso entre personas que no están unidas por una gran intimidad, en los Estados Unidos se consideran como una violación de la *privacy*; pero el problema estriba en saber si estas distancias son

codificables.

Por consiguiente, la prosémica distingue entre:

a) Manifestaciones *infraculturales*, radicadas en el pasado biológico del individuo.

b) Manifestaciones *proculturales*, de tipo fisiológico.

c) Manifestaciones *microculturales*, que son el objeto propio y verdadero de la prosémica y se diferencian en: 1, configuraciones fijas; 2, configuraciones semifijas; 3, configuraciones informales.

*Configuraciones fijas.* — Son las que normalmente reconocemos como codificadas; por ejemplo, los planos urbanos, con la determinación de bloques de construcciones y sus dimensiones (piénsese en el plano de Nueva York). Incluso en este caso existen variaciones culturales notables: Hall cita el ejemplo de las ciudades japonesas en las que no se determinan las calles, sino las intersecciones, y en las que las casas no van numeradas según su sucesión espacial, sino su sucesión temporal (fecha de la construcción); se podrían citar otros estudios antropológicos sobre la estructura de los poblados, y en la obra de Lévi-Strauss pueden hallarse numerosos ejemplos.

*Configuraciones semifijas.* — Se refieren a la concepción de los espacios interiores o exteriores, divididos en *centrípetos* y en *centrífugos*. La sala de espera de una estación es centrífuga, la disposición de las sillas y las mesas de un bar italiano o francés es centrípeto; la selección de la *Main Street*, a lo largo de la cual se van extendiendo las casas, o de la *plaza*, en torno de la cual se construyen, constituyendo un espacio social, corresponden a este tipo de configuraciones (Hall cita el caso de reformas urbanas para facilitar habitación más confortable a grupos étnicos asimilados a la civilización norteamericana — negros o portorriqueños— que fracasaron porque se dispuso un espacio rectilíneo, cuando su vida social estaba aclimatada a espacios centrípetos, y al «calor» que emanaba de los mismos).

*Configuraciones informales.* — Se llaman así porque normalmente se codifican de una manera inconsciente, aunque por ello no sean menos determinables. El trabajo de Hall tiene el mérito de haber conseguido atribuir valores mensurables a estas distancias.

Se puede distinguir entre distancias públicas, distancias sociales, distancias personales y distancias íntimas. Por ejemplo, la presencia o ausencia de la sensación de calor que emana del cuerpo de otra persona señala el límite entre un espacio íntimo y un espacio no íntimo.

## DISTANCIAS INTIMAS:

a) *Fase de acercamiento*: es la del contacto erótico, que implica un envolvimiento total. La percepción de los rasgos físicos del otro está deformada, y prevalecen las sensaciones táctiles y olfativas.

b) *Fase distanciada* (de seis a ocho pulgadas): aquí la visión también está deformada, y normalmente un americano adulto no la considera ni educada ni deseable; los jóvenes la aceptan más; es la de los grupos de muchachos en la playa y la forzada de los pasajeros en un autobús en la hora punta. En algunas civilizaciones (el mundo árabe) se admite como distancia confidencial. Para explicarnos, es la distancia que se considera aceptable en una fiesta mediterránea, pero que resultaría excesivamente confidencial en un cocktail party americano.

## DISTANCIAS PERSONALES:

a) *Fase de acercamiento* (de un pie y medio a dos pies y medio): es la que se considera aceptable en las relaciones cotidianas entre dos cónyuges, pero no entre dos hombres de negocios que tratan un asunto.

b) *Fase distanciada* (de dos pies y medio a cuatro): es aquella en la cual dos personas pueden tocarse la punta de los dedos, al extender los brazos; en el sentido propio del término, construyen el límite del dominio físico. Pasada ésta, ya no se está bajo el control físico de otro. Establece una esfera en la cual, para algunas gentes, aún puede percibirse, si no el

olor personal, al menos el del cosmético, del perfume, de la loción. En algunas sociedades el olor ya ha desaparecido de esta esfera (los americanos). A esta distancia aún se puede percibir el olor del aliento; en otras civilizaciones este olor constituye un mensaje y en algunas se educa para dirigirlo hacia otra parte.

## DISTANCIAS SOCIALES:

a) *Fase de acercamiento* (de cuatro a siete pies): es la distancia de relaciones impersonales (negocios, staff,...).

b) *Fase distanciada* (de siete a doce pies): es la que el burócrata establece respecto al visitante, gracias al ancho de la mesa (que algunas veces ya se calcula más o menos conscientemente de esta medida). Hall cita algunos experimentos por los cuales las variaciones de esta distancia hacen más o menos fácil la relación con un empleado que no debe mantener relaciones de confianza con el visitante.

