

J.P Bonta
Sistemas
de significación
en arquitectura

Colección
Arquitectura
y crítica

Un estudio
de la arquitectura
y su interpretación

J.P Bonta
Sistemas
de significación
en arquitectura

Colección
Arquitectura
y crítica

Un estudio
de la arquitectura
y su interpretación

Colección Arquitectura y Crítica

Dirigida por Ignasi Solà-Morales Rubió, Aqto.
Profesor de la Universidad de Barcelona

Juan Pablo Bonta
Sistemas
de significación
en arquitectura

Un estudio de la arquitectura y su interpretación

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00

Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02

Vigo Marqués de Valladares, 47, 1.º Tel. 21 21 36

Bilbao-1 Colón de Larreátegui, 14, 2.º izq. Tel. 423 24 11

Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30

1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 33-4185

México 12 D.F. Yácatas 218. Tels. 687 18 67 y 687 15 49

Bogotá Diagonal 45, No. 16B-11. Tel. 45 67 60

Santiago de Chile Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27

São Paulo Rua Augusta, 974. Tel. 256-1711 y 258-4902

GG

Versión castellana del original inglés

Graciela Pérez Trevisán,
Juana Muñoz de Velázquez
y Juan Pablo Bonta

A Eugenio Bonta

Revisión bibliográfica por Joaquim Romaguera i Ramió

© Juan Pablo Bonta
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1977

Printed in Spain
ISBN: 84-252-0708-8
Depósito Legal: B. 7768-1978
Imprenta Juvenil, S. A. - Maracaibo, 11 - Barcelona-30

Indice

Prólogo a la edición castellana, por Tomás Llorens	9
Advertencia	19
I. Significación y realidad de la arquitectura	25
↳ La arquitectura como objeto material y como realidad cultural	25
Tipos de indicadores	37
↳ Cambios de sistemas de significación	42
↳ El movimiento moderno	46
La escena contemporánea	62
II. La estética experimental y la crítica erudita	81
El experimento MS	83
Las interpretaciones eruditas	86
Consistencia, iconología, intención	93
* El enfoque sistémico del significado	97
Trabajos de campo o análisis de textos	102
III. Sistemas de significación en arquitectura	111
↳ «Ornamentado» y «no ornamentado» como posiciones de un sistema	111
↳ «Horizontal» y «vertical» como posiciones en un sistema	119
Consistencia interna y marcos de referencia	130
Selectividad y finitud de los sistemas de significación	133
Clasificaciones históricas y tipológicas	140
IV. El surgimiento de una interpretación canónica	149
Ceguera	152
Respuesta präcanónica e interpretación canónica	156
El proceso de formación de cánones	162

Interpretaciones autoritativas	168
Clasificación	174
V. De la diseminación literaria al análisis de textos	195
Diseminación	195
Silencio, olvido y reinterpretación	202
Hacia una reinterpretación del Pabellón Alemán	220
Análisis de textos	235
Epílogo: El rol del diseñador	245
Origen de las ilustraciones	255
Bibliografía	257
Índice onomástico	283

Prólogo

de Tomàs Llorens

En algunas ocasiones es importante para el lector la historia del libro que tiene entre sus manos. Cuando conocí a Juan Pablo Bonta en 1971 el manuscrito de *La arquitectura y su interpretación* estaba ya casi terminado; de aquel primer manuscrito, sin embargo, el libro, tal como llega hoy al público, conserva poco. Dos publicaciones del propio autor dan testimonio del punto de partida y el punto de llegada de esta evolución: La contribución que presentó al *Symposium* de Castelldefels en 1972,¹ que resume las tesis del primer manuscrito, y el libro *Anatomía de la interpretación en arquitectura*,² que contiene nuclearmente los rasgos esenciales de la posición que se defiende en la versión actual.

Es precisamente el modo en que, por medio de esta evolución, *La arquitectura y su interpretación* ejemplifica y contribuye a una amplia tendencia doctrinal, que ha venido afirmándose a lo largo de los últimos años, lo que le da su importancia en el panorama actual de la semiótica de la arquitectura. En los dos aspectos más salientes de este proceso —el gradual abandono del aparato teórico tomado en préstamo a la lingüística estructural, y la sustitución de lo que el propio autor llama aquí paradigma de la comunicación por el paradigma de la significación (o interpretación)— Bonta formula las condiciones mediante las que la semiótica de la arquitectura empieza a acceder a una etapa de mayor madurez, claramente diferenciada ya de lo que constituían las posiciones dominantes durante la primera etapa de su desarrollo, en la segunda mitad de los años sesenta.

Otras muestras de esta tendencia de la semiótica de la arquitectura pueden encontrarse, por ejemplo, en el libro de M. L. Scalvini *L'architettura come semiotica connotativa*,³ y los primeros indicios aparecieron ya en 1972 en el *Symposium* de Castelldefels —donde los defensores del enfoque lingüístico estructuralista se vieron confrontados con unas posiciones que planteaban el estudio del significado de la arquitectura a la luz del análisis de la conducta social y de la historia—, y, unos meses más tarde, en el Seminario de Ulm⁴ —donde se puso de

manifiesto un claro desplazamiento de interés desde los conceptos de la semiótica saussuriana a los de la de Peirce.

Toda una serie de intereses que caracterizan el panorama de la semiótica de la arquitectura más reciente pueden presentarse como consecuencia de ese desplazamiento de enfoques.

Entre ellos, en primer lugar, la nueva manera de considerar la historicidad de la arquitectura desde el punto de vista teórico de la semiótica, un problema que constituye quizás el tema central del presente libro. A este respecto, sólo si se identifica la *interpretación* —y no la comunicación— como *locus* del significado de la arquitectura (véase el apartado 4 del cap. V del presente libro) puede presentarse su naturaleza sistemática, en contraste con la de las estructuras que definen los lingüistas, como una sistematicidad «abierta» e imperfectamente articulada (apartado 5 del cap. III); y es precisamente lo que Bonta caracteriza como articulación (en el sentido de la lingüística) «imperfecta» lo que permite entender ese sucesivo encadenamiento de cambios en que consiste la historia.

Otra consecuencia del cambio de enfoque es la que permite aproximar los estudios de semiótica arquitectónica al nuevo clima crítico, que se inclina cada vez más a considerar la arquitectura en términos de historia cultural. La insistencia del libro ya mencionado de M. L. Scalvini en los modelos de la interpretación literaria (en contraste con los de la comunicación lingüística) aparece, en esto, como paralela a la insistencia de Bonta (véase en especial el cap. I) en situar su enfoque dentro del marco de la significación estética; ambos inciden en un tipo de preocupaciones que empieza a desbordar el campo de competencia de los especialistas y se manifiesta en las orientaciones más recientes de la enseñanza de la arquitectura y de las publicaciones profesionales. Estos cambios muestran que la evolución de la semiótica de la arquitectura responde más a factores específicos del ámbito de la subcultura arquitectónica que a determinantes internos propios de la semiótica general como disciplina. Así la semiótica de la arquitectura —que tuvo sin duda, entre sus motivaciones iniciales, la conciencia de la crisis de los programas del Movimiento Moderno—, definida ahora como conocimiento histórico e interpretativo, establece finalmente una distancia inequívoca con respecto a una primera etapa en la que no parecía haber superado todavía la tentación de presentarse como una técnica más que añadir a la panoplia de los prepotentes «metodólogos del diseño» —última manifestación del Movimiento Moderno mismo, en definitiva.

Lo cual no equivale a negar la pertinencia del discurso sobre el significado para el momento proyectual. Las precisiones que el lector encontrará a este respecto en el Epílogo del presente libro constituyen una de las aportaciones más sugestivas para el entendimiento de la dimensión histórico-cultural que inevitablemente se manifiesta en el diseño como actividad. También en conexión con este tema de la incidencia del conocimiento (histórico) del significado sobre el hacer conformador (de cara al futuro) de la arquitectura debe entenderse la afirmación (apartado 3 del cap. IV) de que el «poder discriminatorio» de un determinado rasgo estilístico es uno de los factores más importantes para que este rasgo sea seleccionado como parte del contenido de lo que el autor llama una «interpretación canónica» (en el conocimiento del pasado).

En consonancia con esta línea general y desde el punto de vista de mis propias preferencias teóricas, quisiera comentar dos aspectos particulares de la posición que Bonta mantiene en el presente libro.

En primer lugar, su crítica de los enfoques de la psicología empírica (véanse apartados 4 y 5 del cap. II). Aunque una parte de las razones que le mueven a esta crítica sean de naturaleza metodológica, el autor apunta más allá, a la naturaleza misma de los procesos de significación, definiéndolos como irreductibles a sus dimensiones subjetivas. (De hecho esta concepción constituye una de las tesis centrales del libro: según se afirma en la Introducción, «más allá de la aparente arbitrariedad de las interpretaciones conflictivas y cambiantes pueden encontrarse niveles más profundos de lógica y regularidad; el propósito de este libro es sacarlos a la luz».) Por otra parte, y aunque el autor no lo dice explícitamente, debe entenderse también como confirmación de la misma actitud su propósito de abandonar el concepto de «intención» (véase en especial el apartado 2, III), abandono que constituye un paso esencial en el desplazamiento de interés desde el paradigma lingüístico-estructural de la comunicación al paradigma de la significación.⁵ Y sin embargo, como veremos más adelante, este abandono del concepto de intención presenta dificultades un tanto inesperadas.

El segundo aspecto que quisiera mencionar aquí se refiere al viejo y difícil problema —central para la teoría estética— del cambio de gusto, un problema que, en el presente libro, aparece tratado desde dos puntos de vista que el autor no pone explícitamente en relación entre sí: en forma de taxonomía en los capítulos IV y V, y a un nivel más explícitamente teórico en el apartado 3 del capítulo I.

En este último pasaje Bonta toma como punto de partida el marco de la teoría semiótica de Buysens y Prieto. Como en su escrito, ya citado, de 1972, la aportación específica del autor con respecto a este marco gravita en torno a su concepto de *indicio intencional* —un signo emitido con la intención de comunicar, pero de modo tal que dicha intención se oculte al intérprete, quien debe así reconocerlo como un indicio no intencionado, «natural»—. Bonta ilustra, en el presente libro, el papel de este concepto como factor característico de la significación arquitectónica (y, por extensión, estética) por medio de un ejemplo (un caso supuesto al que se hizo alusión en los debates del Symposium de Castelldefels y precisamente en el contexto de la discusión del problema de la historicidad). En este ejemplo el autor analiza los cambios semánticos de un determinado elemento arquitectónico —una «típica puerta de bar del Oeste»— al irse desplazando sucesivamente a diferentes contextos de uso. Estos cambios semánticos aparecerían como resultado de sucesivos procesos de convencionalización: Un indicio («natural») —en el sentido de Buysens-Prieto— empezaría a funcionar como «indicio intencional» —en el sentido de Bonta— en cuanto empezase a ser usado por un arquitecto con un propósito determinado y acabaría, finalmente, cuando la convención (establecida por el arquitecto de modo no expreso, implícitamente) fuera explícitamente reconocible como tal convención por todo el mundo, a ser una señal. A partir de ese momento el mismo elemento material puede volver a entrar en un nuevo ciclo si se produce un desplazamiento por medio del

que alguna de las connotaciones «naturales» de su significado convencional —por ejemplo, «masculinidad», o, tras un segundo desplazamiento, «sofisticación»— se utiliza como base para un nuevo proceso de «indicación intencional», que acabará a su vez irremediablemente (si tiene éxito) convirtiéndose en un proceso de «señalización». Y así sucesivamente.

El cambio, en definitiva, vendría explicado por dos fuerzas motrices: 1) La tendencia de los arquitectos (y, generalizando, los grupos implicados en la emisión de mensajes estéticos) a utilizar indicios «naturales» como indicios «intencionales», y 2) el hecho mismo de la repetida interpretación de los «indicios intencionales», que acabaría inevitablemente por reducirlos a la condición de señales convencionales, e inútiles, por tanto, para la comunicación estética.

El aspecto nuevo que Bonta introduce aquí con respecto a su propio concepto anterior de indicio intencional radica en haberlo vinculado formalmente a la teoría del cambio estético —los indicios intencionales constituirían una fase del proceso de convencionalización que tiende a convertir los indicios en señales—, y en haberlo dotado de una interpretación social (aunque el autor no es muy explícito en esto) —los indicios intencionales serían signos que actuarían como señales para un cierto grupo social (los conocedores de la convención) y como indicios (como estados naturales de hecho) para el resto de la comunidad (quienes ignorasen la convención).

Personalmente me siento atraído por este modelo, que vincula la esteticidad de un signo al papel dinámico que juega en el cambio cultural. Es más, creo que converge de algún modo con mis propias opiniones, en particular con mi caracterización de la significación estética en función de un contexto pragmático de división y conflicto sociales.⁶ Sin embargo, creo que si bien esta formulación de Bonta es, en su intención, atractiva, su coherencia teórica presenta ciertas dificultades, que derivan en primer lugar de su dependencia con respecto al marco teórico de Buysens-Prieto.⁷

El punto crítico en el argumento que Bonta propone aquí es el de la conversión de los indicios intencionales en señales, punto en el que por así decirlo, la significación pierde su potencial estético. Según el modelo, al llegar a este punto es necesario que se dé un desplazamiento intencionado hacia una de las connotaciones «naturales» para que el signo vuelva a entrar en un nuevo «ciclo de esteticidad». Volviendo al ejemplo de la puerta de bar, suponíamos, siguiendo a Bonta, que se han producido ya dos de estos desplazamientos: «puerta de bar del Oeste» → «virilidad» → «sofisticación», y que el signo empieza a ser usado entonces por un cierto diseñador para sobreponer, digamos, a un establecimiento de comidas baratas, la connotación de «sofisticación» —con la intención, claro es, de que los intérpretes lo «lean» como un indicio («natural», motivado) de «sofisticación real», cancelando así, u ocultando las connotaciones peyorativas asociadas a los establecimientos de comidas baratas—. Llegaría un momento, dice Bonta, en que «los intérpretes aprenderían a discriminar la sofisticación verdadera de esta sofisticación meramente fingida» y el signo perdería su potencial estético.

La dificultad radica en la formulación teórica de este punto. En el ejemplo citado, si nadie discriminara entre sofisticación «verdadera» y sofisticación «fingida», ¿cuál sería la diferencia? Y si no hay diferencia *antes* de la interpretación, ¿cómo pueden los intérpretes *aprender* a discriminar entre la «sofisti-

cación verdadera» (indicio natural) y la «sofisticación fingida» (indicio intencional)?

Formulemos la dificultad de modo más general ¿Qué diferencia hay entre el proceso que convierte un indicio intencional en una señal y el proceso que convierte⁸ un indicio natural en una señal también? Si no hay diferencia, el concepto de indicio intencional es formalmente redundante.

Y en efecto, como el propio Bonta dice, «por cuanto respecta al intérprete, los indicios intencionales son imposibles de distinguir de los meros indicios». Pero si, como más adelante se dice en el libro, el *locus* de la significación se encuentra precisamente en la interpretación, la diferencia entre indicios naturales e indicios intencionales no es pertinente para la semiótica. Que el emisor tenga, o no, la intención de que el intérprete descubra su intención (la del emisor) de comunicar puede ser, en todo caso, una circunstancia factual de la emisión, pero, si se afirma *de jure* que esta circunstancia carece de consecuencias para la interpretación, no puede formar parte del modelo teórico. Dicho en términos post-saussurianos, un rasgo del significante (una circunstancia factual de la emisión) que no tiene consecuencias para el significado (la interpretación) es un rasgo material, no semiótico.

De hecho, en la otra parte del libro (los caps. IV y V), donde Bonta vuelve a tratar del cambio estético, el concepto de indicio intencional no aparece; y ello no obsta para que la descripción detallada que en estos capítulos se da de los procesos de cambio estético se presente como un modelo aparentemente suficiente y consistente. ¿Quiere esto decir que para la lógica interna de este modelo el concepto de indicio intencional constituye un rasgo innecesario? Si se acepta que su alcance es puramente taxonómico, la respuesta es seguramente afirmativa; pero entonces mal podría hablarse de modelo propiamente dicho. Si las categorías —interpretaciones «precanónica» y «canónica», «diseminación», etc.— por medio de las cuales Bonta representa el proceso de cambio son meras generalizaciones empíricas, sin poder explicativo o predictivo, esta descripción resulta de una utilidad bastante limitada, ya que lo único que *dice* es que en tales y tales circunstancias los procesos de interpretación han seguido, generalmente hablando, tales y tales etapas. Si no sabemos por qué esto ha ocurrido así —las explicaciones que el autor ofrece, «cansancio», «pérdida de interés», no pueden tomarse en esto como categorías teóricas precisas—, no tenemos realmente fundamento racional para esperar, situados frente a un caso nuevo, que el proceso vaya a seguir un camino similar al descrito para los casos pasados.

Hay que llegar a la consecuencia, por tanto, de que la explicación tentativa a que el concepto de indicio intencional da pie en el capítulo I es necesaria para el modelo teórico. El hecho de que el autor subutilice, por así decirlo, este concepto, no permitiendo que enturbie la claridad y vigor de la taxonomía del proceso de cambio estético, que más adelante perfila, debe verse, en mi opinión, en un conflicto latente, no resuelto, entre el «viejo» paradigma —el modelo Buysens-Prieto— de la comunicación, del que, de un modo u otro, el primer capítulo es todavía tributario, y el «nuevo» paradigma —el modelo Peirce-Morris⁹— de la significación como interpretación que domina en el resto del libro y que resulta ser incompatible con el primero.

¿Es posible superar este conflicto? Creo que nos encontramos, al hacer esta pregunta, frente a uno de los problemas fundamentales con los que la

semiótica general tiene que habérselas hoy en su aspiración a constituirse en «lógica» —por usar la expresión de Eco—¹⁰ de la cultura. El problema reside en el status del concepto de intención. De modo más o menos vago, tanto el idealismo poshegeliano como la fenomenología habían asociado una componente teleológica al concepto de *sentido* o *significación*, como criterio específico, irreductible, de los fenómenos culturales. Siguiendo un camino independiente —pero, en el fondo, no tan independiente como podría parecer—, tanto la llamada teoría de la comunicación como las formulaciones teóricas de la lingüística saussuriana,¹¹ descansan sobre el concepto de «intención de comunicar» como criterio básico.

Sin embargo las dificultades que este concepto suscita en el campo de los procesos estéticos son obvias. Para constituirse en componente formal de un modelo semiótico, el concepto de intención debe asociarse al concepto de convención; mientras que, por otra parte, toda evidencia natural indica que la esteticidad de un determinado fenómeno es inseparable de una cierta distancia o tensión que se establece con respecto a las convenciones establecidas.¹² Movido seguramente por estas dificultades, Bonta abandona en su taxonomía de los procesos de cambio el concepto de intención. Es más, llega en esto hasta el extremo de rechazar la pertinencia semiótica de lo que podría denominarse «intención originaria» del *opus* artístico —el significado que le viene atribuido contemporáneamente a su creación—. Así, en el apartado 3 del capítulo II, en su análisis de las interpretaciones de la *Boda rural* de Bruegel, el criterio de la «intención original» se relega al campo de la iconología, como disciplina distinta (más «histórica», menos «universal») de la semiótica: «Pueden haber sociedades conservadoras que atribuyan un valor positivo a la detección del significado original de una forma [...] la iconología tendrá, en tales casos, un papel que jugar. Pero no es el semiótico quien debe convertirse en iconólogo...»

Personalmente encuentro un tanto inquietante la contundencia con que se califica aquí de conservadurismo la preocupación por «los orígenes de...»; una preocupación que me cuesta disociar de la preocupación por la relevancia de los fenómenos culturales en general y sin la cual, creo, no habría conocimiento específico de los mismos. Se presiente el peligro de que el relativismo histórico radical, que ronda, como una presencia vaga e indeseada, entre las páginas de *La arquitectura y su interpretación*, invalide la razón de ser de la historia: una cierta tentación de ver los fenómenos culturales desde la postura nihilista del «todo pasa, todo se consume», que, conduciendo inevitablemente a la consecuencia de que «nada hay nuevo bajo el Sol», relegue finalmente la investigación semiótica a ese tipo de reduccionismo operativista —«veamos, pues, cómo opera culturalmente la arquitectura hoy, las respuestas que *de facto* suscita»— del que Bonta tanto empeño muestra, por otra parte, en distanciarse. (Ya que, a partir de esta actitud, la diferencia de status epistemológico entre las investigaciones de la psicología empírica y las que se centran, como la del propio autor, en el análisis de los textos críticos, se esfumaría.)