## DISTANCIA PUBLICA:

a) *Fase de acercamiento* (de doce a veinticinco pies): usada para las relaciones oficiales (el orador de un banquete).

b) *Fase distanciada* (más de veinticinco pies): establece la inaccesibilidad del hombre público. Hall llega a estudiar sus modalidades por medio de testimonios sobre las distancias previstas por Kennedy durante su campaña electoral. También podemos figurarnos la distancia inconmensurable que establece el dictador (Hitler en el estadio de Nuremberg, Mussolini en el balcón del Palazzo Venezia), o la del déspota antiguo izado sobre un trono altísimo.

Por medio de una tabla minuciosa, Hall establece para cada una de estas distancias las variaciones que corresponden al volumen de la voz, el grado de significación de los gestos del comentario, la recepción de las sensaciones térmicas u olfativas, la visión y las diferentes variaciones de perspectiva de las partes del cuerpo, etc.

II.4. Es fácil comprender que si se establecen con exactitud estas «esferas de intimidad» privada y pública, el estudio de los espacios arquitectónicos ha de venir determinado por ellas. Algunas de las penetrantes observaciones de Hall permiten concluir que «de la misma manera que sucede con la gravedad, la influencia recíproca de dos cuerpos probablemente es inversamente proporcional, no al cuadrado, sino al cubo de las distancias». Por otra parte, las variaciones de cultura a cultura son mayores de lo que parece. Muchas definiciones espaciales válidas para los americanos no sirven para los alemanes. En un alemán, la concepción del espacio personal (que se refleja en su angustia nacional por el «espacio vital») interviene para determinar de una manera diferente el límite pasado el cual cree que su *privacy* está amenazada por la presencia de otro: el significado de una puerta abierta o cerrada cambia enormemente si pasamos de Nueva York a Berlín; en América, asomar la cabeza por una puerta se considera aún «estar fuera», en tanto que en Alemania ya es «haber entrado»; 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 Robe 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). Los occidentales *sienten* el espacio como un vacío entre los objetos, en cambio los japoneses (piénsese en el arte de los jardines) lo consideran como una forma más entre otras formas, que puede ser objeto de configuración arquitectónica autónoma. Y el concepto de *privacy* no existe en el vocabulario japonés. La manera como entiende un árabe el concepto «estar

solo» no consiste en separarse físicamente de los demás, sino en interrumpir el contacto verbal, etc. Las investigaciones urbanísticas sobre el número de metros cuadrados necesarios para un individuo solamente tienen sentido dentro de un modelo cultural determinado; si estos datos del código se trasladan a la proyección de espacios para otras civilizaciones se obtienen resultados desastrosos. Hall distingue también entre *culturas monocrónicas* (los individuos se inclinan a hacer una sola cosa a la vez y no soportan la presencia simultánea de varios proyectos —piénsese en los alemanes—) y *culturas policrónicas* (como la latina, en la que la versatilidad de los individuos es interpretada por los nórdicos como desorden e incapacidad de terminar una operación iniciada); sin embargo, a la cultura monocrónica corresponde un bajo nivel de implicación física recíproca y en la cultura policrónica —para individuos que pertenecen a ambas culturas— el agolpamiento asume significados totalmente distintos y establece y provoca reacciones deformes. De ahí se deducen una serie de problemas que la investigación prosémica plantea a la planificación urbanística y a las operaciones arquitectónicas en general: ¿cuál es el máximo, el mínimo, el nivel de densidad para un grupo rural, urbano o en transición, en una cultura determinada? ¿Cuántos «biotipos» distintos existen en una cultura plurinacional? ¿Cuál puede ser la función terapéutica del espacio para sanar las tensiones sociales y las integraciones incompletas entre grupos distintos?