La dificultad es más básica de lo que el tratamiento de Bonta, un tanto alusivo, puede sugerir. En efecto, si hay que considerar la interpretación como una respuesta totalmente «libre», arbitraria con respecto a la «intención original», ¿cómo distinguir entre los fenómenos naturales y los fenómenos culturales? Lo que distingue a la arquitectura, como *artificio*, de, digamos, un paisaje natural es

precisamente el hecho de ser resultado de una *acción*, que, en tanto que acción humana, no puede sino responder a un propósito, una intención «originaria» determinada. Y me refiero precisamente aquí a la arquitectura o el paisaje como *objetos de interpretación semiótica*. Podría parecer, superficialmente, que, al menos en la medida en que nos movemos dentro del campo de las interpretaciones estéticas, la distinción es innecesaria, ya que tan estéticas pueden ser, en principio, las respuestas a un paisaje como las respuestas a un edificio. Pero esta confusión se disipa en cuanto advertimos que el criterio relevante de la distinción naturaleza/cultura estriba no tanto en como se ha constituido *materialmente*¹³ el objeto de la interpretación, sino en cómo se constituye *formalmente en objeto de la interpretación*. Si un paisaje, por ejemplo, puede constituirse en objeto de una interpretación propiamente estética es en tanto que instancia particular de una categoría (digamos la de ser «pintable» o «poetizable», de acuerdo con unos ciertos precedentes) sometida a un contexto cultural histórico preciso y determinado en el tiempo y *marcado* por una intencionalidad originaria. La frontera, en este ejemplo, pasaría, no entre «arquitectura» y «paisaje», sino entre «arquitectura» y «paisajes marcados» por un lado, y «paisajes no marcados» por otro. (Aunque quizá la noción misma de paisaje implica ya, en tanto que concepción consciente,¹⁴ una *marca cultural*, y si tuviéramos que afinar más, habríamos de hablar de las condiciones naturales —temperatura, color, grado de humedad, consistencia del suelo, etc.— que afectan de modo inmediato, no reflexivo, nuestra relación con el entorno físico «natural».)

Lo importante es que, sin esta frontera, la noción misma de cultura se vuelve ambigua y acaba por esfumarse. Lo que desaparece entonces es la diferencia entre mera conciencia —como reflejo especular del mundo— y conciencia reflexiva, o autoconciencia. Una diferencia que es constitutivamente necesaria para la semiótica, ya que sin esa dimensión reflexiva no alcanzaría a distinguirse de su objeto. Y, llevando el argumento un paso más allá, incluso las diferencias entre los tipos de interpretación cuyo análisis constituye el cuerpo principal del presente libro, acabarían por esfumarse también, niveladas en un fondo común de arbitrariedad e indiferencia.

Se ve, pues, cómo la noción de intención, admitida en el capítulo I dentro de un modelo formal incompatible con el paradigma de la significación como interpretación, sigue siendo, a pesar de todo, necesaria para apuntalar en sus fundamentos el modelo taxonómico que se delinea en el resto del libro y que constituye la aportación de Bonta más rica en consecuencias. Que este trabajo de apuntalamiento permanezca invisible, no formulado en términos teóricos explícitos, oscurecido por afirmaciones parciales que, literalmente, lo contradicen, es lo que constituye el aspecto más problemático del presente libro.

Se trata de un problema, sin embargo, cuya responsabilidad recae no tanto sobre el propio autor como, de modo general, sobre el estado actual de formulación teórica de la semiótica. El problema está ahí, irresuelto todavía, desafiando a todas las tentativas de trasplantar el germen de la semiótica (un germen descubierto, para muchos, en el enrarecido ambiente de laboratorio de la lingüística) al ancho y accidentado campo de los fenómenos culturales. Si, siguiendo un camino —el primero, por cierto, que se le ofrece al teórico procedente de la lingüística—, se toma el concepto de intención comunicativa como piedra

de toque de los procesos significativos, la investigación naufraga en su tentativa de dar cuenta de los *cambios* y *diferencias* de interpretación, gracias a los cuales los fenómenos de la cultura se presentan precisamente a la conciencia como tales.¹⁵ Si, siguiendo el camino opuesto, se abandona el concepto de intención, centrando el foco epistemológico en el paradigma de la interpretación, la investigación naufraga en un relativismo radical que resulta, en definitiva, incapaz también de hacer inteligible el *sentido* del cambio (ya que, ausente ese tipo de referencia normativa que el concepto de intención proporcionaba, la interpretación queda, por así decirlo, desorientada, radicalmente incapacitada para *fijarse* en una dirección determinada).

Entre este Escila y este Caribdis no parece quedar ruta libre alguna que dé acceso a la inteligibilidad de la historia de la cultura.

Salvo, quizá, la de afirmar, como principio preliminar a la investigación, la naturaleza histórica del *logos* de la cultura; cuya clave, formulándola semióticamente, estribaría en considerar la dimensión pragmática no ya como una simple colección de circunstancias *de facto*, sino como un campo definido por las condiciones *de jure* que rigen la convivencia social. Pero por ahora, hasta que la semiótica no acabe de superar el espíritu de «ciencia» dieciochesca, precrítica, que todavía prevalece en ella, no parece probable que vaya a comprometerse por unos caminos tan peligrosamente próximos al hegelianismo.

Tomàs Llorens

Notas

1. Publicada bajo el título de «Notes for a Theory of Meaning in Design», en *Versus*, n.º 6, setiembre-diciembre de 1973, y, en castellano, en T. Llorens (ed.), *Arquitectura, historia y teoría de los signos*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1974.

2. Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1975.

3. Bompiani, Milán, 1975.

4. Organizado por M. Krampen y reseñado, por él mismo, en *Versus*, n.º 4, enero-marzo de 1973.

5. El lector puede encontrar una exposición de mis propios puntos de vista en cuanto a la crítica de la psicología empírica en mi contribución a *Hacia una psicología del entorno: Teoría y métodos*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1973, y en cuanto al concepto de intención en la teoría de la significación estética, en mi contribución al Seminario de Ulm de 1972, publicada bajo el título «Note sul concetto de comunicazione estetica», en *op. cit.*, n.º 27, mayo de 1973.

6. Véase en particular mi contribución al I Congreso de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos, Milán, 1974, cuyas Actas se encuentran pendientes de publicación.

7. El modelo de Prieto a que Bonta se refiere es el esbozado en *Messages et Signaux*, PUF, París, 1966 (versión castellana publicada por Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1967). Es interesante observar que el propio Prieto, quien afirma (como, más adelante lo hará Bonta) que los procesos estéticos pueden explicarse tan sólo desde una semiótica de la significación y no desde una semiótica de la comunicación, considera *Messages et Signaux* como la exposición de un modelo *válido solamente para la semiótica de la comunicación*. Véase en este sentido su artículo «Notes pour une sémiologie de la communication artistique», en *Werk*, n.º 4, 1971.

8. Bonta no se refiere explícitamente a este tipo de procesos, pero su posibilidad queda implícita en su modelo, ya que el primer tipo de proceso, el cambio de un indicio intencional en una señal se describe como un tipo especial, característico de los procesos estéticos tan sólo; la otra posibilidad que el modelo permite es, entonces, el proceso de cambio de un mero indicio («natural», esto es, no intencional) en una señal, proceso que sería propio de los casos de significación no estética.

9. La formulación de la significación como interpretación se debe a Peirce y a Morris. Es más, aunque Bonta, en el presente libro, se refiere a Morris sólo de modo polémico —tomando pie, por cierto, en un escrito bastante marginal y poco significativo del filósofo norteamericano—, su propia concepción de la significación como interpretación *de facto* se encuentra más próxima al concepto morrisiano que al concepto —más *de jure*— peirciano de interpretante.

10. Véase en particular su *Trattato de Semiotica Generale*, Bompiani, Eco 1975 (versión castellana publicada por Editorial Lumen, Barcelona, 1977). (Por cierto, Eco permanece también prisionero del mismo problema que aquí se comenta.)

11. Básicamente puede hablarse de dos: la de Buysens-Prieto y la de Hjelmslev. La primera incorpora de modo explícito y formal el concepto de intención. La teoría de Hjelmslev, menos «naturalista», lo evita; sin embargo el concepto de función, que juega un papel central en ella, aunque definido de modo puramente formal, sólo puede interpretarse, en su aplicación a los fenómenos de lenguaje (o a cualquier otra «semiótica»), de modo teleológico.

12. En mi escrito de conclusiones al Symposium de Castelldefels tuve ocasión de tratar, con más detalle del que es posible aquí, de la relación entre los modelos formales de la lingüística postsaussuriana y el componente teleológico que se asocia con la tradición poshegeliana. En mi contribución, ya citada, al Seminario de Ulm abogué por la impertinencia del concepto de intención en la teoría de la significación estética. El argumento que aquí mantengo implica, sin embargo, una modificación sustancial de esta posición anterior.

13. También la arquitectura, como decía Boullée, consiste en el arte de disponer elementos —Boullée se refería a «la luz», «las masas», etc.— que son, *materialmente*, elementos naturales.

14. Al fin y al cabo, en circunstancias normales, solemos ser tan poco conscientes de habitar en un «paisaje» como M. Jourdan lo era de hablar «en prosa».

15. Véase, por ejemplo, cómo en las primeras páginas del presente libro el autor introduce al lector en el tema principal —esto es, el funcionamiento cultural de la arquitectura— refiriéndose precisamente a la pluralidad (y cambio) de interpretaciones a que la arquitectura da pie.

Advertencia

Este libro fue originado por una simple observación: quienes juzgan obras de arquitectura o arte a menudo discrepan en sus juicios. Las discrepancias, que a veces pueden alcanzar proporciones sorprendentes, no se limitan sólo a las opiniones de los legos, sino que pueden ocurrir también entre los juicios de los estudiosos. Banham escribió que la planta de la casa Schröder, de Rietveld, carecía de rasgos relevantes; Broadbent afirmó que, por el contrario, el aspecto más notable de la casa era su planta. Mumford sostuvo que no había relación alguna entre el ornamento y las formas y materiales usados por Sullivan en sus edificios; para Zevi, en cambio, la ornamentación de Sullivan estaba íntimamente integrada a sus estructuras arquitectónicas.

El desacuerdo entre los críticos no se limita tan sólo a materias de gusto u opinión; se extiende también a cuestiones de hecho. Mientras Stechow veía *La Boda Campesina* de Bruegel como una fiesta de glotonería, Janson argumentaba que la escena descrita en la pintura tenía la solemnidad de un acontecimiento bíblico. Zevi afirmó que la Villa Savoye de Le Corbusier era una obra que expresaba admirablemente bien los principios desarrollados por el arquitecto en sus escritos; para Summerson, por el contrario, obra y escritos estaban en abierta contradicción. Pevsner arguyó que los pisos superiores de la fachada del edificio Carson, Pirie y Scott, de Sullivan, estaban totalmente desprovistos de ornamento; Jordy, en cambio, señaló que los mismos florecían en un ornamento sumamente visible y bastante crudo.

En otras ocasiones, los críticos que discuten una misma obra de arte o arquitectura plantean asuntos completamente diferentes, como si no estuviesen hablando acerca del mismo tema. El monumento de Mies a Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht ha sido enfocado como un ejemplo de neoplasticismo, como una manifestación de ideas políticas o como un ejercicio de semiótica. El edificio de administración Larkin de Wright ha sido visto como un experimento con el espacio, o como un intento por explorar nuevos procedimientos de control entorno ambiental.

Las discrepancias entre críticos pueden resultar desconcertantes, pero no menos sorprendente es notar, en otros casos, que los pronunciamientos de diferentes autores pueden coincidir casi literalmente, sugiriendo muy notorias influencias, si no abierto plagio.

Las opiniones compartidas en cierto momento pueden ser dejadas de lado posteriormente. El Pabellón de Barcelona de Mies ha sido aclamado en el mundo entero como una de las pocas obras de este siglo comparable con las grandes realizaciones arquitectónicas del pasado. Se dijo que su belleza era eterna. Sin embargo, esta interpretación no fue de manera alguna compartida mientras el Pabellón permaneció en pie; fue necesario que transcurriesen treinta años desde su demolición para que fuese aclamado universalmente y esto tan sólo por quince años.

La reacción obvia a este estado de cosas es escepticismo. Si los estudiosos no pueden ponerse de acuerdo en sus juicios parecería mejor desestimar las críticas literarias y buscar, en cambio, la experiencia de los edificios mismos. Sin embargo, en cuanto se empieza a emitir juicios personales, es posible verse envuelto en la misma red de inconsistencias que se manifiesta en la crítica profesional. Otros no estarán de acuerdo con nuestros juicios, y nuestros puntos de vista cambiarán de tiempo en tiempo. Pero, indudablemente, no es suficiente el alegar que la apreciación del arte y la arquitectura es un tema subjetivo. Es inconcebible que las mentes más aguzadas en la historia y crítica arquitectónicas —o la de cualquier persona— pueda funcionar de manera totalmente arbitraria. Por detrás de la aparente arbitrariedad de las interpretaciones conflictivas y cambiantes, hay niveles más profundos de lógica y regularidad. El propósito de este libro es traer estos niveles a la luz.

Aunque la crítica del arte y la arquitectura puede ser equívoca o confusa si se la toma textualmente, su estudio crítico puede iluminar las maneras en que las obras de arte o arquitectura se describen, interpretan y evalúan. Toda una teoría del significado arquitectónico y artístico puede basarse en un cuidadoso análisis de un cuerpo de material crítico.

Descripción, interpretación y evaluación han sido presentadas en la literatura como tres componentes separables en el proceso de la crítica. Aunque ocasionalmente la distinción puede resultar útil para propósitos analíticos, mi investigación sobre un cuerpo real de crítica me ha convencido de que la separación raras veces se concreta en la práctica. A lo largo de este libro, los términos *crítica*, *interpretación* y *significado* serán considerados equivalentes. Los mismos abarcarán toda la gama de reacciones humanas, tanto intelectuales como emotivas, provocada por las obras de arquitectura y arte.

El capítulo I está dedicado a la definición de mi tarea y a la familiarización del lector con mis presupuestos más generales acerca del significado de la arquitectura y, por extensión, del arte. En mi opinión, el significado en arquitectura y arte posee su propia realidad, independiente de las realidades físicas que componen la obra. El significado tiene una realidad social y cultural. Para descubrir consistencia en el ámbito de los significados es preciso comenzar por separar las dimensiones del significado y la realidad física. Este es el tema de la primera sección del capítulo. Las formas y los significados se relacionan por medio de una variedad de vínculos (sección 2) y esas relaciones están sujetas a cambios a lo

largo del tiempo (sección 3). En las dos últimas secciones del capítulo, estas ideas se aplican a un análisis de la teoría y práctica arquitectónicas durante el movimiento moderno y en nuestros días.

En el capítulo II se pasa revista a diversas técnicas para determinar el significado del arte y la arquitectura. Se comparan dos enfoques de singular importancia: los trabajos experimentales con el concurso de intérpretes individuales dispuestos a ofrecer su ayuda y su tiempo, y el análisis de contenido de interpretaciones escritas recogidas en textos de diverso origen. Por razones que explicitaré en su momento, prefiero el segundo método. Esta parte de mi estudio se basa en la comparación de varias interpretaciones de una pintura; aunque el ejemplo es pictórico, la mayor parte de las conclusiones son aplicables también a la arquitectura.

En los capítulos III, IV y V se presenta el núcleo de mi contribución, abordándose el estudio de la significación artística, y más frecuentemente arquitectónica, de acuerdo al método elegido en el capítulo II.

El capítulo III está dedicado al estudio de sistemas de significación. Aunque esto a veces pasa inadvertido, la obra de arquitectura o arte nunca se interpreta individualmente, sino siempre dentro del contexto de otras obras con las cuales parece relacionarse. Los atributos percibidos en una forma particular dependen de la posición que esa forma ocupa dentro del sistema completo. La unidad de análisis apropiada para el estudio del significado en arquitectura y arte es el sistema, no la obra aislada. Los puntos de vista contradictorios acerca de una misma obra, como los mencionados al comienzo, son con frecuencia meramente una consecuencia de haber colocado la obra en el contexto de sistemas distintos.

Los capítulos IV y V tratan ambos acerca de los cambios de interpretación a lo largo del tiempo. El capítulo IV está dedicado al desarrollo de una interpretación desde la *ceguera* inicial, cuando el público se enfrenta por primera vez a una forma completamente nueva, hasta la interpretación *canónica* de esa forma que es compartida por todos. El capítulo V versa sobre las maneras en que las interpretaciones se diseminan y finalmente se devalúan. El estudio prosigue con un análisis de la aparición de nuevas interpretaciones alternativas de la misma forma y concluye con algunos comentarios sobre análisis de textos. Algunas partes de los capítulos IV y V ya fueron publicadas en 1975, bajo el título *Anatomía de la interpretación en arquitectura*.

En el Epílogo, se presentan dos paradigmas usados para explicar el proceso mediante el cual se asignan los significados a la arquitectura y el arte. Estos conducen a los diferentes modos en que es posible ver la relación entre diseñadores y críticos. Se trata de los paradigmas de *comunicación e interpretación*. El paradigma de interpretación, que es el que personalmente me satisface más, exige en última instancia una reevaluación de las corrientes actuales en la historiografía de la arquitectura y el arte. La historia tal como la conocemos presta una desmesurada atención a la producción de la arquitectura y el arte, y descuida el estudio de las tendencias cambiantes en su interpretación. La interpretación misma está condicionada culturalmente, y por lo tanto está sujeta a cambios de acuerdo a tendencias históricas al menos en igual medida que la producción arquitectónica y artística misma. El control ejercido por los diseñadores sobre las in-

interpretaciones de su obra es más limitado de lo que muchos de ellos querían creer.

Las diversas partes de este estudio se vinculan, hasta cierto punto, a través de los ejemplos elegidos para el análisis. He usado la menor cantidad posible de ejemplos con el propósito de que los diversos temas tratados se destaquen con más nitidez que si hubiese cambiado de ejemplos constantemente.

La mayor parte de mis ejemplos son arquitectónicos, porque mi educación y mi interés radican en este campo, más que en el arte. Creo, sin embargo, que mis ideas son igualmente aplicables al campo de la significación artística, sea o no capaz de encontrar ejemplos apropiados en este campo. Pienso, en verdad, que las ideas en cuestión son aplicables a la interpretación de cualquier producto cultural.

El tema en estudio no son las obras de arquitectura y arte en sí mismas, sino sus interpretaciones. Por consiguiente, la selección de los críticos cuyas obras habría de analizar resultaba más crítica que la selección de los edificios. He tratado de incluir a tantos como me fue posible, pero debí afrontar ciertas limitaciones derivadas del idioma, de los textos disponibles y, principalmente, de mi paciencia. Cabe esperar que si la investigación se hubiese basado en otros textos, las conclusiones no habrían sido radicalmente diferentes.

* * *

Inicié mi trabajo sobre este libro en 1969, con el auspicio de una beca de investigación y dos años de licencia otorgados por la Universidad de Buenos Aires. Debo agradecer a los decanos Alberto Prebisch y Fernando Tiscornia por su apoyo. Pasé mi licencia en la Escuela de Arquitectura del Portsmouth Polytechnic. Mientras estuve en Inglaterra, recibí un subsidio del Consejo Británico. Continué con esta labor en la Facultad de Arquitectura y urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en 1971. El decano Charles M. Sappenfield, FAIA, y el cuerpo de profesores de la Facultad de Arquitectura y Planeamiento de la Ball State University me ofrecieron un lugar de trabajo en 1973 cuando más lo necesitaba. La versión final de este estudio fue redactado en esta Universidad con el apoyo de dos subsidios de investigación para profesores.

Charles Jencks, Niels Luning Prak, Andrew Seager y Oriol Bohigas leyeron mi manuscrito y me ayudaron con sus sugerencias. Si bien el mérito de haber corregido muchas deficiencias les pertenece, la responsabilidad por las que quedan es tan sólo mía.

Ludwig Glaeser compartió conmigo muchos detalles de la vida de Mies van der Rohe. Asimismo, me permitió usar una fotografía aún inédita del Pabellón de Barcelona del período de su construcción. Esta fotografía fue seleccionada del material guardado en el Archivo Mies van der Rohe del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Este material será usado en una próxima serie de fotografías acerca de edificios de Mies, que comenzará con la casa Resor y la exposición Weissenhof.

Craig Kuhner me facilitó una serie de fotografías inéditas de la casa Hainselmann, que han de ser incluidas en el libro *One Hundred Hoosier Houses*.

La Federación Americana de las Artes me permitió transcribir una extensa cita de un artículo de Gilbert Highet publicado en *Magazine of Art*.

Debo agradecer también a Gustau Gili i Torra e Ignasi de Solà-Morales, de Editorial Gustavo Gili, S.A., así como a John Taylor, de Lund Humphries Publishers, por su extremada paciencia.

Mi mayor deuda es para con Geoffrey Broadbent, director de la Escuela de Arquitectura de Portsmouth, quien discutió conmigo este proyecto desde su concepción inicial, hizo comentarios sobre el manuscrito en diversos momentos, convirtió mi deficiente inglés escrito en un texto imprimible y me ayudó además de diversas otras formas mientras estuve en su escuela y después que la dejé.

Juan Pablo Bonta
Ball State University
Diciembre de 1976

I. Significación y realidad de la arquitectura

La arquitectura como objeto material y como realidad cultural

Prieto (1973) habló en cierta oportunidad de una isla remota en la que crecen unas hierbas que tienen peculiares propiedades terapéuticas según los lugareños. Un farmacéutico, llegado para verificar esos juicios, sólo se interesaría en las creencias de los isleños en la medida necesaria para identificar la planta y establecer las modalidades y consecuencias de su uso. Una vez hallada la hierba, el farmacólogo la analizará y, tal vez, la administrará a personas o animales. Su propósito es obtener un conocimiento científico de la realidad física, para suplantarlo por las creencias no científicas de los isleños. Si estas creencias resultaran erróneas, el farmacólogo procuraría desengañar a los isleños.

Totalmente distinta sería la actitud de un antropólogo. Su interés no se centraría en las hierbas, sino en lo que las hierbas significan para los isleños. Trataría de comprender el origen y la evolución de sus creencias. El antropólogo buscaría relacionar las concepciones populares acerca de la hierba con las demás creencias compartidas por esas gentes, para comprender la totalidad del sistema de creencias, y esclarecer el influjo de ese sistema sobre las relaciones de los isleños con su medio físico, y sobre su organización social. A diferencia del farmacólogo, el objetivo del antropólogo no es reemplazar creencias no científicas por conocimiento científico, sino estudiar científicamente las creencias populares. La labor del farmacólogo podría acabar por destruir los hechos mismos que el antropólogo se propone examinar.

Tanto el farmacólogo como el antropólogo son hombres de ciencia; pero mientras el primero se dedica a una ciencia de la naturaleza física, el segundo actúa en el campo de las ciencias humanas. Las ciencias físicas tienen por objeto el conocimiento científico de la realidad física. Según Prieto, las ciencias humanas se proponen el estudio científico de las creencias populares, no científicas, acerca de la realidad física. El farmacólogo centra su atención en procesos

físicos; el antropólogo, en procesos culturales. El primero busca descubrir lo que la planta es; el segundo, lo que la planta *significa* para la gente. La realidad cultural —la significación— puede diferir considerablemente de la realidad física,

Sería un error suponer que los isleños son las únicas personas en esta historia cuya realidad cultural esta compuesta por creencias no científicas. Hasta el farmacólogo y el antropólogo, representantes de la civilización occidental, seguramente alientan sus propias creencias no científicas. Su modo de vestir, el diseño de sus viviendas, sus particularismos idiomáticos, la sintaxis de su lengua, sus sistemas de gestos, sus hábitos alimentarios, sus impulsos sexuales, o sus lealtades para con la familia o la nación, se basan en un sistema de creencias que no son más científicas que las de los isleños. En toda sociedad, aun en las más avanzadas tecnológicamente, hay creencias no científicas acerca de la realidad. Por consiguiente, las ciencias humanas no pueden limitarse al estudio de las sociedades primitivas.

La realidad física que concierne a la arquitectura está constituida por la masa de la edificación, y también por la gente que ocupa los edificios, en la medida en que son organismos biológicos. Hay numerosas disciplinas que proporcionan conocimiento científico acerca de la realidad física de la arquitectura: las ciencias de la construcción, las ciencias del control ambiental, las ciencias de la conducta. Mientras acrecientan su conocimiento científico, y sin coincidir con él necesariamente, la gente construye sus propias concepciones no científicas acerca de la arquitectura. En ellas se incluirán parcialmente acertadas y parcialmente erróneas acerca de la realidad física, por ejemplo, acerca de la durabilidad de los materiales, o del modo en que la estructura del edificio soporta su propio peso, y la acción de las fuerzas externas; o de su eficacia para filtrar las inclemencias climáticas; o de su capacidad para resistir el peso de los años. Del mismo modo, la gente formulará conjeturas respecto a la función del edificio y sus efectos sobre sus usuarios y sobre los ocupantes de los edificios vecinos. Más aún: habrá opiniones acerca de los valores reflejados en el diseño del edificio, así como su significación histórica y sus connotaciones ideológicas. Estas ideas no científicas constituyen el tema de este estudio. Nuestro tema es la realidad cultural, no la realidad física de la arquitectura.

Muchos se sorprenderán de que la significación de la arquitectura se distinga de lo que la arquitectura fácticamente es, y a veces hasta resulte que significación y realidad se opongan. Sin embargo, como los críticos e historiadores de la arquitectura han señalado con frecuencia, la función real de un elemento edilicio, o aun de un edificio entero, puede diferir radicalmente de la función expresada por la forma y percibida por la gente. Lo mismo se aplica a la estructura, los materiales de construcción, las técnicas de montaje, el costo, y otros aspectos relevantes de la forma arquitectónica.

Hacia mediados de siglo, el desajuste entre la significación y la realidad de la arquitectura se veía como una limitación, como un defecto que en algunos edificios debía tolerarse de tanto en tanto, pero que nadie esperaba encontrar en obras maestras, ni siquiera en ejemplos representativos de estilos arquitectónicos plenamente desarrollados. Así lo entendió Panofsky al redactar su brillante estudio acerca de la arquitectura gótica (1951). En las catedrales de Caen y Durham, según señaló, los nervios de las bóvedas comenzaron por *expresar* un



Fig. 1. James Stirling y James Gowan: Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester, 1964

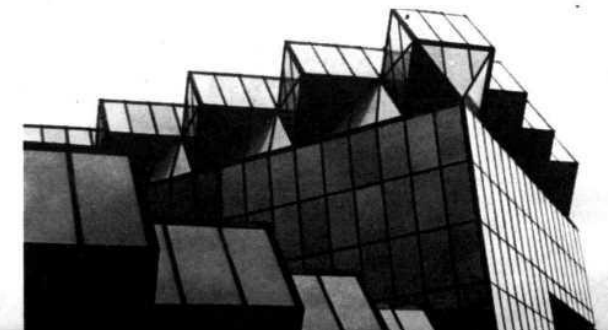


Fig. 2. Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester: detalle de los laboratorios en el piso bajo

cierto comportamiento estructural antes de ser capaces de llevar ese comportamiento a la práctica. Los arbotantes, por su parte, escondidos bajo la techumbre de las naves laterales, estaban *haciendo* algo, mucho antes de que se les permitiera expresarlo. «Finalmente, los arbotantes aprendieron a hablar, los nervios aprendieron a trabajar, y ambos aprendieron a proclamar lo que hacían en un lenguaje más circunspecto, explícito y ornado que lo necesario en términos de mera eficiencia.» Esto lo veía Panofsky como una prueba de la madurez del estilo gótico.

Sin embargo, aun en las cumbres de madurez estilística puede haber casos de discordancia entre lo que una obra de arquitectura es, y lo que significa para la gente. Los humanistas del Renacimiento creían que la obra de Brunelleschi se asemejaba a los edificios de Roma o Egipto antiguos, que sólo conocían por sus lecturas (Lowry, 1962). El lenguaje arquitectónico del Renacimiento se basaba sobre esta premisa, históricamente falsa. Pero ello no disminuiría en modo alguno la riqueza y finura de la cultura arquitectónica del Renacimiento.

La divergencia entre la realidad y significación no se limita a las arquitecturas del pasado: abundan los ejemplos en nuestro propio panorama arquitectónico. Cuando a comienzos de la década del sesenta Matthew y sus asociados diseñaron la Universidad de York, decidieron usar un sistema de componentes prefabricados denominados con la sigla CLASP (Consortium of Local Authorities Special Programme). En la vida universitaria inglesa, la construcción tradicional del ladrillo estaba asociada con las instituciones creadas a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, comúnmente llamadas *redbrick universities*, «universidades de ladrillo rojo». La construcción en piedra, por su parte, se emparentaba con la tradición medieval de las universidades de Oxford y Cambridge. Se suponía, coincidentemente, que la prefabricación habría de crear una imagen de modernismo y racionalidad. Algunos críticos indicaron desde el primer momento que la prefabricación, tras su aparente precisión, estaba ejerciendo una cierta fascinación romántica (Brawne, 1965). Más recientemente, Broadbent estudió el caso en detalle y llegó a la conclusión de que el nivel de confort ambiental ofrecido por el sistema CLASP, medido en términos de aislamiento acústico y térmico en relación con su costo, era realmente inferior al que se hubiera alcanzado construyendo en ladrillo. Sin embargo, se eligió la forma prefabricada. Aunque la opción creaba una *imagen* de racionalidad, *era* irracional.

Veamos otro ejemplo. En una de sus charlas radiales por la BBC, Pevsner criticó a Stirling y a Gowan, los arquitectos que proyectaron la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester (figs. 1 y 2), porque se permitían efectos visuales antojadizos en lugar de preocuparse por la conveniencia de los usuarios:

La rampa que conduce hacia lo que se suponía sería la entrada principal está empinada hasta el punto de tornarse peligrosa, y por consiguiente la gente la usa poco. Pero los arquitectos precisaban una rampa, porque la rampa es una diagonal, y las diagonales eran su línea de ataque. Considérense los extraños prismas de vidrio que rematan cada tramo de la cubierta de los laboratorios (también dispuestos, dicho sea de paso, en forma diagonal). He tratado en toda forma de encontrar una justificación funcional para estos prismas, sin conseguirlo. Los prismas no permiten la entrada de más luz, ni hacen que la luz penetre de ninguna manera especial, más



Fig. 3. Estudio Gollins Melvin Ward: Facultad de Artes, Economía y Estudios Sociales de la Universidad de Sheffield, 1965

ventajosa. Las formas son meramente expresivas y, como tales, entrañan un gasto adicional (Pevsner, 1967).

En contraposición a la Escuela de Ingeniería de Leicester, Pevsner destacó ante su audiencia los edificios de la Universidad de Sheffield diseñados por Gollins, Melvin, Ward y asociados (fig. 3):

Estos edificios son mucho más neutros en su expresión, sin perder por ello, en mi opinión, nada de su valor estético. El calmo perfil, el magnífico agrupamiento, y el preciso diseño de detalle de estos edificios revelan tan inconfundiblemente la excelencia de sus arquitectos como la obra de Stirling y Gowan refleja una violenta expresión individual. La edificación universitaria debiera reflejar calma y precisión antes que violencia. Una cosa en todo caso es segura, y es que los edificios de una universidad debieran diseñarse teniendo en cuenta al usuario y no al arquitecto.

Broadbent, que a la sazón era profesor en la Universidad de Sheffield, tenía su despacho en una de las torres del conjunto ponderado por Pevsner. Contrastando la opinión del crítico con su propia experiencia directa del edificio, Broadbent explicaría unos años más tarde (1975):

Estábamos sufriendo los efectos de una circulación vertical absolutamente inadecuada: en el último piso había dos aulas con una capacidad de cuarenta asientos cada una, servidas por un solo ascensor para diez personas. La carga térmica por exposición a la radiación solar era insostenible: llegué a medir cierto día 36°C en mi cuarto y había nieve afuera. Había excesivo resplandor, demasiada transmisión de ruidos a través de paredes y losas, y los remolinos de viento en el piso bajo muchas veces impedían usar la puerta de acceso principal, para no mencionar sino algunas cosas.

A juzgar por el testimonio de Broadbent como usuario, el edificio no era funcional, ni estaba diseñado «teniendo en cuenta al usuario y no al arquitecto», como creía Pevsner. ¿Cómo es posible que Pevsner lo encontrara «funcional»? Era una torre prismática con paredes de cristal y carecía de accents diagonales. Parecía funcional y por consiguiente, para Pevsner, *tenía que ser funcional*.

Para quien se interesa tan sólo en la ciencia de la arquitectura como realidad física, la lección que esto encierra es que las torres prismáticas con paredes de cristal no siempre son funcionales. Estos resultados serían comparables a la información que lograba el farmacólogo que estudiaba las hierbas de la isla. Pero quien se interesa por la arquitectura como fenómeno cultural y asuma el punto de vista del antropólogo, sacará otras conclusiones. En este caso, lo que importa notar es que hacia mediados de siglo, ciertas formas arquitectónicas creaban una imagen de funcionalidad, pero sólo como consecuencia de una cierta convención cultural; y el efecto de la convención era tan fuerte que aun críticos profesionales como Pevsner se regían por ella. La creencia en la funcionalidad de las torres de cristal era falsa en la realidad, pero esto no obstó para que la creencia operase como un elemento de la cultura arquitectónica corriente por un tiempo considerable.

Comentando la Torre John Hancock en Boston, de I. M. Pei y asociados (fig. 4), el crítico de arquitectura del *New York Times* escribió recientemente:

El rascacielos de cristal es una forma que ha sido justamente cuestionada de un tiempo a esta parte por razones sociales y económicas; es sin duda extravagante tanto en su construcción como en su mantenimiento. Esta forma encierra, sin embargo, un poderoso potencial estético, como este edificio lo demuestra; el comitente habitual no podrá permitirse el lujo de desarrollar este potencial hasta el grado que aquí se ha hecho, pero precisamente por esa razón cabe estar particularmente reconocidos a la compañía Hancock que he decidido asumir el rol de los Medici. Este edificio... no es barato, pero es bueno (Goldberger, 1976).

Si bien Pevsner y Goldberger coinciden en su aprobación de las torres prismáticas de cristal, sus razones son diametralmente opuestas. Para Pevs-

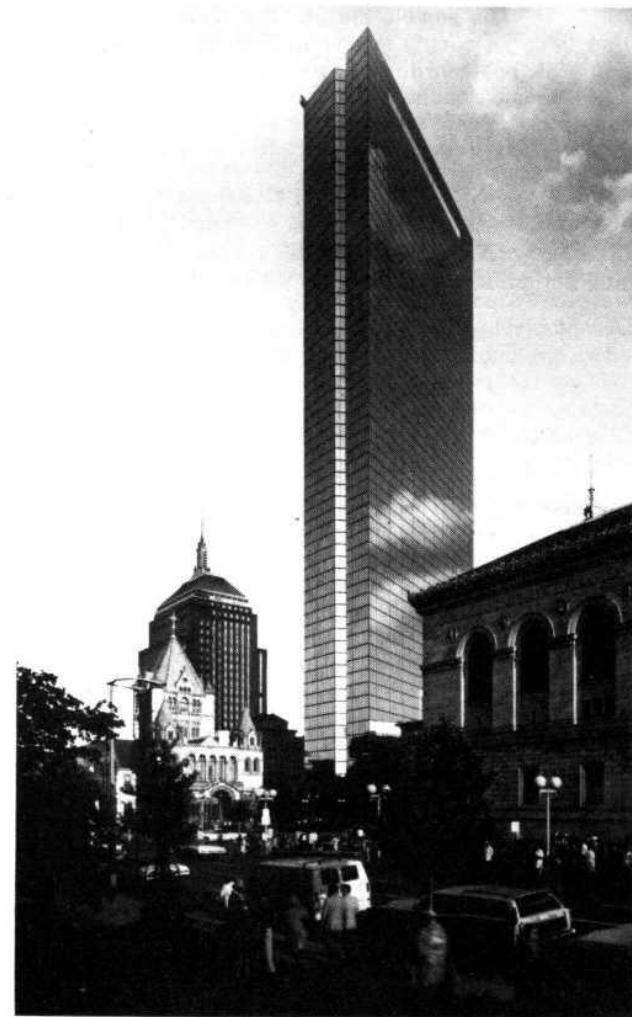


Fig. 4. I. M. Pei y Asociados (Henry N. Cobb, socio a cargo del proyecto): Torre John Hancock en Hancock Place, Boston (Massachusetts), terminada en 1976

ner, la torre significaba economía y ausencia de expresión personal. Para Goldberger, representa una expresión extravagante y costosa, pero estéticamente sugestiva. En menos de una década, el significado de la forma se transformó exactamente en lo opuesto de lo que era.

Desde el punto de vista de las ciencias sociales, es irrelevante preguntarse cuál de las creencias es fácticamente correcta y cuál es errónea. Como lo señalara Eco (1971a), el sistema de creencias que opera en una sociedad no está necesariamente restringido por la verdad lógica o histórica, ni por la evidencia empírica.¹

Es posible disentir con muchas de las afirmaciones de Pevsner. Pero si se tiene en cuenta la amplitud de sus intereses y la extraordinaria difusión de sus libros, sus escritos se vuelven una valiosa fuente para la investigación de las creencias que dominaron la escena arquitectónica entre los años treinta y los años sesenta o, incluso, setenta. Sus escritos pueden usarse como un antropólogo usaría el material provisto por un informante en la isla.

* * *

A continuación del pasaje acerca de los «extraños prismas de vidrio» del edificio de ingeniería de Leicester, citado antes, Pevsner concluyó:

Las formas son puramente expresivas y, como tales, entrañan un gasto adicional. Esto en sí mismo por cierto no las invalida necesariamente; podrían admitirse igual que cuando se trata de apartar fondos para colocar una escultura en un edificio. Eso sí: es preciso reconocer, en ese caso, que se trata de formas expresivas.

Este párrafo refleja la creencia de que la expresión en arquitectura es como la decoración del pastel —un pecadillo que puede tolerarse en la medida en que se lo reconozca con candidez y se disponga de fondos para pagarlo. Esta creencia implica dos presupuestos: primero, que puede existir, en principio, una arquitectura absolutamente no-expresiva; y segundo, que semejante arquitectura sería potencialmente más económica que una que fuese expresiva y, por extensión, más eficiente o funcional. Ninguno de estos presupuestos resiste serio análisis. Los muros-cortina de la Universidad de Sheffield (que Pevsner admiraba, considerándolos «neutros» en su expresión) eran, por cierto, también expresivos, y podían involucrar un gasto adicional, tanto en términos de inversión inicial como de mantenimiento.

De acuerdo a un mito que recurre con frecuencia en el pensamiento occidental, habría un momento hipotético en el desarrollo de las sociedades en el que, satisfechas ya las necesidades materiales, la gente se dispondría a encarar actividades expresivas. Hasta ese instante, la arquitectura habría sido puramente funcional. De acuerdo al mito, la producción arquitectónica desde ese momento en adelante representaría un retroceso en relación a la cumbre ideal de la pura funcionalidad.

Según esta perspectiva, las hierbas a que nos referimos antes habrían sido usadas por los isleños inicialmente por sus efectos funcionales o económicos. Lo que importaría en esa etapa era lo que las hierbas eran, no lo que significaban. Habría sido sólo en una etapa ulterior del desarrollo de la cultura isleña cuando, según este enfoque, habrían surgido consideraciones simbólicas, ceremoniales o rituales que rigidizaron, y finalmente degradaron el uso de la hierba.

Para muchos críticos de mediados de siglo, el estilo internacional representaba, contrariamente a la arquitectura de las Beaux-Arts y al expresionismo, precisamente una de esas cumbres de arquitectura puramente funcional, libre de significado. Hoy esta creencia ya resulta difícil de sostener.

Históricamente, puede mostrarse que la arquitectura académica contra la cual reaccionaron los funcionalistas había surgido de una actitud igualmente

controlada, «libre de significados», y antirromántica. Gaudet y sus colegas de la École des Beaux-Arts estaban tratando de encauzar la arquitectura nuevamente en el camino de sus mejores tradiciones de racionalidad y fundamentación científica del diseño, que estos autores consideraban originadas en el siglo XVII (Tzonis y Lefavre, 1975).

Los contemporáneos del estilo internacional que no participaron en él, consideraban que ese estilo ofrecía valores bien definidos, a pesar de los alegatos de sus cultivadores en favor de un diseño libre de valores. Malkiel-Jirmounsky, un profesor de arquitectura de la Universidad de París, escribía en 1930 refiriéndose a las obras de Gropius, Meyer, Mies van der Rohe y sus colegas, que las mismas eran «imponentes, a pesar de su tosca apariencia, y simbolizan una vida extremadamente organizada, estandarizada y regimentada, hasta el punto de perder completamente todo carácter, pensamiento o sentimiento individual». No se trataba de una posición solitaria: la oposición al movimiento moderno continuamente atacaba por este flanco. Aunque presentada como desprovista de alma o sentimiento, la arquitectura moderna era vista, en otro plano, como *simbolizando* cierto tipo de vida —la vida supuestamente regimentada de las sociedades de masas. El significado y la expresión eran expulsados por la puerta principal, tan sólo para volver, subrepticamente, por la puerta trasera.

Banham señaló en 1960 que la emoción había desempeñado un papel mucho más importante que la lógica en la creación del estilo internacional: la construcción más económica se consideraba con simpatía y hasta con emoción, pero no se trataba de un estilo intrínsecamente más económico que cualquier otro. «El interés de los arquitectos modernos por la economía y la lógica era de naturaleza estética y simbólica; sus diseños no eran realmente avanzados tecnológicamente o comprometidos socialmente, sino solamente comunicaban o simbolizaban ideales sociales y técnicos.» A partir de 1960, se volvió cada vez más evidente que la supuesta neutralidad expresiva del estilo internacional era sólo un mito.² La arquitectura de los maestros modernos estaba tan cargada de significados como cualquier otra. El ataque contra la significación era en sí mismo un fenómeno cultural y, por consiguiente, significativo.