II.5, ¿Cuáles son las consecuencias de estas investigaciones para nuestro razonamiento? La distancia de X metros que separa a dos individuos que están en relación constituye un hecho físico que puede ser computado cuantitativamente, Pero el hecho de que esta distancia adquiera distintos significados en distintas situaciones sociales hace que su medición no sea importante para establecer y fijar las modalidades de un acontecimiento físico (la distancia) y sí lo sea *el modo de atribución de un significado a este acontecimiento*. La distancia computada se convierte en *rasgo pertinente* de un código prosémico y la arquitectura, que pasa a considerarla como módulo en la constitución de su código propio, la estima como acto cultural, como sistema de significaciones. *De esta manera, no salimos del lado izquierdo del triángulo de Ogden-Richards*. Para la arquitectura, el referente físico ya aparece mediatizado por un sistema de convenciones que lo han traducido en términos del código comunicativo. Por lo tanto, el signo arquitectónico se articula para significar, no un referente físico, sino un significado cultural. O mejor, el signo arquitectónico se convierte en el significante que *denota* un significado espacial —que es una función (la posibilidad de establecer una distancia determinada), la cual a su vez se convierte en el significante que *connota un significado prosémico* (el valor social de esta distancia).

La última duda podría venir del hecho de que, en este sentido, la arquitectura se define como un lenguaje parasitario que solamente puede hablar apoyándose en otros lenguajes. Una afirmación como ésta no disminuiría la dignidad del código que corresponde a las reglas arquitectónicas, desde el momento en que, como hemos visto (B.3.) existen numerosos códigos elaborados para expresar con términos propios los significantes de otro lenguaje (como el código naval de banderas, que puede significar los significantes del alfabeto Morse, del alfabeto de la lengua verbal, o de otro código convencional). Pero en realidad, la propia lengua verbal interviene con frecuencia en los procesos de comunicación con esta misma función *vicaria*.

Cuando se escribe una novela o un poema épico, sabemos que la lengua código interviene para significar algunas funciones narrativas que son los elementos pertinentes de un sistema narrativo existente al margen de la lengua (narrar la misma fábula en lenguas distintas). Hasta el punto de que la constitución de un sistema narrativo determinado puede intervenir para determinar la manera como se ha de determinar el código vicario —más analítico— que le ha de servir de vehículo. El hecho de que la presencia de los sistemas narrativos parezca influir muy poco en la reconstitución de códigos como el lingüístico (aunque es cierto que en algunas operaciones de la novela experimental se advierte una influencia bastante fuerte) depende del hecho de que, por un lado, el código lingüístico es tan dúctil que permite la descomposición analítica de los códigos más diversos; y de que, por otro lado, los sistemas narrativos probablemente parecen tan estables y unitarios a lo largo de los siglos, que ha surgido la necesidad de una articulación de funciones narrativas inéditas, cuyas reglas de transformación el código lingüístico hubiera previsto. Pero admitamos la posibilidad de un código más débil y sujeto a mayores reestructuraciones en muchos de sus aspectos, como el código arquitectónico, y frente a él, la existencia de una serie no catalogada todavía de sistemas antropológicos en devenir continuo y en continua oposición de sociedad a sociedad: nos encontraremos con un código obligado continuamente a revisar sus propias reglas para adecuarse a la función de significación de significantes de otros códigos. Un código de este tipo, en caso extremo, deberá plantearse el problema, no de adaptar continuamente sus reglas a las exigencias de los sistemas antropológicos de que se ha de ocupar, sino de elaborar esquemas generativos que le permitan prever el advenimiento de códigos de los que se habrá de ocupar, cuando aún no se advierte su presencia (como aclararemos en C.6.III, y como ya se dijo en C.3.III.4.).

II.6. *Recordemos lo que se dijo en A.I.IV.I. Un código (o un sistema) es una*

*estructura* y una estructura es un sistema de relaciones individualizado por medio de sucesivas simplificaciones con una intención operativa y desde un punto de vista determinado. *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.*

Se puede intentar reestructurar el trazado urbano de una ciudad, o la forma de un territorio, desde el punto de vista de la perceptibilidad inmediata de algunas configuraciones [cfr. Lynch, 1966] y la obra del arquitecto puede seguir unas reglas fijadas por un código de reconocimiento y de orientación (que se basa en investigaciones perceptivas, reacciones estadísticas, exigencias del comercio y de la circulación, curvas de tensión o de relajamiento establecidas por los médicos): pero la obra sigue siendo válida y comunicable solamente desde aquel punto de vista. El día que convenga integrarla en otro sistema de funciones sociales, será preciso reducir el código de reconocimiento a otros códigos en juego, refiriéndolos todos a un código de base, común a todos, sobre el que se deberían elaborar las nuevas soluciones arquitectónicas.