Sin embargo, todavía habría algunos esfuerzos aislados para alcanzar una arquitectura totalmente libre de valores. El proyecto de Price para una universidad tecnológica publicado en 1966 (Potteries Thinkbelt), consistía en una enorme estructura mecánica, totalmente ajena a cualquier imagen convencional de universidad. Supuestamente, todas las posibilidades expresivas quedaban abiertas para los usuarios. El solo propósito de la estructura era proveer los servicios que aquéllos necesitarían, en la forma menos obstrusiva y retórica posible, como una máquina. Baird señaló en una reseña publicada al año siguiente que aunque Price pretendía haber diseñado un entorno que no remitía a valores de ninguna naturaleza, lo que en realidad había hecho era sustituir un conjunto de valores por otro. «Lo que los ocupantes de Thinkbelt percibirían conscientemente es la más concreta simbolización producida hasta la fecha del equivalente académico de la burocracia: la fábrica educativa» (Baird, 1967). Así como Price revivía, a una generación de distancia, una de las fantasías del estilo internacional, la crítica de Baird despertaba ecos de lo que Malkiel-Jirmounsky había dicho treinta y siete años antes.

El mito de la arquitectura libre de significados sería sustituido, durante la década del sesenta, por la ensoñación con un comportamiento totalmente científico en el acto de diseño. En vez de desaparecer, el mito cambiaría de apariencia. Era el proceso de diseño, no el producto, lo que ahora debía aparecer libre de valores. Para decirlo en términos de Gregotti (1966), la máquina como símbolo de perfección fue reemplazada por la computadora. Los primeros trabajos de Asimow (1962), Archer (1963-1964) y Alexander (1964) despertaron el interés por la metodología del diseño en el mundo entero. Este interés estaba basado en la misma búsqueda de objetividad que informaba el estilo internacional una generación atrás, y el movimiento Beaux-Arts aún antes.

Puede concluirse que los intentos por lograr una arquitectura desprovista de significación siempre han fracasado *de facto*; lo mismo es cierto con respecto al arte sin significación.³ Hasta aquí es donde puede llegar el historiador; el semiólogo puede ir un paso más lejos; puede mostrar que el ideal de una arquitectura libre de significado es inconsistente *de principio*.

La semiótica es la ciencia que estudia el comportamiento de los signos en la vida social.⁴ Obviamente, formas carentes de significado no pueden operar como signos en una sociedad: ser un signo y no tener un significado es una contradicción en los términos. Una arquitectura diseñada para carecer de significado (o, más precisamente, una arquitectura interpretada como habiendo sido diseñada en esa forma) *significaría* el propósito de carecer de significado y no *sería*, por lo tanto, no signifiante. Una arquitectura o un arte sin significado serían una arquitectura o un arte acerca de los cuales nadie tendría ningún pensamiento, sentimiento o creencia —una hipótesis imposible de verificar en la vida social (Barthes, 1964). Una arquitectura o un arte realmente no significantes permanecerían ajenos al campo de la cultura y dejarían de ser, por lo tanto, arquitectura o arte.

La clave de la semiótica es la distinción entre lo que una forma *es* y lo que *significa* para un cierto grupo social. Pevsner se encontró con una arquitectura que expresaba un credo funcionalista, y erróneamente la tomó por una arquitectura expresivamente neutra. Panofsky reconoció la diferencia entre la realidad y la significación de las estructuras que estudió, pero la consideró como una deficiencia. Muchos críticos reconocieron durante la década del sesenta que la arquitectura podía legítimamente significar algo diferente a lo que ella misma era. Koenig (1970) fue un paso más lejos: dijo que si el significado coincidiese completamente con la forma, el enfoque semiótico de la arquitectura sería imposible. Las formas no transmitirían significado; sólo se significarían a sí mismas. Ceguera ante la distinción entre forma y significado; percepción de la diferencia, considerándola una falencia; su aceptación, y finalmente el reconocimiento de que la distinción es esencial si la arquitectura ha de volverse un elemento de la cultura humana, son los cuatro pasos que van de un enfoque ingenuo a un enfoque semiótico del significado en arquitectura.

* * *

Por la naturaleza misma del medio de comunicación que les concierne, los críticos literarios están en una posición particularmente favorable para notar que el objeto de su estudio es de índole cultural, no de índole física:

La lengua es el material de la literatura como la piedra o el bronce son el material de la escultura, los pigmentos el de la pintura, y los sonidos el de la música. Pero nótese que la lengua, a diferencia de la piedra que es material inerte, es ella misma una creación humana, cargada por tanto con el patrimonio cultural del grupo lingüístico (Wellek y Warren, 1949).

Wellek y Warren están sin duda en lo cierto en cuanto se refiere a la literatura, pero su referencia a las demás artes es equívoca. Los materiales de la pintura no son los pigmentos, los de la música no son los sonidos, los de la arquitectura no son las piedras, del mismo modo que los de la literatura no son las tintas. Los materiales de esas artes también son una creación humana, ni más ni menos que la lengua, y no mera materia inerte.

Los autores citados insisten en su punto de vista en otro pasaje. La destrucción del registro escrito de una obra de arte literaria no afecta a la obra misma, sostienen Wellek y Warren, porque la obra puede perdurar en otro registro, o meramente en la memoria de la gente. Por otra parte, continúan los autores:

si destruimos una pintura o una escultura o un edificio, los destruimos totalmente, aunque conservemos descripciones o registros en otros medios de comunicación, e incluso aunque podamos intentar reconstruir lo perdido. Pero nuestra reconstrucción necesariamente será una obra nueva, por similar que fuera a la original. En cambio, la destrucción de un ejemplar de un libro, o incluso de todos los ejemplares de la obra, no ha de afectar la obra de arte en modo alguno.⁵

Lévi-Strauss (1953, 1958) relata una historia que puede servir de contrapartida a la afirmación de Wellek y Warren de que una obra de arquitectura, destruida físicamente, queda totalmente destruida. Los indios bororó del Brasil solían vivir en poblados cuya traza simbolizaba la visión del cosmos de los indios, y que regulaba su sistema económico y social. La ubicación de su choza en el poblado determinaba la posición social del individuo en la comunidad: sus responsabilidades económicas, sus vínculos familiares, su actividad sexual. En su aspecto físico, las chozas eran extremadamente precarias. Cada vez que las tierras circundantes que proveían el sustento resultaban empobrecidas, el poblado entero se demolía para ser reconstruido, con otros materiales, en otro lugar. Pero para los bororó, se trataba siempre del *mismo* poblado. La aldea no era considerada un objeto, sino una organización territorial y social.

El caso de la aldea bororó puede resultar algo caprichoso, demasiado ajeno a los cánones de la vida civilizada. Curiosamente, sin embargo, la noción de que la forma de un artefacto sobrevive a la destrucción de su encarnación material reaparece precisamente en las sociedades tecnológicamente más desarrolladas, en las que la mayor parte del entorno artificial está constituido por objetos diseñados de acuerdo a prototipos y producidos en serie. Se puede destruir una lapicera Biro o Parker, o un automóvil Volkswagen, o una silla Barcelona, sin que los efectos sean más devastadores que cuando se destruye un libro.

Goodman (1968) propuso una distinción entre artes en las que cabe hablar de falsificaciones, y artes en las que la noción de falsificación carece de

sentido. Una copia de una pintura de Rembrandt, por parecida que sea al original, será siempre una falsificación. Una sinfonía de Haydn, en cambio, no es falsificable: todas las copias fieles de la partitura, y todas las ejecuciones correctas de la pieza, son instancias igualmente genuinas de la obra. Lo mismo se podría decir acerca de una obra de arte literaria. La arquitectura, según Goodman, se asemeja más a la música y la literatura que a la pintura:

Cualquier edificio que se ajusta a los planos y especificaciones [de su proyectista] es una obra tan original como cualquier otro edificio que también se ajusta a ellos.

Más adelante, sin embargo, el autor se retractó de su posición inicial en forma considerable:

Para decirlo con llanura, todas las casas que se ajustan a los planos de la «casa García de dos pisos, modelo n.º 17» son instancias equiparables de la misma obra de arquitectura. Pero en el caso de un antiguo tributo a la femineidad, el Taj Mahal, nos resultaría difícil admitir que otro edificio que respondiese a los mismos planos, y aun que hubiese sido levantado en el mismo lugar, es la misma obra de arquitectura y no una copia.

La razón declarada para esta *volte-face* fue que los sistemas de notación usados en los planos y documentos del arquitecto no son (todavía) suficientemente perfectos para permitir que cada aspecto significativo del edificio sea debidamente registrado. Por añadidura, se desprende la implicación de que una serie de casas enfiladas construidas con los mismos planos serían aceptables como equivalentes, pero que, en cambio, una reproducción de una obra maestra única podría constituir algo distinto, inferior al original, porque los rasgos arquitectónicos que escapan a los sistemas de notación corrientes podrían, en este caso, resultar significativos. El hecho de que un observador experto podría distinguir el original y la copia indujo a Goodman a rechazar la idea de que ambos edificios puedan considerarse como equivalentes.

¿Qué cabría decir, pues, de las obras maestras del estilo internacional, que fueron piezas únicas, no producidas en serie? La Villa Savoye de Le Corbusier fue alterada y seriamente dañada durante la guerra, y descuidada luego. Hace unos años, declarada monumento nacional, la casa fue restaurada de acuerdo al proyecto original. ¿Podría especularse, de acuerdo a lo sugerido por Wellek y Warren, en el sentido de que la villa tal como se levanta hoy ya no es la misma obra de arquitectura, porque algunos de sus componentes materiales fueron reemplazados? Más aún: ¿tendría algún sentido sostener que era antes de la restauración, y no después, que se trataba de la misma obra, porque los materiales eran los mismos empleados originalmente? O bien, siguiendo el razonamiento de Goodman, ¿cabría rechazar una restauración como una falsificación, meramente porque algún observador entrenado sería capaz de distinguir entre la obra original y la restaurada? Si hemos de contestar cualquiera de estas preguntas en forma afirmativa, deberíamos parar de restaurar edificios, lo cual sería manifiestamente absurdo.

Pero hay más. La casa Schröder de Rietveld, en Utrecht, tuvo la suerte de no sufrir daños durante la guerra. La señora Schröder-Schröder vivió en

la casa desde su construcción, cuidando solícitamente cada detalle. La casa Tugendhat de Mies van der Rohe, en Brno, tuvo en cambio un destino más desafortunado: al finalizar la guerra, fue saqueada por el populacho local, y más tarde, por soldados rusos que entraron a la casa montados a caballo, rompieron todos los cristales a culatazos y causaron estragos de todo orden. La casa, tristemente descuidada, se usa en la actualidad como un hogar para niños lisiados. Muchos cambios fueron necesarios para adecuarla a su nuevo destino, hasta el punto de desfigurarse completamente la concepción originaria (Warrillow, 1973). ¿Debiera concluirse que a la casa Tugendhat le corresponde un lugar menos real en nuestra cultura arquitectónica (en cualquiera de las acepciones del término «real») que a la casa Schröder, sólo por la distinta suerte que corrieron sus estructuras físicas? Ciertamente, no. La supervivencia de una obra de arte o arquitectura y su vigencia cultural no dependen de la conservación de la estructura física. El Pabellón Alemán para la Exposición de Barcelona, de Mies, desapareció sólo unos meses después de edificado. Nadie —ni siquiera el propio Mies— pudo dar con el paradero de los materiales, que incluían piezas únicas de mármol, travertino y ónix, que de ninguna manera podrían reemplazarse. A pesar de su desaparición física, el Pabellón se convertiría en uno de los mojones de la cultura arquitectónica contemporánea, llamado a ejercer una profunda influencia sobre arquitectos y estudiosos en el mundo entero durante varias décadas. Finalmente, aun ciertos proyectos que nunca llegaron a construirse —como el proyecto de Le Corbusier para el concurso del Palacio de la Liga de las Naciones, o el de Gropius para el *Chicago Tribune*— tienen asegurado un lugar en la cultura arquitectónica y en su historia.

Tipos de indicadores

Ante una fila de autos que obstruyen el tráfico en la carretera y al oír la sirena de una ambulancia que se acerca, el automovilista infiere que hubo un accidente. Su inferencia se robustece cuando advierte un cartel dejado por la policía al borde del camino para llamar la atención de los automovilistas acerca del accidente. El análisis de este trivial episodio puede clarificar algunas cuestiones relativas a la significación arquitectónica y artística.

Un *indicador* es un acontecimiento directamente perceptible por medio del cual es posible conocer algo acerca de otros acontecimientos no perceptibles directamente (Buysens, 1943; Prieto, 1966). La fila de autos, la ambulancia y el cartel policial son hechos directamente perceptibles para el automovilista del ejemplo; no así el accidente. El automovilista toma conocimiento de este último a través de los primeros. Por consiguiente, la fila, la ambulancia y el cartel son *indicadores*; su *significado* es que hubo un accidente; el automovilista es el *intérprete*.

Las *señales* son, de acuerdo a Buysens, una clase especial de indicadores que cumplen con dos requisitos. En primer lugar, deben ser usadas deliberadamente para comunicar algo. Además, el intérprete debe advertir que las señales se usan deliberadamente para comunicar algo. El cartel policial al borde del camino es, por de pronto, un indicador, como la fila y la llegada de la ambulancia. Pero a diferencia de estos últimos, el cartel es también una señal, primero,

porque está deliberadamente usado por alguien (la policía) para comunicar algo (que hubo un accidente) a alguien (los automovilistas), y segundo, porque los automovilistas advierten, al ver el cartel, que la policía intenta comunicarles algo. Como todo indicador, las señales tienen forma, significado e intérprete. Además, las señales tienen un *emisor*.

Toda señal es un indicador, pero no todo indicador es una señal. Llamaremos *indicios* a los indicadores que —como la fila en la carretera— no son usados deliberadamente para comunicar algo. Hay pues, a esta altura de nuestro análisis, dos tipos de indicadores: indicios y señales.

Las señales *comunican*, los indicios *indican*, y ambos *expresan* o *significan* algo, cada cual a su manera.

Las señales no comunican realidades de hecho, sino solamente lo que Buysens llamó «estados de conciencia» del emisor. La información provista por el cartel policial no es, estrictamente, que hubo un accidente, sino más bien que la policía anuncia que hubo un accidente. La policía podría estar equivocada, o hasta podría estar mintiendo —una hipótesis que los intérpretes no considerarían—, ante un indicio. El significado de las señales es un producto cultural, y como tal goza de un status propio, independiente de la realidad física.⁶

¿Cuál es el status del significado de un indicio? Los indicios se originan directamente de la realidad misma, a diferencia de las señales, originadas en la conciencia de un emisor; por consiguiente, los indicios remiten a la realidad en forma más directa que las señales. Pero cuando los indicios son interpretados por seres humanos, su humanidad (es decir, sus experiencias anteriores, sus creencias, sus preconcepciones) teñirá la interpretación. Sólo quienes están familiarizados con el tráfico automotor de las carreteras podrán reconocer la fila de autos como un indicio de accidente; los miembros de una sociedad no motorizada serían incapaces de leer el indicio de este modo. La inferencia de los automovilistas acerca del accidente sólo representa una *creencia* acerca de la realidad, comparable a las ideas de los isleños acerca de sus hierbas. Es posible que no haya habido accidente: la fila de autos y la ambulancia podrían deberse a la filmación de una película. La interpretación de un indicio, como la interpretación de una señal, es una operación cultural, y como tal está regida por una matriz social de posibilidades y restricciones. Independientemente de que se trate de señales o indicios, el significado de indicadores siempre pertenece a la esfera de la cultura.

Que un indicador sea una señal o un indicio no depende de la naturaleza física del indicador sino del rol que éste desempeña en el proceso de significación. El cartel policial, por ejemplo, es una señal que comunica que hubo un accidente, pero también es un indicio que indica que la policía intervino. Este último significado no fue deliberadamente comunicado por la policía; pero ante la vista del cartel los automovilistas infieren la intervención policial, del mismo modo que infieren que hubo un accidente en vista de la fila. El significado del cartel policial tiene una componente comunicativa, «hubo un accidente», y una componente indicativa «la policía intervino». De la misma manera, cuando la arquitectura moderna fue acusada de carecer de alma o de estar vacía de sentimientos individuales, lo que se cuestionaba era su supuesta pobreza comunicativa. En cambio, cuando se la veía como reflejando una vida extremadamente organizada, estanda-

rizada y disciplinada, de lo que se trataba era de una componente indicativa de su significación.

Quienes se ocupan del estudio de señales (ingenieros en telecomunicación, críticos literarios, analistas políticos) a veces no advierten que las señales pueden funcionar también como indicios. Recíprocamente, quienes se dedican al estudio de indicios (médicos, detectives, arqueólogos) pueden ignorar la eventualidad de que indicios operen también como señales. Esto puede conducir a visiones parciales en campos en que el significado frecuentemente tiene tanto una componente comunicativa como una indicativa.⁷

* * *

Los *indicios intencionales* son indicadores que satisfacen el primer requisito de la definición de señal pero no el segundo. En otras palabras, son indicios deliberadamente usados para comunicar algo, que no son reconocidos como tales por el intérprete.

Por ejemplo, hay ciertas maneras de hablar, vestir o portarse, asociadas a ciertas clases sociales, grupos profesionales, edades o ideologías. En principio, se trata de indicios que reflejan naturalmente la pertenencia del individuo al grupo social de que se trate. Pero la gente puede producir esta clase de indicadores en forma intencional, procurando inducir en los demás la idea de que pertenecen al grupo en cuestión. La eficacia del indicador depende, en este caso, de que el intérprete no advierta que el mismo es intencional. Estos indicadores pretenden reflejar realidades de hecho, pero en verdad corresponden a estados de conciencia de un emisor que se supone no han de reconocerse como tales.

Este tipo de manipulación no se limita a la vestimenta, al habla o al comportamiento. La gente también prefiere vivir en ciertos lugares antes que en otros con miras a crear determinadas imágenes (Goffman, 1959; Duncan, 1973). Sus viviendas son extensiones simbólicas de su personalidad (Schorr, 1966). La sala de estar se decora y arregla con el propósito de producir una cierta impresión sobre el visitante (Chapin, 1935). Los rasgos característicos de la escena doméstica de la *petite bourgeoisie* son, según Baudrillard (1969), la saturación, la redundancia, la simetría y la organización jerárquica. Otros grupos adoptan otros rasgos característicos. Al ajustarse al estilo establecido, el individuo declara su observancia de las normas grupales y su participación en sus creencias y valores. La manipulación del entorno físico con finalidades expresivas es cosa corriente. Para que resulte más efectiva, es mejor que los intérpretes no adviertan siempre que hubo una elección calculada.

El uso de indicios intencionales no se limita a la afectación de status social, como alguno de los ejemplos anteriores parecería sugerir. Considérese el diseño de la entrada a un edificio. Supóngase que el diseñador quiere destacar que una cierta puerta es la que debe usarse. La pura comunicación demandaría fijar un cartel con la leyenda ENTRADA en lo alto de la puerta, como en los accesos del metro, o usar algún recurso gráfico tal como una flecha; pero cualquiera de estas cosas sería considerada generalmente como una pobre solución. Lo que fallaría es que los intérpretes recibirían el mensaje como correspondiendo al estado de conciencia de un emisor. Sentirían que hay alguien (el administrador del

edificio, o la empresa de metros, en el caso de la estación) que quiere que sea un cierto portal el que se use, aunque la gente tal vez prefiriese usar otro. Habría un cierto elemento de coerción. Si se quisiese resolver el problema meramente con indicios, habría que dejar que la gente encontrase su camino por sí misma; pero esto podría resultar impracticable, y la leyenda ENTRADA podría finalmente aparecer de todos modos. El diseñador debe, pues, dar pasos deliberados con el propósito de ayudar a la gente a encontrar su camino, sin forzarlos. Podrá enfatizar la puerta con un portal, un arco, un tímpano, un voladizo. Podrá emplazarla centralmente, sobre el eje de la composición, o hacerla más alta o ancha que las demás puertas. La gente interpretará entonces el indicador como reflejando una realidad de hecho, sin advertir que fue el resultado de una acción calculada. Desde el punto de vista del intérprete, los indicios intencionales generalmente se confunden con los indicios.

Los indicios siempre se originan naturalmente; hay una cadena natural de acontecimientos que liga la fila de autos en la carretera con el accidente. Los indicios intencionales imitan los indicios naturales. Las señales podrán ser totalmente arbitrarias, o basarse en formas originadas como indicios. En cualquier caso, hay una convención social que institucionaliza el significado de la señal.

* * *

Hay indicadores que satisfacen el segundo requisito de la definición de las señales, pero no el primero. Es decir, hay indicadores que el intérprete supone han sido deliberadamente usados por un emisor para comunicar algo, sin que ello realmente haya sido así. Los llamaremos *seudoseñales*.