II.7. Así pues, el arquitecto se ve obligado continuamente a ser algo distinto, para construir. Ha de convertirse en sociólogo, político, psicólogo, antropólogo, semiótico... Y la situación no cambia si lo hace trabajando en equipo, es decir, haciendo trabajar con él a sociólogos, antropólogos, políticos, semióticos (de una manera más adecuada). Obligado a descubrir formas que constituyan sistemas de exigencias *sobre los cuales no tiene poder*; obligado a articular un lenguaje, la arquitectura, que siempre ha de decir algo distinto de sí mismo (lo que no sucede en la lengua verbal, que a nivel estético puede hablar de sus propias formas; ni en la pintura, que como pintura abstracta puede pintar sus propias leyes; y menos aún en la música que solamente organiza relaciones sintácticas internas de su propio sistema), 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.

### III. *Conclusión*

III. 1. Lo que hemos dicho podría inducirnos a pensar que la arquitectura se limita a inventar «palabras» para significar funciones que ni tan siquiera le corresponde establecer.

O bien podría inducirnos a pensar lo contrario: que la arquitectura una vez

que ha individualizado fuera de ella el sistema de las funciones que ha de promover y denotar, poniendo en marcha su sistema de estímulos — significantes, obligará a los hombres a vivir definitivamente de una manera distinta y dictará sus leyes a los acontecimientos.

Son dos equívocos opuestos que conducen a dos falsificaciones de la noción de arquitecto. En el primer caso, el arquitecto no debería hacer otra cosa que obedecer las decisiones sociológicas y «políticas» de quienes deciden en su lugar y no tendría otra cosa que hacer que suministrar las «palabras» adecuadas para decir «cosas» que no le conciernen y sobre las cuales no tiene poder de decisión.

En el segundo caso, el arquitecto (y ya sabemos hasta qué punto ha dominado esta ilusión en la arquitectura contemporánea) se considera un demiurgo, un artífice de la historia.

La respuesta a los dos equívocos estaba ya en la conclusión a que habíamos llegado en C.3.III.4.: *el arquitecto debe proyectar funciones primarias variables y funciones secundarias abiertas.*

III.2. El problema se hace más claro si nos referimos a un ejemplo ilustre: Brasilia.

Nacida en circunstancias extremadamente favorables para la proyección arquitectónica, es decir, por decisión política, de la nada, sin estar sometida a determinaciones de ninguna clase, Brasilia pudo ser concebida como una ciudad que constituiría un nuevo sistema de vida y, a la vez, un mensaje connotativo complejo, capaz de comunicar ideales de vida democrática, de pionerismo en el interior de un país inexplorado, de autoidentificación triunfal de un país joven que aún busca su fisonomía propia.

Brasilia había de ser una ciudad de iguales, la ciudad del futuro.

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 lecor- busieriana, habían de facilitar que el ministro y su 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.

Así pues, los arquitectos habían estudiado correctamente los sistemas de funciones que podían exigirse en una ciudad modelo para el futuro. Habían acumulado datos biológicos, sociológicos, políticos, estéticos, condiciones de reconocibilidad, orientación, leyes de circulación, etc., los habían traducido en códigos arquitectónicos inventando sistemas de significantes oportunamente relacionados con las formas tradicionales (suficientemente redundante), para poder articular posibilidades inéditas, moderadamente informativas. Se insertaron símbolos «arquetípicos» (pájaro, obelisco) en contextos de imágenes nuevas (pilones, hojas de trébol); la catedral, construida al margen de los esquemas típicos, quedaba relacionada con una modificación iconográfica arcaica (la flor, los pétalos que se abren, la unión de las manos en la oración y además —y ésta era la intención— el haz como símbolo de la unión entre los distintos estados).

III.3. Pero los arquitectos habían cometido los dos errores que hemos enunciado al comienzo del párrafo: aceptaron sin más las funciones que se habían identificado en la prospección sociológico - política y las denotaron y connotaron de la manera más adecuada; y pensaron que, por el mero hecho de estar construida de aquel modo, Brasilia sometería la historia a sus finalidades propias.