Hay muchos procesos de comunicación en los que los mensajes van y vienen continuamente, de manera que el emisor y el intérprete intercambian sus roles con frecuencia. En estos casos los intérpretes reciben retroalimentación que convalida sus interpretaciones —es decir, que les confirma que el significado que atribuyen a las señales coincide con lo que el emisor intenta comunicar. Pero hay circunstancias en las que la comunicación bidireccional no resulta posible. Esto es típicamente el caso de la interpretación de obras de arte o arquitectura del pasado. La interpretación podría convalidarse, en este caso, apelando a testimonios registrados del artista o de intérpretes contemporáneos de la obra. Pero a veces, como cuando se trata del arte de período preliterarios, aun este método de convalidación puede resultar impracticable. Los intérpretes se exponen, entonces, a atribuir un cierto significado a un indicador creyendo que el mismo involucra un mensaje proveniente de un emisor, cuando puede que éste no haya sido el caso. Semejantes interpretaciones pueden convalidarse tan sólo *por consistencia*: puede buscarse una serie de pautas indirectas que refuercen la interpretación. Así fue como se descifraron los jeroglíficos de la Rosetta, y así es como se interpreta la mayor parte del arte primitivo. Pero al encarar obras de arte o arquitectura de sociedades alejadas de la nuestra, podemos estar manejando, sin darnos cuenta, *seudoseñales*.

Los indicios intencionales y las *seudoseñales* parecen particularmente relevantes en el campo del diseño.⁸ Al reconocerlos como típicos de este campo, se puede aclarar la debatida cuestión de si el diseñador debe ser considerado

como un emisor en comunicación con una audiencia, y sobre las cuestiones emparentadas: si la arquitectura es un sistema de comunicación, y si los paradigmas de la teoría de la comunicación le son aplicables. La respuesta sería afirmativa tan sólo para las formas arquitectónicas consideradas en su posible rol de señales.

* * *

En síntesis: los indicadores se clasifican de acuerdo a que hayan sido intencionalmente usados o no para comunicar algo, y de acuerdo a que el intérprete los considere como habiendo sido usados de esa manera o no. Cuatro tipos de indicadores resultan de esta clasificación (véase cuadro 1).

Cuadro 1. *Clasificación de los indicadores*

	El intérprete presume intencionalidad (Comunicación)	El intérprete no presume intencionalidad (Indicación)
Hay un emisor intencional	SEÑAL	INDICIO INTENCIONAL
No hay un emisor intencional	SEUDOSEÑAL	INDICIO

Los indicadores no operan aislados, sino como elementos comprendidos en ciertos *sistemas* (véase capítulo III). Todo sistema de indicadores es un *sistema de significación*, sin interesar si está compuesto de señales, *seudoseñales*, indicios, indicios intencionales o cualquier combinación de los mismos. Un *sistema lingüístico* o un *lenguaje* es un sistema de significación compuesto solamente por señales.

Los indicadores han sido definidos y clasificados en la literatura semiótica de una variedad de maneras.⁹ La introducción de una terminología más exige una justificación. Anatol Rapoport (1969) recomendó un criterio para determinar si un cierto conjunto de variables ofrece o no una manera apropiada de describir un sistema. Rapoport escribió:

La cuestión teórica de importancia es... saber si se puede decir algo interesante acerca de los estados del sistema. ¿Se han elegido las variables de manera tal que determinados cambios en algunas de ellas den lugar a cambios consistentes en las demás? Y si así fuese, ¿es posible asignarle algún sentido teórico a esos cambios?

Sugiero que se siga la regla de Rapoport para ver si la introducción de las nociones de *indicio*, *indicio intencional*, *señal* y *seudoseñal* se justifica. Espero mostrar que usando estas nociones es posible decir algo interesante acerca de los cambiantes estados de los sistemas de significación en arquitectura y arte, y que se trate de algo más interesante que lo que podría decirse usando otras clasificaciones de indicadores. Determinados cambios en algunas de las variables

han de dar lugar a cambios consistentes en las demás, y el proceso entero tendrá —así lo espero— algún sentido teórico.

Cambios en sistemas de significación

Los sistemas de significación en arquitectura y arte se encuentran en permanente estado de transformación. Formas que operan como indicios en un cierto momento pueden convertirse más tarde en indicios intencionales, señales o seudoseñales. Las formas mismas pueden permanecer inalteradas o cambiar gradualmente, ya sea para refinarse o para tornarse más burdas. También los significados están expuestos a cambios durante el proceso, cambios que pueden ser de poca cuantía o resultar muy significativos.

Veamos un ejemplo. Algunos bares tienen un cartel con la leyenda BAR, otros carecen de cartel. La gente, por su parte, puede tomar en cuenta el cartel, o puede reconocer el bar por otros indicadores. Al fijar la leyenda BAR sobre la puerta, se usó una señal. Cuando se reconoce el bar por sus ruidos u olores característicos, o porque se ve el interior, se opera meramente mediante indicios. Pero si el diseñador instalase una puerta de cristal para permitir la visión a través —o si usase puertas de madera de doble acción y baja altura que permiten el paso de la vista y los sonidos, como las de los viejos bares del Lejano Oeste— estaría usando indicios intencionales. La colocación de esas puertas está destinada a crear una situación en la que los intérpretes han de percibir solamente indicios (la visión del interior del bar). El diseñador no revela su presencia como un emisor; se limita a manejar las cuerdas detrás de la escena para que el intérprete reciba la información en el momento adecuado y en la forma apropiada.

No es absolutamente necesario usar el cartel BAR o permitir la visión del interior para que el lugar se reconozca. Mediante el uso reiterado de cierto tipo de puertas bajas de doble acción (y suponiendo, para dar más consistencia al argumento, que esas puertas no se usasen en otro tipo de locales), las puertas en cuestión terminarán por asociarse con la idea de bar. Denotarán la presencia del bar sin necesidad de ver a través; se habrán convertido en una señal —no una señal verbal, sino una señal arquitectónica—. Existe un repertorio de formas arquitectónicas convencionalizadas que operan como señales, igual que las palabras. Su comprensión demandará, como la comprensión de las palabras, el conocimiento de un código. La gente reconocerá la puerta como puerta de bar, por haberla visto en películas del Oeste o en otros lugares. Como señal, la puerta no remite directamente a una realidad de hecho, sino tan sólo a un estado de conciencia de un emisor. Asimismo, podría resultar engañosa: el intérprete podría entrar al local creyendo que es un bar, y encontrarse en una peluquería. (Si el peluquero no hubiese tenido intención de comunicar la idea de «bar» y hubiese usado la puerta ignorando las asociaciones que evocaba, el intérprete hubiese estado leyendo una seudoseñal.)

La señal surgió como resultado de la convencionalización de un indicio intencional, el cual a su vez nació de un indicio. Éste es un proceso típico en el desarrollo del lenguaje arquitectónico.

También la tradicional puerta victoriana de *pub*, translúcida más que

transparente pero reconocible como puerta de bar aun sin ninguna leyenda, resultó de un proceso de convencionalización. Pero en este caso la intención original fue *no permitir la visión del bar* a través de la puerta, y esto define el lugar como otra clase de bar.

Una vez que una forma se ha asociado convencionalmente a un significado, los intérpretes la reconocerán aun si la misma se vuelve paulatinamente más esquemática, simplificada o distorsionada; la forma original será evocada por un número cada vez menor de sus rasgos, que transmitirán, en cierta manera, la totalidad del significado. La convencionalización tiende a producir a lo largo del tiempo estabilidad en la significación, y empobrecimiento en las formas.

Hay otras fuerzas dialécticamente opuestas a este factor conservador, que tienden a favorecer el surgimiento de nuevos significados. La «típica puerta de bar» podrá aparecer en la entrada de sofisticadas tiendas de artículos para hombres, aludiendo metafóricamente a la masculinidad del mundo del Westerner, que es donde esas puertas empezaron a asociarse con los bares.

Paralelamente a ello, podrá haber otros procesos de formación de significado. Los intérpretes de la puerta en su nuevo contexto podrán reconocerse mutuamente como pertenecientes a un grupo de élite que posee un cierto código visual de vigencia restringida. La connotación de elitismo se asociará así al significado de la forma en su nuevo uso. Una vez más, la forma habría operado inicialmente tan sólo como un indicio; pero una vez que el nuevo significado ha quedado establecido, la forma puede usarse deliberadamente como un indicio intencional. Finalmente, cuando este significado puede ser leído por todos, el elitismo dejará de ser, por eso mismo, una realidad de hecho, y se convertirá en un estado de conciencia: el indicio intencional se habrá convertido en una señal.

Quienes ignoren el código en el que las puertas de bar son una señal de masculinidad (y desconocen por tanto las razones por las que este tipo de puertas empezaron a usarse en tiendas para hombres) podrán percibir no obstante que las tiendas en cuestión son sofisticadas, y acabarán por ver en las puertas un indicio de sofisticación. Todo el ciclo de transformaciones que va de indicios a indicios intencionales y luego a señales puede comenzar nuevamente. Cadenas de restaurantes de atención rápida, al paso, usarán esas puertas para beneficiarse con una apariencia de sofisticación. En ese momento, la puerta actúa como un indicio intencional. Más tarde, los intérpretes habrán aprendido a discriminar entre verdadera sofisticación y una que es meramente pretendida: entonces, la puerta se vuelve una señal. Como se indicó antes, la convencionalización puede llevar al empobrecimiento de la forma: la «típica puerta de bar» usada en el restaurante al paso probablemente sea una cruda simplificación de la puerta originaria, adaptada a los requerimientos de la economía y la producción en masa.

Si una señal se usa repetidamente en un cierto contexto, este uso puede finalmente afectar el significado de la forma. Además de su significado como señal, la forma puede adquirir un significado suplementario como indicio. Los carteles al borde del camino advirtiendo que ha ocurrido un accidente son típicamente usados por la policía; por consiguiente, además de su significado como señales, se vuelven indicios de intervención policial. Si se las usa sistemáticamente en restaurantes al paso, las «típicas puertas de bar» se volverán finalmente «típicas puertas de restaurante al paso». Al principio, operarán como indicios, no

como señales, de este nuevo significado. La baratura y ausencia de sofisticación del restaurante será «visible» por intermedio de la puerta, de la misma manera que los bares eran visibles a través del cristal. Pero si este uso de la puerta continúa, el significado de «ausencia de sofisticación» (opuesto al que la puerta tenía antes) se convencionalizará. La puerta se volverá una señal y su significado será evocado aun cuando no se la use en restaurantes al paso. En el cuadro 2 se presentan diagramáticamente los varios pasos de esta evolución. Las etapas de convencionalización y cambio de significado podrían sucederse las unas a las otras indefinidamente.¹⁰

Este ejemplo sugiere que la relación entre forma y significado resulta de un proceso de interacción social, más que de leyes naturales. A menudo se sostiene, por el contrario, que ciertos significados asociados a formas surgen como consecuencia de leyes fisiológicas o psicológicas. Hay psicólogos que alegan haber demostrado que el color azul está ligado a la sensación de frío. Según Hesselgren y Sivik (1974), si se pintan en azul las paredes de una fábrica de tabaco (donde se deben soportar condiciones extremas de calor y humedad) se puede disminuir en una medida significativa la molestia que pueden sentir los operarios. Sería interesante investigar, sin embargo, qué sucedería si se apelase a este artificio en forma reiterada: digamos, si todas las fábricas de tabaco y otros lugares igualmente calurosos se pintasen siempre de azul. El azul podría acabar por significar «sofocante como en una fábrica de tabaco». Para una crítica del significado como resultante de «leyes» y una defensa de su visión como un producto de la interacción social, véase Llorens (1974) y Piñón (1974, 1975a).

El uso repetido de una señal puede conducir finalmente a su obsolescencia. Cuando una forma se torna obsoleta puede desesemantizarse, es decir, perder su significado y abandonarse su uso.¹¹ El abandono de una forma, sin embargo, es un acontecimiento infrecuente en la historia del diseño. Como obedeciendo a un sutil principio de economía, una vez que una forma se ha tornado familiar en cierta comunidad, reaparecerá varias veces, cargada de significados suplementarios o metafóricos, antes de esfumarse. Los cambios de significado son más frecuentes que la desaparición de una forma.

Las seudoseñales pueden aparecer en cualquier etapa del proceso. Pero la circunstancia más propicia para su aparición ocurre cuando se ha abandonado el uso de una señal, si bien sus encarnaciones físicas sobreviven en el entorno. Los monumentos del pasado son campo fértil para seudoseñales.

Darmesteter (1886) señaló que las lenguas están en un estado de perpetua evolución; hay fuerzas conservadoras que tienden a preservar su integridad, y hay fuerzas revolucionarias que las impelen en nuevas direcciones. Los sistemas de significación en arquitectura y arte también están sometidos a estas fuerzas. Las fuerzas conservadoras hacen que los indicadores tiendan a convertirse de indicios en indicios intencionales, y de indicios intencionales en señales. Estas fuerzas tienden a producir estabilidad en los significados y empobrecimiento en las formas. Por otro lado, hay fuerzas que favorecen el surgimiento de nuevos significados. Cuando el nuevo significado es un significado suplementario originado en el contexto en que se usa la señal, el proceso lleva de una señal a un indicio. Cuando el nuevo significado es metafórico, el proceso conduce de una señal a otra señal (véase el cuadro).

Cuadro 2. *Las puertas del bar: convencionalización y cambio de significado*

Forma	Rol	Significado	Comentarios	Proceso
bar abierto	indicio	bar	percibido como realidad de hecho	convencionalización
puertas bajas de doble acción	indicio intencional	bar	percibido como realidad de hecho, pero resultado de manipulación	
«típica» puerta de bar	señal	bar	no es preciso ver a través; el significado como contenido de conciencia	cambio de significado metafórico
la misma puerta en la entrada a una tienda para hombres	señal	masculinidad	el significado es metafórico; la tienda es sofisticada	
la misma que antes	indicio	sofisticación	percibida como realidad de hecho	cambio de significado suplem.
la misma puerta en otro local; por ejemplo: en un restaurante al paso	indicio intencional	sofisticación	percibida como realidad de hecho, pero resultado de manipulación	
la misma que antes, posiblemente empobrecida	señal	sofisticación	contenido de conciencia	convencionalización
la misma que antes	indicio	restaurante al paso	percibido como realidad de hecho	
la misma que antes	indicio intencional	restaurante al paso		cambio de significado (suplem.)
la misma que antes	señal	restaurante al paso		
la misma que antes	indicio	ausencia de sofisticación		convencionalización
la misma que antes	indicio	ausencia de sofisticación		
				cambio de significado (suplem.)

Puede ser difícil distinguir en la práctica las diversas etapas de la evolución, porque las modalidades interpretativas de los distintos sectores de la comunidad no se desarrollan siempre en forma simultánea. Hay subculturas (la más extraña de ellas es la de los propios arquitectos y artistas) caracterizadas por una cierta cohesión interna con respecto a la manera de leer la significación arquitectónica o artística, y a veces por una deliberada separación con respecto a los modos de lectura de los demás. Sin embargo, esas dificultades no deben oscurecer la validez de la distinción misma; la interacción entre los diversos tipos de indicadores puede ayudar a clarificar paradojas que han desconcertado a teóricos del diseño del pasado y del presente, y a entender acontecimientos de la historia de la arquitectura que no admiten otras explicaciones.

El movimiento moderno

En unos papeles con notas de Wren para unas *Lecciones de arquitectura* que nunca llegaron a publicarse, se lee este pasaje revelador:

Hay dos Causas de la Belleza: la natural y la que deriva de la costumbre [*customary*]. La Belleza Natural depende de la Geometría, y consiste en Uniformidad (que es Igualdad) y Proporción. La Belleza de la Costumbre se engendra por el Ejercicio de nuestros Sentidos sobre Objetos que habitualmente nos resultan agradables por otras Causas; una Familiaridad o particular Inclinación nos produce Agrado por Cosas que no son en sí mismas agradables (citado por Pevsner, 1960a).

Sustitúyase «belleza» por «significado», y se tendrá una distinción entre indicación y comunicación expresada en el lenguaje del siglo XVII. Por un lado hay un significado natural. Por otro lado hay un significado de la costumbre, que es el significado de cosas que carecen de significado intrínseco, pero que adquieren significación, por nuestra familiaridad con ellas —es decir, por uso social y por convención.

Wren expresó su preferencia por la belleza natural (indicios) y sus reservas frente a la belleza de la costumbre (señales):

Aquí [en la belleza de la costumbre] radica la gran Oportunidad para Errores; aquí se pone a prueba el Juicio del Arquitecto. La verdadera confirmación siempre está en la Belleza Natural o Geométrica.

Esta preferencia recuerda la reverencia de Alberti y Palladio por la Naturaleza, señalada por Wittkower (1949). Para los humanistas, la naturaleza era a la vez divina y racional. La sociedad, por el contrario, era humana y como tal tan sólo un imperfecto reflejo del Orden y la Razón divinos.

Al mismo tiempo, sin embargo, tiempos clásicos tales como los de Alberti, Palladio y Wren se caracterizan por la observancia de ciertos sistemas de señales socialmente establecidas. Las señales, en tanto convencionales y predecibles, representan la fuerza conservadora en la evolución de los sistemas de significación. La revuelta contra el clasicismo, por su parte, resulta impulsada por

tendencias innovadoras que buscan sustituir sistemas de señales devaluadas por sistemas de indicios intencionales —aunque sus indicios están llamados, por cierto, a convertirse finalmente también ellos en señales.

El arquitecto clásico debía pues afrontar un conflicto aparentemente insoluble —un conflicto que volvería a plantearse nuevamente, casi en los mismos términos, durante el movimiento moderno: las señales están aceptadas socialmente y son conservadoras, pero potencialmente irracionales; los indicios son racionales y naturales, pero potencialmente innovadores y, por consiguiente, individuales antes que sociales. Ninguna corriente de arquitectura clásica logró jamás conciliar la necesidad de volver a examinar cada vez la definición básica, supuestamente natural, de la tarea edilicia, y al mismo tiempo permanecer dentro de los límites de un lenguaje predeterminado socialmente aceptado.

Wren vio con claridad que su preferencia por la belleza natural debía ceder ante la presión de su entorno cultural y claudicó, admitiendo la prioridad de la convención social por sobre la convicción personal:

Cualesquiera que fueran los sentimientos de una persona tras madura reflexión, es necesario que en una obra importante acomode su Diseño al Gusto de la Época, aun si este Gusto le resulta poco racional.

Esto era precisamente lo que los racionalistas de principios del siglo XX se negarían a seguir haciendo. Cuando el movimiento moderno estaba luchando por subsistir, la preferencia por los indicios intencionales, en contraposición con las señales, se volvió asunto de vital importancia. A la sazón, el sistema de señales arquitectónicas vigente era el del eclecticismo decimonónico, tal como fue codificado por la École des Beaux-Arts. Este sistema representaba el *status-quo*. Para que la nueva arquitectura pudiera ocupar el lugar que pretendía, fue preciso comenzar por erradicar lo que a la sazón se veía como «una insensata mascarada de convenciones gastadas» (Frankl, 1930). Pero en vez de combatir un cierto lenguaje arquitectónico, el ataque se llevó contra la idea misma de comunicación lingüística en arquitectura. Esto se nota tanto en los escritos como en la obra de los maestros del movimiento moderno.

En una serie de artículos publicados hacia 1920, Ozenfant y Le Corbusier propusieron una distinción entre sensaciones *primarias* y *secundarias*.¹² Según estos autores, las sensaciones primarias, determinadas por la forma y el color de los objetos, son invariables y universales. Las sensaciones secundarias, por el contrario, dependen de la experiencia anterior del individuo, hereditaria o cultural; son personales, no universales, e infinitamente numerosas y variables. Un cubo, según Ozenfant y Le Corbusier, es un cubo para todo ser humano; esto es una sensación primaria. Pero si el cubo tiene una serie de manchas dispuestas geométricamente sobre sus caras, el hombre civilizado lo verá como un dado, mientras que un papú lo percibirá como ornamento. «Resulta superfluo insistir», concluían los autores, «en que cualquier cosa de valor universal es más valiosa que algo de valor puramente personal». Por consiguiente, la arquitectura y las artes no debieran basarse en sensaciones secundarias, sino en sensaciones primarias.

Wren se refería a la belleza; Ozenfant y Le Corbusier, en cambio, hablaban de sensaciones. Este término resulta hoy inapropiado, debido a su uso

y abuso en psicología. Pero su empleo a comienzos de la década de los veinte refleja un intento por sacar el tema del campo de la estética y ponerlo en el contexto de la teoría de la significación, que hoy llamamos semiótica. Las ideas de Le Corbusier y Ozenfant resultan por lo tanto especialmente pertinentes al tema de este capítulo (lo cual, sin embargo, no implica sugerir que sean exactas).

La oposición entre sensaciones primarias, supuestamente objetivas, y sensaciones secundarias, subjetivas y culturalmente establecidas, refleja la distinción entre indicios y señales. Pero la tesis de Ozenfant y Le Corbusier contiene una doble equivocación. Por una parte, las sensaciones secundarias (señales) no son individuales sino sociales, excepto en el caso de deformaciones patológicas de la personalidad. El hombre civilizado comparte su visión del dado con su sociedad, así como el papú la comparte con la suya. Por otra parte, las sensaciones primarias (indicios) están determinadas culturalmente y por consiguiente son sociales, pero no son universales. La antropología ha puesto de relieve la falacia de creer que cualquier hombre primitivo percibirá un dado como un cubo. La noción de «cubo» no es un presupuesto universal, sino una creación intelectual sumamente sofisticada que solamente surge en algunas sociedades. Los miembros de otras sociedades podrían ser incapaces de reconocer un cubo como tal, del mismo modo en que los integrantes de una sociedad no motorizada serían incapaces de inferir, ante una cola en la carretera, la existencia de un accidente. Para decirlo con llaneza: no es cierto que los indicios tengan una base interpersonal más amplia que las señales.

Mis motivos para mencionar a Le Corbusier y Ozenfant en este contexto no son teóricos, sino históricos. Independientemente de la validez de sus hipótesis, lo que queda en pie es que los maestros del movimiento moderno se rebelaron contra el uso de señales, para favorecer el triunfo de una expresión arquitectónica basada meramente en indicios.¹³

Usando una terminología distinta, Paul T. Frankl (1930) también se refirió al tema. El movimiento moderno, escribía, no apela a la belleza romántica. «El romanticismo se basa en valores asociativos, en la estimulación de recuerdos sugeridos.» Al usar la línea, la proporción, y sus relaciones intrínsecas, en cambio, la nueva arquitectura formula un llamado directo a la visión y a la mente. Frankl continuó, casi parafraseando a Le Corbusier: «La aritmética y la geometría son eternas; existen independientemente del tiempo. La belleza de sus creaciones es innata e invariable».

Gropius enseñaba en la Bauhaus que para diseñar un objeto correctamente, es necesario comenzar por estudiar su *naturaleza*. «La cuidadosa ponderación de los materiales y métodos de producción y construcción modernos llevará al desarrollo de formas que frecuentemente resultarán insólitas y sorprendentes, ya que se apartarán de lo convencional» (1926). Mies había expresado ideas similares unos pocos años antes: «debemos desarrollar nuevas formas que partan de la naturaleza misma de los problemas» (1922); «crear formas que surjan de la naturaleza de nuestras tareas con los métodos de nuestro tiempo: ésta es nuestra labor» (1923). Mies y Gropius no usaron una terminología semiótica, pero sus ideas tenían una clara implicación semiótica, como en el caso de Ozenfant y Le Corbusier. Formas surgidas de la naturaleza de los objetos serían indicios de lo que el objeto es, sin requerir sanción por uso social o convención. En tanto indicios, las

formas pueden resultar insólitas o sorprendentes; en modo alguno podría ocurrir lo mismo con una señal convencional.

Häring se oponía a las ideas de Mies, Gropius y Le Corbusier con respecto a muchas cuestiones,¹⁴ pero no con respecto a ésta. Por el contrario, desarrolló la idea hasta sus últimas consecuencias. En 1932 Häring argumentaba que los artistas que experimentaban con estilos «extendían formas sobre los objetos», cuando en realidad los objetos deberían tener la «forma esencial» que resultaba de su comportamiento sometidos al trabajo. Esto era, palabra más palabra menos, lo que había dicho Gropius. Pero Häring fue más lejos al señalar que «cuando el artista opera con la forma que surge del trabajo y el comportamiento del objeto, no se ocupa de la expresión de su propia individualidad, sino de la expresión de la esencia de un objeto utilitario lo más perfecto posible». El artista que se niega a renunciar a la expresión de su individualidad «adopta una posición esencialmente contradictoria con la forma». En otros términos: el contenido de la expresión no debía ser un estado de conciencia subjetivo del emisor (como en el caso de una señal), sino algo que pueda reconocerse por el intérprete como reflejando un estado objetivo de cosas, como en el caso de un indicio.

Los ecos de estos principios de diseño todavía repercuten, de tanto en tanto, en nuestros días. Munari sostenía en 1966 que ser un diseñador con un estilo personal era una contradicción de términos:

No hay tal cosa como estilo personal en la obra de un diseñador. Al encarar una tarea (trátese del diseño de una lámpara, una radio, un artefacto eléctrico o un objeto experimental), su única preocupación es encontrar una solución sugerida por el objeto mismo y por el uso a que se le destina.

El rechazo de todos los sistemas de señales vigentes y la búsqueda de formas que operasen meramente como indicios se convertiría en una característica esencial del movimiento moderno. Aun quienes se oponían a él lo combatirían no por lo que comunicaba sino por lo que indicaba: un estilo de vida organizado, estandarizado y disciplinado hasta el extremo, como en el caso del comentario de Malkiel-Jirmounsky citado antes.

* * *

La obra de los maestros del movimiento moderno refleja, no menos que sus escritos, el propósito de abandonar todo lenguaje convencional y usar, en cambio, un sistema de indicios. La mayor parte de la arquitectura occidental de los últimos cuatro siglos debe interpretarse desde el lenguaje institucionalizado durante el Renacimiento. La villa palladiana, por ejemplo (fig. 5), respeta una serie de rasgos convencionales relativos al volumen del edificio, sus pórticos, sus escalinatas externas y sus ventanas, que regulan tanto la forma de estos elementos como sus relaciones recíprocas. Tales convenciones fueron cuestionadas sistemáticamente por Le Corbusier, quien intentaba redescubrir la forma y posición «justa» de estos elementos meramente como resultado de su función. Así, en la casa que diseñó para Ozenfant (fig. 6), la ventana del segundo piso estaba ubicada y dimensionada no en relación a algún esquema exterior predeterminado, como en el caso de la villa palladiana, sino en función de las necesidades de iluminación



Fig. 5. Andrea Palladio: Villa Rotonda. Vicenza, 1550-1551

internas en el estudio del pintor. De la misma manera, la marquesina sobre la entrada a la Villa en Garches (fig. 7) respondía, no a normas formales preestablecidas, sino al propósito de proteger el recorrido desde el cordón de la vereda hasta la puerta. La escalera posterior que llevaba desde el jardín hasta el primer piso (figura 8) fue pensada para poner de manifiesto y posibilitar una cierta manera de acceder a la casa, aunque las formas resultantes no se ajustasen a las convenciones existentes. Lo mismo se aplica a las escaleras (fig. 9) y rampas (fig. 10) de la Villa Savoye. Los armarios del baño (fig. 11) y la mesa de la terraza (fig. 12) estaban diseñados, en esta villa, no para encarnar la imagen convencional de estas unidades de equipamiento, sino para posibilitar una manera fresca, desprejuiciada de cumplir sus funciones (figs. 13 y 14) no eran cuartos de baño o terrazas convencionales, sino sorprendentes «invenciones» destinadas a articular en una forma original las diversas unidades de equipamiento, servicios y estructura. Cuando Le Corbusier debía acomodar unidades preexistentes —tales como la bañera (figura 15) o el lavabo (fig. 16), se aseguraba bien de indicar que éstos eran elementos autónomos, no incorporados realmente en su discurso formal. Esto se trasluce, por ejemplo, en la posición no convencional del lavabo (fig. 17).

Como lo señalara Banham (1960), Buckminster Fuller fue aun más radical. En sus proyectos Dymaxion comenzados hacia 1927, Fuller rediseñó cada componente del sistema habitacional (fig. 18). Mientras el equipo de cocina de la Villa Savoye aún se emplazaba en un cuarto llamado «cocina» (aunque no fuese una

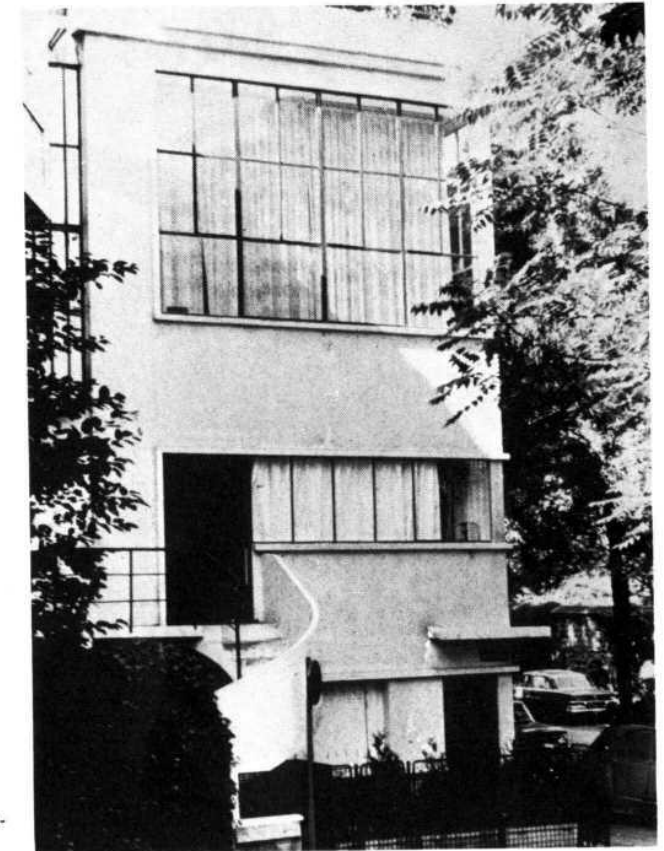


Fig. 6. Le Corbusier: Casa Ozenfant. París, 1922

cocina convencional), y la máquina de lavar iba a un «lavadero» en el sentido tradicional, el tocadiscos a un «cuarto de música» y el aspirador de aire a un «mueble de útiles de limpieza», en la Casa Dymaxion (fig. 19) todos los servicios electromecánicos se alojaban juntos en el núcleo central de la vivienda, desde donde se distribuían los servicios (calefacción, iluminación, limpieza, alimentación y ventilación) a las áreas de habitación periféricas. Este espacio estaba subdividido en forma flexible por unidades que llegaban del piso al techo y alojaban servicios así como espacios de almacenamiento servidos por estantes y perchas rotativos. Las unidades lavarropas y lavaplatos secaban y guardaban los objetos en su lugar en forma automática; las puertas, también automáticas, operaban controladas por células fotoeléctricas, y la limpieza por aspiradoras de aire era automática. La casa Dymaxion no fue pensada como un edificio singular, sino como el prototipo para una industria habitacional concebida a escala mundial, semejante a las industrias de la construcción de automóviles, barcos o aeroplanos, pero diferente en tanto



Fig. 7. Le Corbusier: Villa en Garches, 1927



Fig. 8. Villa en Garches: fachada al jardín

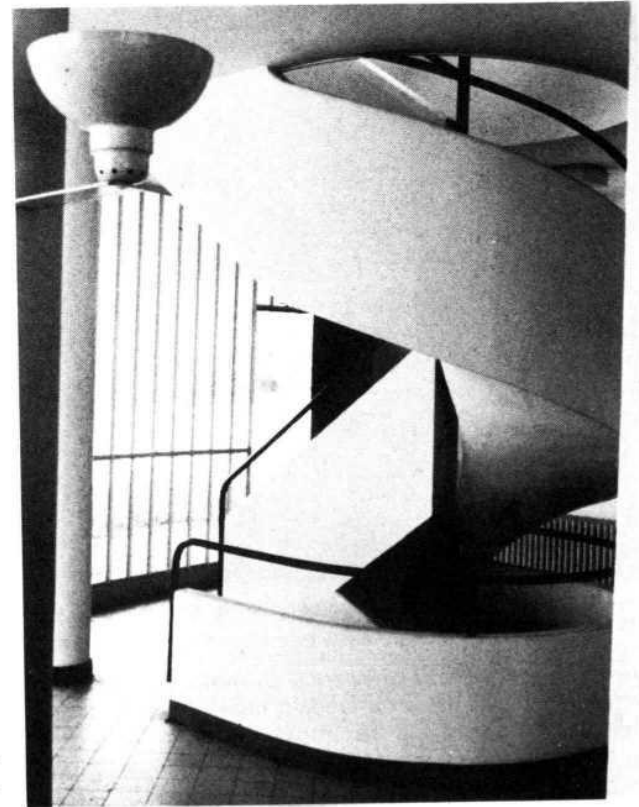


Fig. 9. Le Corbusier: Escalera en Villa Savoye. Poissy, 1928-1930

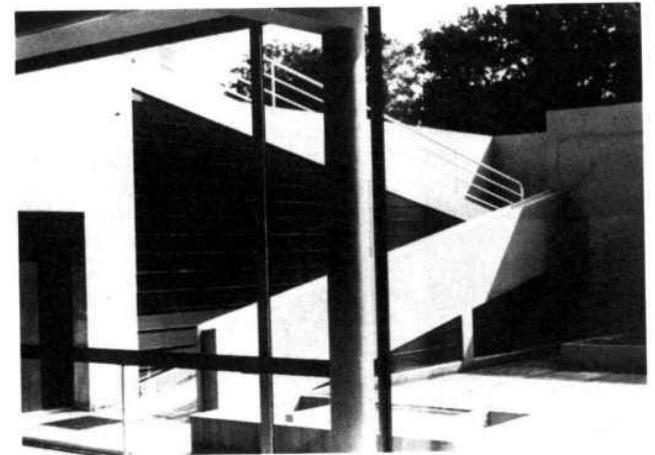


Fig. 10. Villa Savoye: rampa de acceso a la terraza

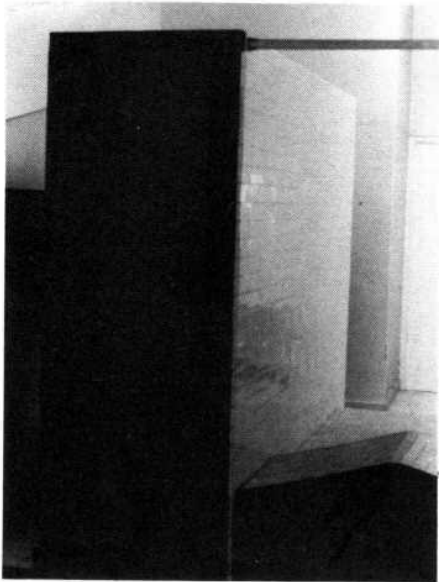


Fig. 11. Villa Savoye: placard en el cuarto de baño

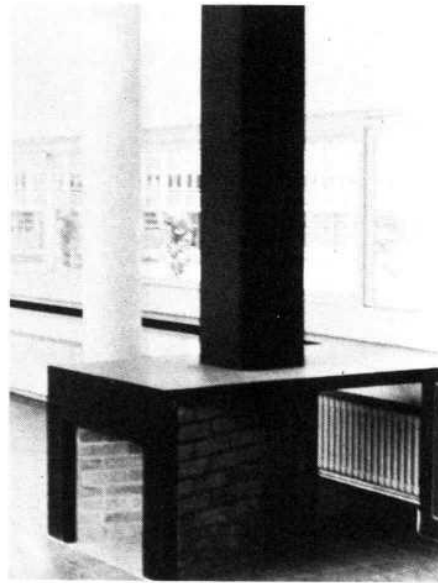


Fig. 12. Villa Savoye: mesa en la terraza

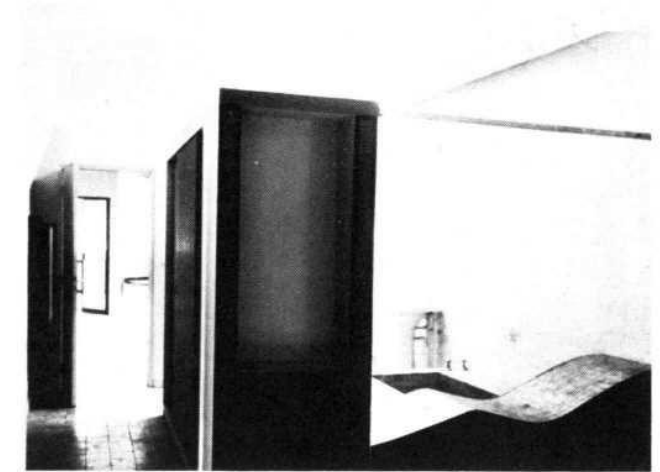


Fig. 13. Villa Savoye: cuarto de baño

que sus productos se ofrecerían en renta, con servicios de reparación y reemplazo de unidades por otras de modelo nuevo, como es habitual en el caso de las compañías telefónicas. No se trataba pues de rediseñar tan sólo los componentes de la casa, sino de someter a análisis crítico y reinención la organización entera. Lo que Fuller proponía no era una casa, sino todo un sistema habitacional.

La obra de Fuller supera cualquier cosa vista hasta entonces. El primer proyecto Dymaxion se terminó en 1927 —el año en que los maestros europeos presentaron más avanzadas concepciones habitacionales en la Exposición Weissenhof de Stuttgart. Las obras de Mies, Le Corbusier, Gropius y sus colegas eran, desde los puntos de vista funcional, tecnológico y financiero, mucho más tradicionales que el proyecto Dymaxion. Sin embargo, su impacto fue mucho más fuerte: en tan sólo unas décadas, el estilo internacional cambiaría la apariencia de las ciudades a lo ancho del mundo entero, en tanto que la visión Dymaxion permanecería, y en buena medida aún permanece, como una utopía.

Este hecho curioso se explica al notar que los asuntos en cuestión eran de índole estética y semántica, no funcional o tecnológica. Ni la vanguardia arquitectónica ni la sociedad en su conjunto buscaban una verdadera revolución, sino solamente un cambio de valores. El objetivo que se perseguía estaba a nivel de la significación, no la realidad. Y desde el punto de vista significativo o estético, como lo señalara McHale (1962), la fuerza de Fuller no podía compararse a la de los europeos.

* * *

El objetivo de los maestros modernos, se dijo antes, era abandonar el uso de señales establecidas y operar meramente con indicios. Una manera, si no la única, de lograr que los indicios no estuvieran ya contaminados por el uso social y la consiguiente convencionalización, era que fuesen *nuevos*:

Es preciso sobreponerse al peso de los hábitos. Las ideas derivadas de la generación de nuestros abuelos no pueden seguir influyendo en forma decisiva en la gestación del nuevo entorno. Lo nuevo deberá librar una encarnizada batalla contra las tradiciones enquistadas. No puede sino ser así si lo nuevo ha de prevalecer (Scheerbart, 1914).

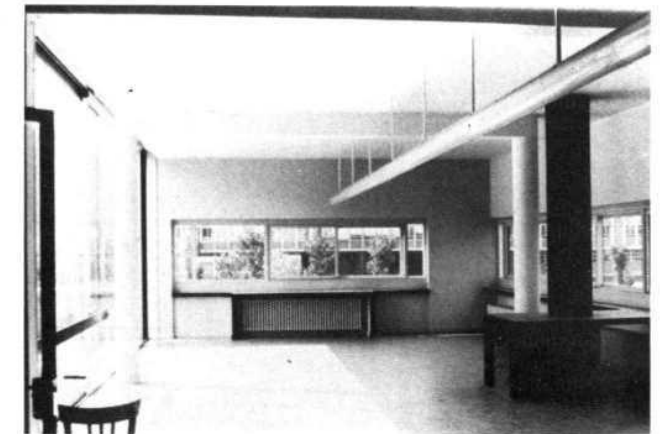


Fig. 14. Villa Savoye: terraza

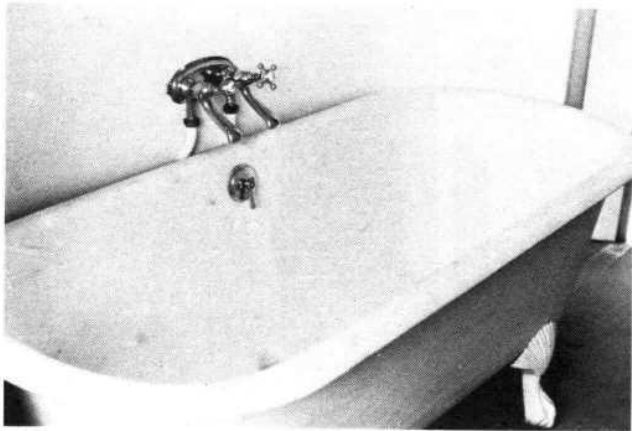


Fig. 15. Villa Savoye: ba-
ñadera



Fig. 17. Villa Savoye: la-
vabo, columna y mesa



Fig. 16. Villa Savoye: la-
vabo

Escribiendo en 1955, pero pensando aún en términos de cuatro déca-
das atrás, Whittick arguyó:

Liberada del peso de ornamentos y estilos históricos, y al volver a los
hechos fundamentales de la construcción, la arquitectura moderna como
instrumento expresivo puede empezar de nuevo, desde el principio.

La novedad se volvió no sólo una posibilidad, sino una necesidad.
Toda repetición, copia o simplemente el uso de un precedente se veía como una
falta de capacidad creadora (Rowe, 1972). *El manantial* de Ayn Rand (1943) ejem-
plifica esta componente de la ideología del movimiento moderno. La primera vez
que se refirió a ella en su novela, la escritora presentó la obra de su arquitecto-
héroe en estos términos:

Eran bosquejos de edificios como nunca se habían visto sobre la faz de la
tierra. No había detalle alguno que hubiese sido dictado por reglas. Los
edificios no eran clásicos, no eran góticos, no eran del Renacimiento. Eran
tan solo Howard Roark.