En cambio, frente a la *estructura* de Brasilia, los *acontecimientos* han actuado de una manera autónoma; y al cambiar, han creado otros contextos histórico-sociológicos, han dejado marchitar algunas de las funciones previstas, imponiendo otras como más urgentes,

a) Los ciudadanos que habían de habitarla eran superiores en número a los previstos. Por ello, en las afueras de la ciudad ha surgido el Núcleo Bandeirante, una *favela* triste, un *slum* inmenso lleno de barracas, bares, locales de mala reputación, focos de prostitución.

b) Las super-manzanas del sur fueron construidas antes y mejor que las del norte; estas últimas se levantaron de prisa, y aunque recientes, presentan síntomas de vetustez. Por ello, los altos funcionarios habitan todos en el sector sur.

c) El índice de inmigración ha superado los cálculos previstos, y en Brasilia ciudad no caben todas las personas que trabajan en ella. Por ello han surgido las ciudades satélites que han decuplicado la población en muy pocos años.

d) Los grandes representantes de las industrias y empresas privadas no pueden alojarse en las *supercuadras* y menos en las ciudades satélites, y ocupan ahora unas avenidas que han surgido paralelas a las *supercuadras*, compuestas de pequeñas villas, en las que evidentemente se mantiene la *privacy* de sus habitantes a costa de la sociabilidad, la comunidad de la *supercuadra*.

e) En las márgenes de la ciudad se han construido unas extensiones inmensas de pequeñas casitas para alojar a otros habitantes, en las que los mismos ocupantes de los *slums* prefieren no vivir por temor al acuartelamiento.

f) La eliminación de los cruces ha prolongado extraordinariamente el curso de las calles, que ahora solamente pueden utilizar los que tienen automóvil. La vida de relaciones es bastante difícil por las distancias entre las *supercuadras*, lo que acentúa las diferencias de localización.

Así, como demuestran los estudios de prosémica, la disposición espacial se ha convertido en hecho comunicativo y —más que en otras ciudades— el *status* de un individuo se comunica por medio del lugar en que está y del que difícilmente se puede mover,

111.4. En conclusión, Brasilia se ha convertido en una imagen de las diferencias sociales, en lugar de ser la ciudad socialista que tenía que ser. Las funciones primarias se han convertido en secundarias y éstas han cambiado de significado; la ideología comunitaria, que debía reconocerse en el conjunto urbanístico y en el aspecto de los edificios, ha cedido ante otras visiones de la vida asociada. Y todo ello *sin que el arquitecto se haya equivocado respecto al proyecto inicial*. Sólo que el proyecto inicial se apoyaba en un sistema de relaciones sociales asumido y aceptado como definitivo una vez por todas, y los acontecimientos —al cambiar— cambiaron las *circunstancias* en que tenía que hacerse la interpretación de los signos arquitectónicos, y con ellas *todo el significado de la ciudad como hecho comunicativo*. Entre el momento en que se concibieron las formas significantes y aquel en que fueron recibidas, había pasado un lapso de tiempo suficiente para cambiar todo el contexto social e histórico. *Y ninguna forma creada por los arquitectos hubiera podido impedir que los acontecimientos evolucionaran de otra manera*; así pues, al inventar formas que respondían a las exigencias formuladas por el sociólogo y el político, *el arquitecto se había situado en una posición de servicio pasivo*.

A diferencia del sociólogo y del político —que trabajan para cambiar el

mundo, aunque en el ámbito de un período de tiempo controlable— el arquitecto no ha de cambiar él solo el mundo, y sí debe prever las variaciones de los acontecimientos que se han de producir en torno a su obra propia, en un período de tiempo que no se puede controlar.

Formulando la exigencia de una manera paradójica y en teoría, Brasilia hubiera podido ser una ciudad del futuro si se hubiera construido sobre ruedas o con elementos prefabricados desmontables, o con formas y orientaciones suficientemente dúctiles para asumir significados distintos ante la nueva situación: pero fue construida como un monumento más perenne que el bronce y está sufriendo lentamente la misma suerte que los monumentos del pasado, que la historia ha de revestir con nuevos significados, y que los acontecimientos modifican, cuando lo que se quería era lo contrario.

111.5, *Desde el momento en que busca los elementos del código de la arquitectura fuera de la arquitectura, el arquitecto ha de saber configurar sus formas significantes de manera que puedan enfrentarse con otros códigos de lectura.* Porque la situación histórica en que se apoya para individualizar el código es más transitoria que las formas significantes que este código le inspira. Por lo tanto, el arquitecto ha de recibir orientaciones del sociólogo, del fisiólogo, del político, del antropólogo, pero al disponer las formas que corresponden a las exigencias de aquéllos, ha de prever también el fracaso de sus predicciones y el error de sus investigaciones. Y sobre todo ha de saber que su obligación es la de anticipar y acoger, pero no promover, los movimientos de la historia.

El acto de comunicar por medio de la arquitectura participa en la modificación de las circunstancias, *pero no es la única forma de la praxis.*