Toda novedad implica cambio, Fuller hablaba confiadamente de la
«tendencia irrepresible hacia el cambio constantemente acelerado» (citado por
Banham, 1960). Pero aquí había una trampa para el diseñador. Las formas archi-
tectónicas buscadas por el movimiento moderno debían responder tan sólo a
«los objetos mismos y el uso que se les destina». ¿Qué pasaría si los objetos
y su uso no cambiaban? Esta sencilla pregunta merecía una respuesta cándida.
Nadie la contestó más ingenuamente que Nervi (citado, con aprobación, por Mu-
nari): «Estamos yendo hacia formas que, una vez encontradas, permanecerán inal-
terables por los tiempos de los tiempos». Pero ¿cómo se concilia que los diseñadores
propongan soluciones siempre nuevas para sus problemas —soluciones que
no se deriven de ningún vocabulario preexistente— y que, a la vez, las formas a

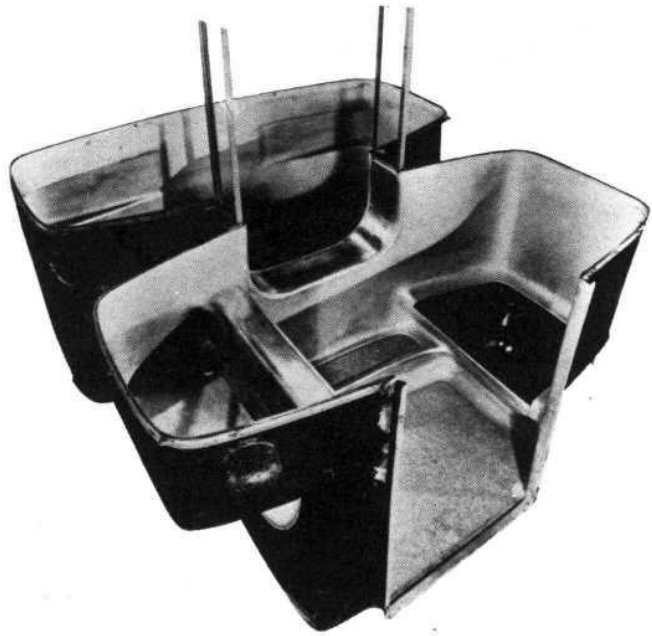


Fig. 18. Buckminster Fuller: interior de la unidad de cuarto de baño Dymaxion, versión 1937

que se arriba sean eternas? Cambio permanentemente acelerado (Fuller), y permanencia eterna sin cambio (Nervi): esta desconcertante paradoja resume una de las inconsistencias internas del movimiento moderno.

La paradoja puede aclararse, o tal vez eliminarse totalmente, al volver a examinar qué eran las «sensaciones primarias universales», las «relaciones intrínsecas de la arquitectura», la «naturaleza misma de los nuevos problemas», la «verdadera naturaleza de los materiales y las tareas», las «formas esenciales de los objetos que se derivan de su comportamiento», las «soluciones sugeridas por el objeto mismo», los «hechos fundamentales de la construcción» que los diseñadores del movimiento moderno perseguían con tanto ahínco.

Como lo indicara Waisman (1972), cuando Wright decía que sus formas respondían a la naturaleza de los materiales, lo que en verdad sucedía es que respondían a la naturaleza de los materiales *según los entendía Wright*. La madera, por ejemplo, Wright no la usaba de la misma manera que Aalto, a pesar de que ambos pretendían de buena fe respetar la naturaleza del material. A pesar de lo que los diseñadores mismos creyesen, sus formas de ninguna manera podían determinarse como consecuencia de la pura tecnología, ni de la geometría, ni de la computadora, ni de ningún posible conocimiento o manipulación de la realidad física. Las míticas formas esenciales «naturales» que los diseñadores del movimiento moderno buscaban no pertenecían al reino de la naturaleza, sino al reino de la cultura. Estaban sujetas a la historia, y por consiguiente no podían en modo alguno ser eternas.

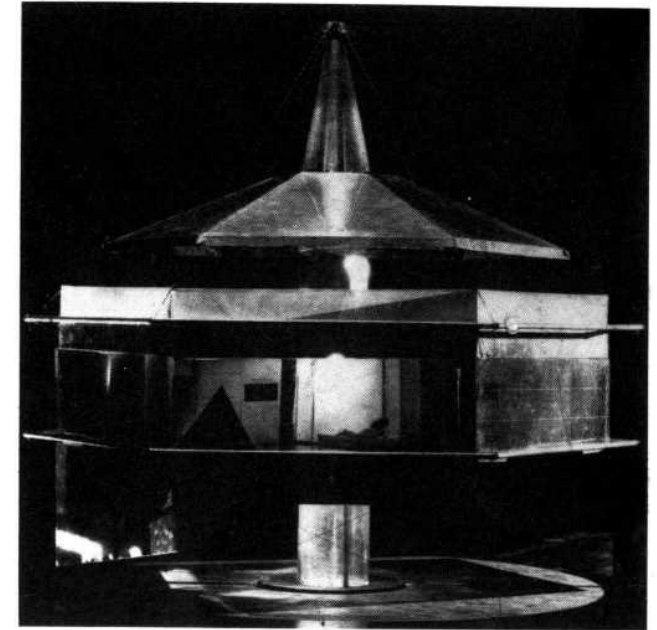


Fig. 19. Buckminster Fuller: Casa Dymaxion, modelo 1927

La cultura está sujeta a la historia, concebida en este contexto como un curso de acontecimientos real y verificable. Pero la cultura también comprende preconceptos acerca de la «Historia» como una construcción ideal, como un contenido cultural sometido, él mismo, a la historia. Esta Historia con mayúscula estaba llamada a convertirse en una de las componentes claves de la ideología del movimiento moderno.

Refiriéndose a su segundo proyecto para un rascacielos de acero y cristal en Berlín (fig. 20), Mies explicó:

A primera vista, el contorno curvilíneo de la planta parece arbitrario. Estas curvas, sin embargo, fueron determinadas por tres factores: una iluminación adecuada para el interior, la visión del volumen del edificio desde la calle, y finalmente el juego de los reflejos sobre el cristal.

En la ideología del movimiento moderno, la arbitrariedad representaba una depravación, así como la lógica y el orden encarnaban uno de los principios rectores. Por un lado estaba el capricho individual; por el otro, las verdades universales.

¿Cómo se relaciona el eje semántico lógica/arbitrariedad con el eje permanencia/cambio? Muchos dirán que el orden supone permanencia, mientras que la arbitrariedad conduce al cambio. Es precisamente esta relación la que el movimiento moderno debía invertir. Esto se consiguió introduciendo la noción hegeliana de cambio supra-individual, gobernado por la lógica suprema de la Histo-

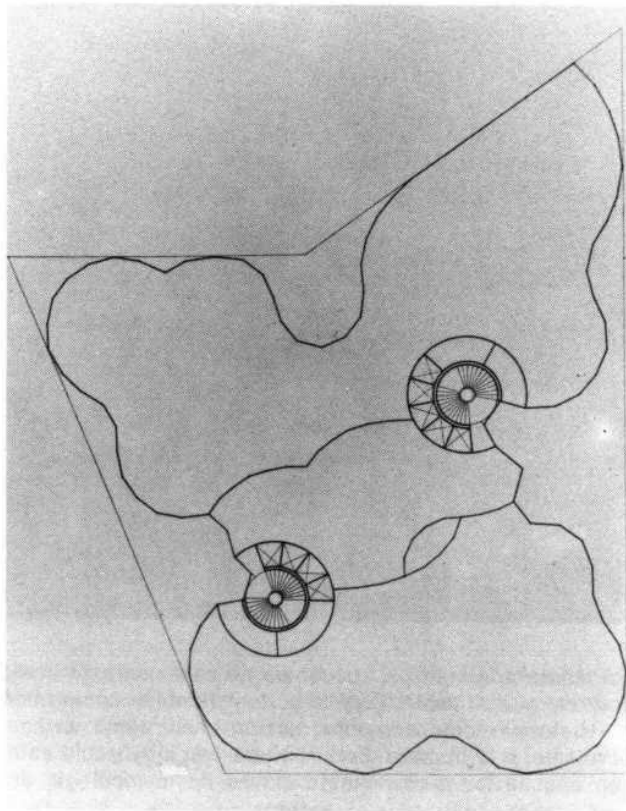


Fig. 20. Mies van der Rohe: Planta del Rascacielos de Cristal, 1920-1921

ria.¹⁵ La Historia y la noción más clásica de Naturaleza eran las deidades máximas de la religión moderna. El cambio que debía reverenciarse no era el cambio caprichoso promovido por individuos, sino el cambio suprapersonal desarrollado de acuerdo a las leyes absolutas de la Historia:

La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio (Mies, 1923).

Los templos griegos, las basílicas romanas y las catedrales medievales nos resultan significativas no en tanto obras de arquitectos individuales, sino en cuanto creaciones de toda una época... Son las más puras expresiones de sus épocas. Su verdadero significado es que son símbolos de sus épocas... El individuo pierde importancia... Nuestros edificios utilitarios merecerán el nombre de arquitectura solamente si interpretan fielmente nuestros tiempos (Mies, 1924).

Los nuevos tiempos son ya un hecho; existen, independientemente de nuestra afirmación o negación... Aceptemos las nuevas condiciones eco-

nómicas y sociales como una realidad de hecho. Estos acontecimientos siguen su curso ciego y venturoso (Mies, 1930).

Pero creer que la «voluntad de la época» o la «fiel interpretación de los tiempos» pueden seguir un curso ciego y venturoso era como creer que los materiales podían seguir su «verdadera naturaleza». Tanto la naturaleza de los materiales como la voluntad de la época eran creaciones culturales.

Se esperaba que las formas diseñadas reflejasen un estado objetivo de cosas —natural e histórico— y no un estado subjetivo de conciencia de un emisor. Se pretendía que operasen como indicios, no como señales. Eran indicios intencionales. Pero los indicios intencionales, así como las señales, operan en el plano del significar, no del ser. Pertenecen al campo de la cultura, no de la naturaleza ni la historia.

* * *

Hay épocas de la historia de la arquitectura que pueden caracterizarse por sus actitudes predominantes con respecto a problemas semióticos: por ejemplo, por su aceptación o rechazo de señales o indicios como componentes legítimos de sus sistemas de significación. La caracterización semiótica de un período o un estilo no es menos significativa que su descripción en términos materiales de construcción, métodos constructivos, funciones o tipologías edilicias predominantes. Más aún: el análisis semiótico puede contribuir a la explicación de desarrollos históricos que no admiten otras explicaciones. Puede explicar, por ejemplo, por qué el estilo internacional estaba condenado a corta vida. Con su radical ataque contra la comunicación arquitectónica y su énfasis en la mera indicación, el estilo internacional fue incapaz de resistir su socialización, excepto por un tiempo muy corto. Gropius advirtió el peligro antes que nadie, y expresó su alarma al comprobar que el estilo que él mismo había ayudado a imponer estaba ganando aceptación cada vez más amplia. Gropius comprendió que ello habría de conducir finalmente a sacrificar la fuente generadora misma del estilo: la búsqueda de nuevos indicios que se contrapusieran a las señales gastadas. Al socializarse, los indicios, inevitablemente, se volverían señales. Finalmente, las formas se volverían cada vez más esquemáticas, simplificadas y distorsionadas, traicionando los principios del movimiento. Hacia fines de la década de los treinta Gropius pensaba que este proceso, ciertamente, ya había ocurrido. El arquitecto escribía en 1937:

Lo peor de todo es que la arquitectura «moderna» se puso de moda en varios países; en consecuencia, la verdad y sencillez fundamentales en que se basaba este renacimiento fueron distorsionadas por la imitación formalista.

La crisis final de los ideales del movimiento moderno pudo haberse vaticinado desde el principio. No fue el resultado de una calamidad imprevisible, sino la consecuencia necesaria de una débil fundación semiótica. Hubo épocas en la historia de la arquitectura en las que el ataque contra el lenguaje arquitectónico establecido resultó culturalmente productivo. La década del estilo internacional fue una de esas épocas. Pero la supervivencia de la cultura exige, también,

cierta estabilidad y continuidad. Sería imposible vivir si la forma de la silla debiera reinventarse cada vez que nos sentamos a la mesa.

Al crear sus formas, la atención de los diseñadores podrá centrarse exclusivamente en indicios. Pero tan pronto como empiecen a usarse, las formas se socializarán. Los indicios se volverán señales, y éstas por su parte se gastarán y adquirirán nuevos significados. Todo movimiento arquitectónico que intente violar este principio se condena a tener corta duración. No se puede fundar un movimiento si sus apóstoles denuncian a los seguidores como imitadores formalistas y snobs que distorsionan sus verdades fundamentales. Todo movimiento necesita profetas; pero si la buena nueva ha de compartirse en una escala socialmente significativa, también se necesitan sacerdotes que puedan institucionalizar el mensaje.

La escena contemporánea

Después de la crisis de los ideales del estilo internacional, los arquitectos cobraron conciencia de que no podían seguir eludiendo el campo de las señales abogando simplemente por un entorno puramente indicativo.

Parecen haber tres estrategias alternativas a disposición de los arquitectos dispuestos a admitir la legitimidad del uso de un lenguaje arquitectónico (es decir, de un sistema de señales). Una de ellas consiste en aceptar las realidades lingüísticas del vocabulario establecido por el estilo internacional, usándolas como señales, no como indicios. La otra consiste en adoptar otros vocabularios arquitectónicos existentes, como por ejemplo el que se ha dado en llamar *Main Street USA*, o cualquier otro vernáculo. La tercera actitud —la más compleja de todas— es la que conduce a la disolución manierista.

En su casa Hanselmann en Fort Wayne, Indiana (figs. 21, 22 y 23), Graves usó formas corbuserianas de la década de los veinte. Le Corbusier, como se explicó antes, buscaba soluciones inesperadas y no convencionales. Medio siglo más tarde, esas formas se habían convertido en un vocabulario establecido, y por consiguiente predecible; formas originadas como indicios intencionales habían dado lugar a señales. La transformación de indicios en señales se evidencia no sólo en el sentido más general de la composición, sino también en los detalles constructivos. Le Corbusier había construido sus villas en ladrillo revocado y sus detalles constructivos reflejaban, hasta cierto punto, las posibilidades y limitaciones del material. Pero es una característica propia de las señales que las mismas pueden producirse en cualquier material. Graves imitó las formas de mampostería en madera local. Para ello, tuvo que abandonar la técnica tradicional de la construcción maderera americana, que impone el uso de tablonado horizontal superpuestos los unos a los otros, para usar, con poco éxito, entablado vertical sin superposición (figs. 24 y 25). En lugar de indicar la «verdadera naturaleza» de la construcción, la terminación usada por Graves sugería engañosamente una construcción de mampostería. Al usar nuevamente las formas corbuserianas, Graves y los otros miembros de los *New York Five* pueden prolongar la vida de estas formas por algún tiempo, al precio de traicionar los ideales del estilo internacional. Para decirlo en términos de Rowe, pueden preservar las formas de los maestros sólo si están dispuestos a rechazar sus enseñanzas.



Fig. 21. Michael Graves: Casa Hanselmann, vista desde el Noreste. Fort Wayne (Indiana), terminada en 1971

Si se ha de abandonar el prejuicio antilingüístico del estilo internacional, no hay razón valedera para ignorar otros vocabularios arquitectónicos disponibles, vernáculos o de otros tipos. En el Cuartel de Bomberos N.º 4 en Columbus, Indiana, de Venturi y Rauch (fig. 26), los ladrillos de la fachada cambian del rojo, sin vitrificar, al blanco vitrificado y luego nuevamente al rojo, de acuerdo a un esquema que no tiene ninguna relación con el ritmo de las puertas y ventanas. La fachada puede resultar aborrecible si se la juzga en relación a la delicada estética del estilo internacional. Pero quienes pasaron su infancia en las ciudades norteamericanas del Medio Oeste, donde la subdivisión de la propiedad inmueble y el impredecible ritmo de su restauración frecuentemente produce diagramas de colores caprichosamente superpuestos al ritmo de la fenestration (figura 27), pueden sentirse cómodos ante la fachada del Cuartel. Cuando estas formas aparecen en el ambiente urbano envejecido actúan como indicios de un cierto proceso socioeconómico y es de esta manera —como indicios— que cualifican y otorgan un cierto carácter al entorno. Cuando el mismo esquema reaparece en la obra de Venturi, resulta de una acción calculada y es interpretado como tal; la

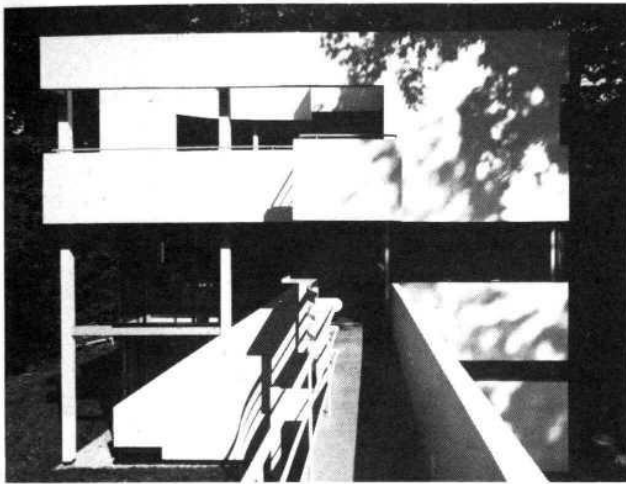


Fig. 22. Casa Hanselmann: puente de acceso

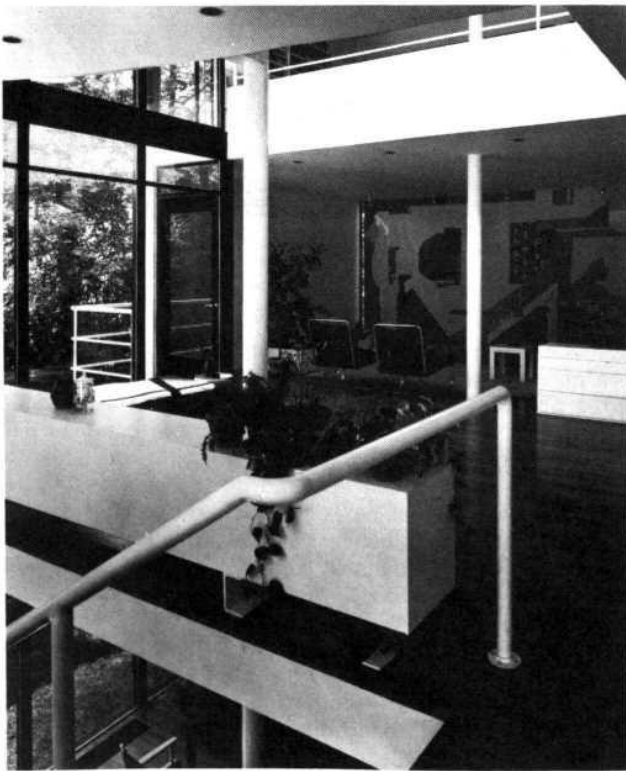


Fig. 23. Casa Hanselmann: sala de estar

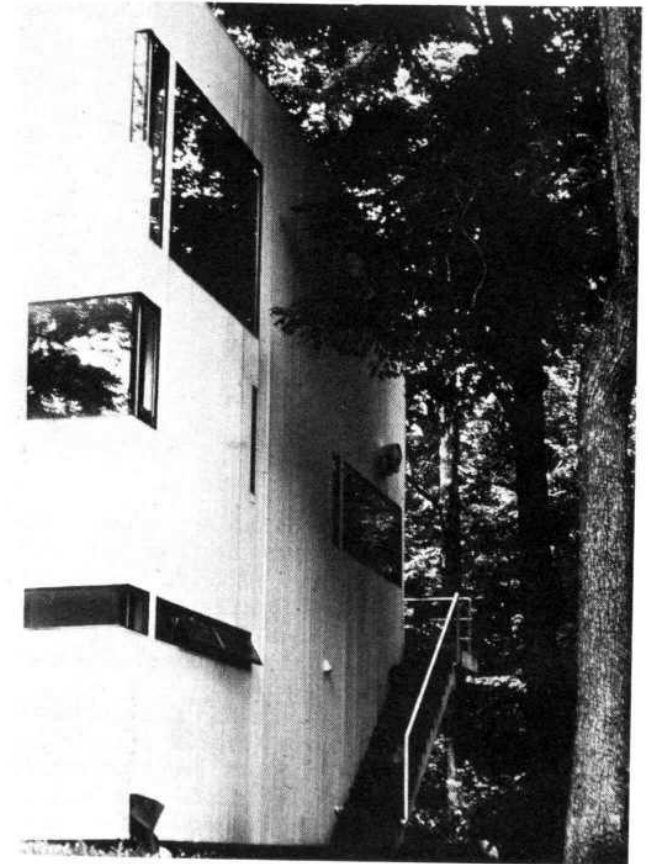


Fig. 24. Casa Hanselmann: vista desde el Norte

forma se vuelve una señal. Como en la casa de Graves, también en este caso la transformación de un indicio en una señal conlleva un cambio de material; lo que solía ser meramente una diferencia en la pintura o en el grado de limpieza (fig. 28) se vuelve en el Cuartel un distinto tipo de ladrillo (fig. 29). El cambio en la calidad del ladrillo de ninguna manera pudo originarse por las mismas fuerzas que actuaron sobre la envejecida fachada urbana; por consiguiente, el diagrama de colores de la Estación no puede interpretarse como un indicio de deterioro y parcial renovación. Es más: existen buenas razones para suponer que Venturi prefirió cambiar de ladrillos antes que limitarse a usar pintura, precisamente para evitar que su diagrama cromático pudiese ser modificado por decisiones que tomaran los propietarios en el futuro. El cambio de colores de Venturi era intencional y debía ser reconocido como tal; se trataba de una señal, no un indicio.

La aceptación de las señales llevaría naturalmente a una reevalua-

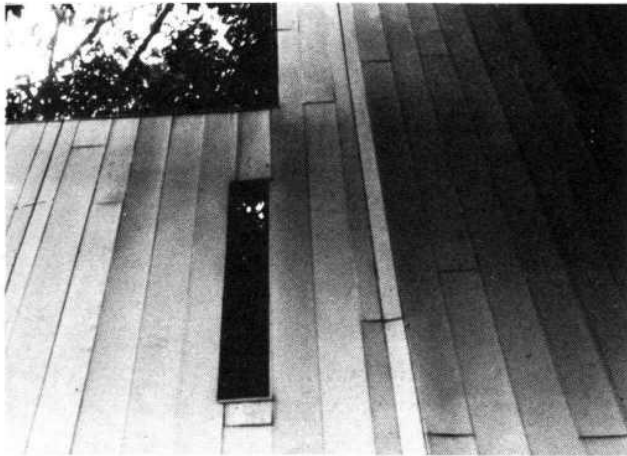


Fig. 25. Casa Hanselmann: detalle de la vista desde el Norte

ción de la arquitectura de las Beaux-Arts contra la que habían luchado los maestros modernos, ya que si se había de tener de cualquier modo un sistema de señales, ¿por qué no adoptar uno elaborado minuciosamente durante muchas décadas? La Exposición de Arquitectura Beaux-Arts que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1975-1976), y alguna de las recientes exposiciones en el Institute for Architecture and Urban Studies, evidenciaron esta reevaluación y, a la vez, contribuyeron a promoverla.

Las señales no necesitan provenir todas del mismo vocabulario. La arquitectura de Hardy, Holzman y Pfeiffer es un *collage* de elementos visuales tomados de una variedad de lenguajes, según fue explicado por críticos tales como Cohen (1975) y Huxtable (1976) y aceptado por los propios diseñadores. Su Centro de Sanidad Industrial en Columbus, Indiana (figs. 30 y 31), es tan desconcertante a primera vista como lo habían sido algunos de los proyectos de Le Corbusier. Pero mientras las formas de Le Corbusier supuestamente no aludían a ningún vocabulario preexistente, en las del Centro de Sanidad se reconocen elementos tomados en préstamo de la arquitectura industrial, del léxico vernáculo, del Camp y del Kitsch.

* * *

Tan pronto como un sistema de señales queda establecido, una serie de cambios en sus significados pueden producirse. Por último, el proceso puede conducir a la destrucción del lenguaje.

Los arquitectos del Cinquecento heredaron un lenguaje claro y preciso. Pero esto no llevó a la adopción de una *lingua franca* en arquitectura y arte, como algunos humanistas habían previsto. A medida que aumentaba la claridad, precisión y predecibilidad en la comunicación artística, también aumentó el deseo de ambigüedad, contradicción y sorpresa. Esto se notó en el ataque contra el len-

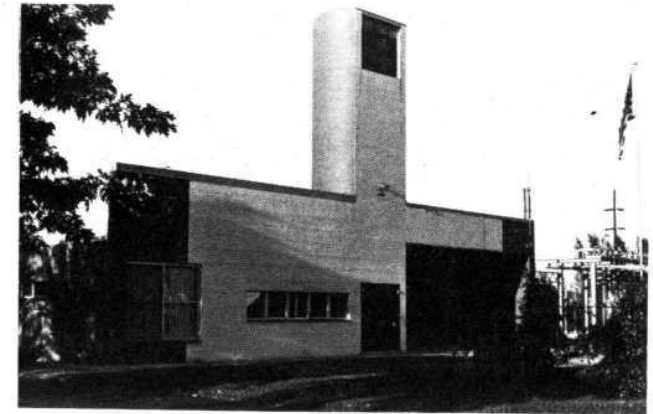


Fig. 26. Venturi & Rauch: Cuartel de Bomberos N.º 4, Columbus (Indiana), 1967

guaje del Renacimiento lanzado por los manieristas mediante la deliberada violación de sus reglas sintácticas (Hauser, 1964). El Cortile de los Uffizi, de Vasari (fig. 32) constituye un ejemplo típico de la nueva actitud: ante la organización longitudinal del espacio y el tratamiento de sus superficies limitantes, así como ante las vistas sobre el Arno, la gente debe haber pensado que se trataba de una calle, no de un patio. En otros casos, lo que se cuestionaba era la noción misma de estabilidad física: en el friso del muro del patio del Palazzo del Te en Mantua, de Giulio Romano (fig. 33), un triglifo de cada tres está fuera de nivel, como a punto de desplomarse.

La disolución de la lengua no se limita solamente al manierismo del siglo XVI. Venturi (1966) recopiló una antología de ejemplos similares provenientes de una variedad de períodos históricos. La práctica de la disolución manierista se tornó particularmente común en estos últimos años. El proyecto galar-



Fig. 27. Main Street en Cambridge City (Indiana)

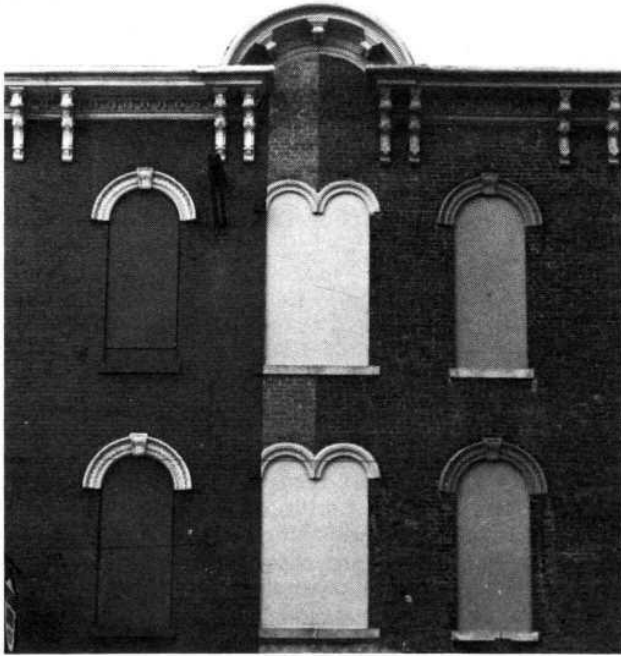


Fig. 28. Detalle de una fachada de la calle principal en Cambridge City



Fig. 29. Cuartel de Bomberos N.º 4: detalle

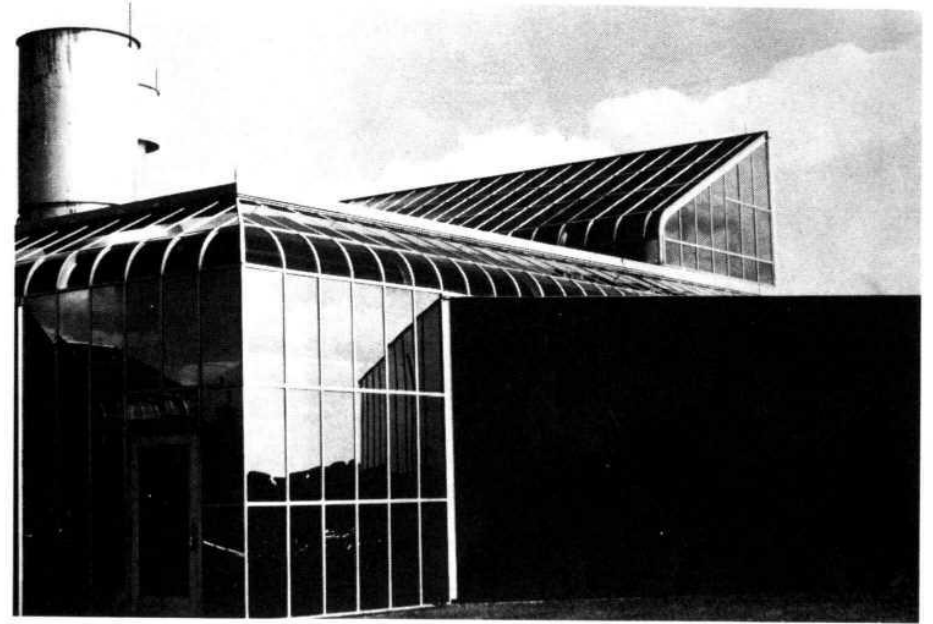


Fig. 30. Hardy Holzman Pfeiffer y Asociados: Centro de Sanidad Industrial. Columbus (Indiana), 1973

donado de Ambasz para la transformación de un Palacio de Justicia Beaux-Arts en un centro de artes para la comunidad, en Michigan (fig. 34), con su plano inclinado que es a la vez techo de cristal y escalinata de honor, es una contrapartida contemporánea del Cortile de Vasari. Y los alucinantes ejercicios de «desarquitecturización» de Wines (figs. 35, 36 y 37) son el equivalente en el siglo XX de los frisos a punto de desplomarse de Romano. Las ruinas cuidadosamente diseñadas y laboriosamente construidas imitan en este caso los resultados de un desastre natural. La seducción de estos diseños se basa en la ostensible perversión de indicios en indicios intencionales.

Las líneas amarillas pintadas sobre el pavimento de playas de estacionamiento aparecieron como señales para advertir a los automovilistas dónde estacionar. Además, eran indicios que indicaban que el espacio era una playa de estacionamiento. Cuando su uso se extendió, se transformaron en una señal de «playa de estacionamiento». En este momento, los arquitectos atentos a la doctrina del movimiento moderno podrían tratar de eludir su uso. Las líneas amarillas fueron evitadas en el estacionamiento de un banco en Newport, Tennessee (figura 38). Un muro zigzagueante indica dónde estacionar, pero el lugar no «parece una playa de estacionamiento». El esfuerzo puede resultar vano a la larga. Si la mayoría de las playas de estacionamiento usasen muros zigzagueantes, esta



Fig. 31. Centro de Sanidad Industrial: interior

forma acabaría por significar «playa de estacionamiento» lo mismo que las líneas amarillas.

Un diseñador manierista atacaría la convención lingüística de otro modo; no trataría de evitar el uso de la señal, sino la usaría de una manera aberrante. En su propuesta de una playa de estacionamiento para una firma de Los Angeles, Wines hizo que sus cuidadosamente delineadas líneas amarillas trepasen por las paredes y se enrollasen sobre todo el edificio (fig. 39).

En ciertas contribuciones arquitectónicas japonesas recientes, tales como los proyectos del grupo Architext y, especialmente, en la obra de Mozuna, las formas elaboradas por el estilo internacional se someten al mismo tratamiento que Wines reservó para las líneas amarillas: los viejos y conocidos elementos aparecen combinados de acuerdo a sintaxis aberrantes (figs. 40 y 41).

Las sillas *Torneraj* de Ceretti, Drossi y Rosso (fig. 42) parecen sec-



Fig. 32. Giorgio Vasari: Galerías Uffizi. Florencia, 1560

ciones cilíndricas abstractas; los asientos *I Sassi* de Gilardi (fig. 43) parecen ásperas piedras. Ambos diseños son engañosos a primera vista. Es preciso descubrir que los objetos son mullidos para entender lo que son. No se trata de que las formas sean extrañas al repertorio convencional, como sería el caso con un objeto totalmente nuevo. Muy por el contrario, las formas provienen del repertorio cotidiano, pero de una página equivocada. Esto es lo que les da tanta fuerza. Para disfrutar plenamente el diseño, es preciso advertir la contradicción entre la dureza de la roca y la blandura del asiento. Solamente una persona sofisticada será capaz de esta lectura; el manierismo presupone un cierto nivel de elitismo.

Estos asientos, la playa de estacionamiento ondulante y las casas de Mozuna se entienden tan sólo en el contexto de las convenciones lingüísticas que están desafiando. La manipulación juguetona de los significados en un nivel de lenguaje se vuelve un vehículo de expresión de otros significados a un nivel más alto, como bien lo saben los comediantes. Finalmente, un nuevo sistema

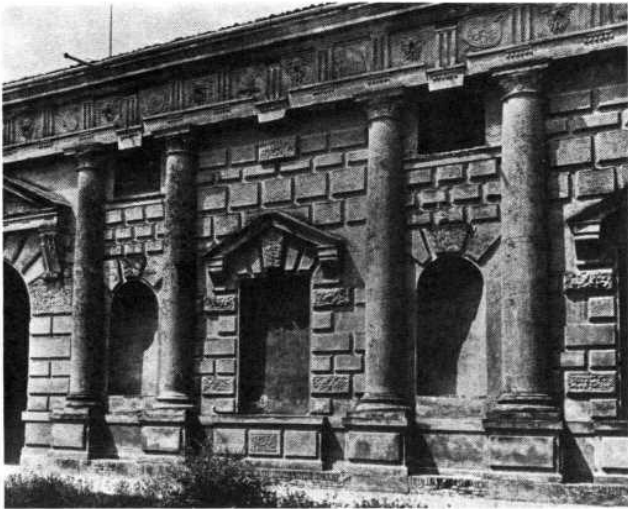


Fig. 33. Giulio Romano:
Palacio del Té. Mantua,
1526-1531

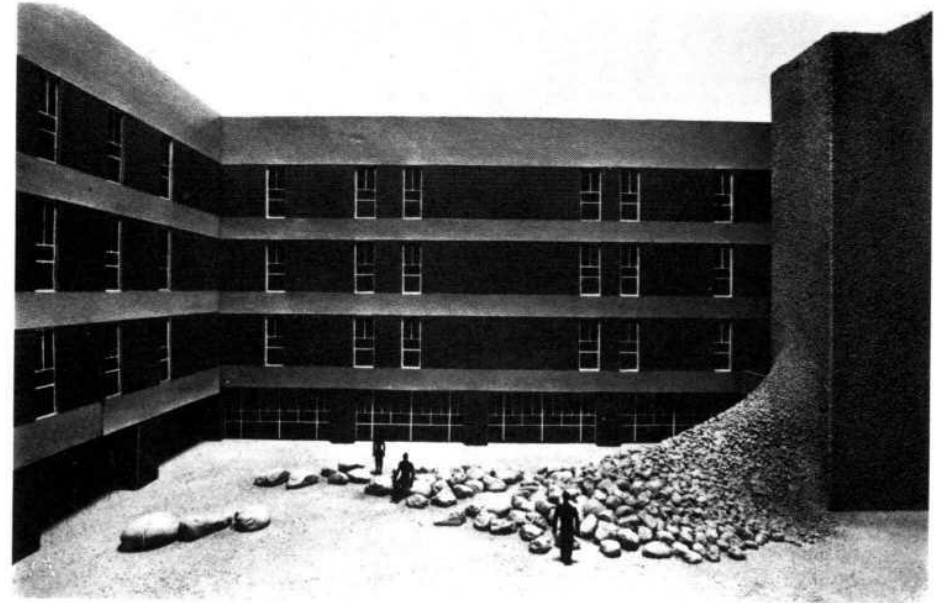


Fig. 35. James Wines (SITE): Proyecto para el patio de la Escuela Intermedia N.º 25.
Nueva York, 1973

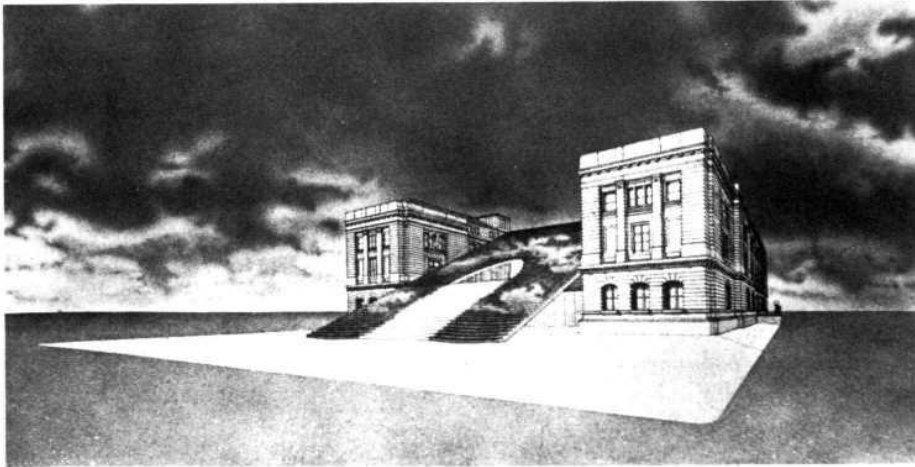


Fig. 34. Emilio Ambasz: Centro de Artes para la Comunidad: Grand Rapids (Michigan),
1975



Fig. 36. James Wines (SITE): Proyecto de fachada indeterminada para Best Products.
Houston (Texas), 1975



Fig. 37. Detalle del proyecto de fachada indeterminada

parasitario de señales llega a imponerse sobre el sistema original. Pero hay que pagar un precio: el deterioro del lenguaje. Por último, las convenciones atacadas pierden su validez y el ataque mismo cesa de tener sentido, tanto literal como culturalmente.

Las formas, como se ha dicho anteriormente, tienden a sobrevivir



Fig. 38. J. B. King (C. M. Sappenfield, proyectista): parking de estacionamiento en el Merchants and Planters National Bank. Newport (Tennessee), 1957

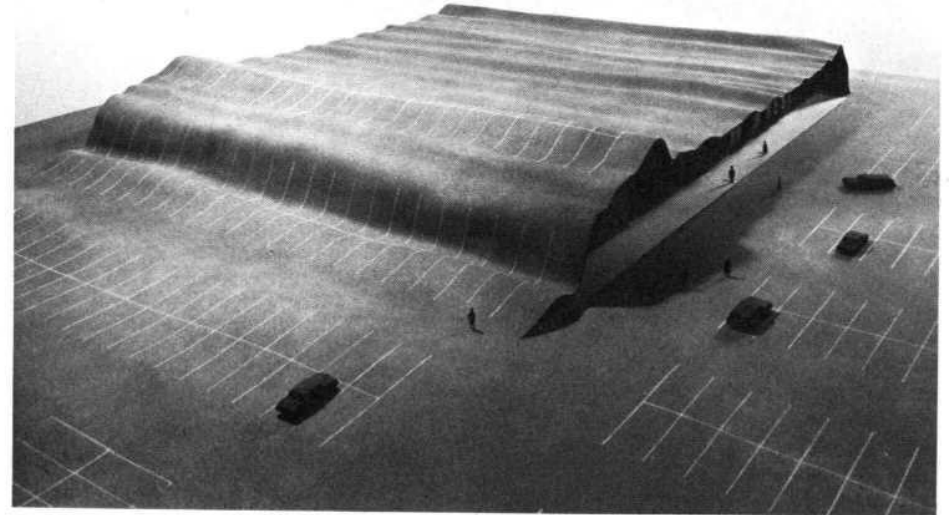


Fig. 39. James Wines (SITE): Proyecto de parking de estacionamiento para el local de exposiciones de Best Products. Los Angeles (California), 1976

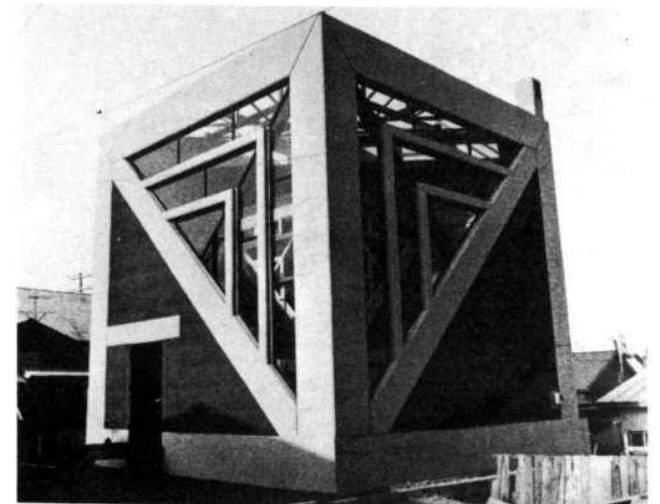


Fig. 40. Monta Mozuna: Anti-vivienda. Hokkaido, 1971



Fig. 41. Anti-vivienda: interior

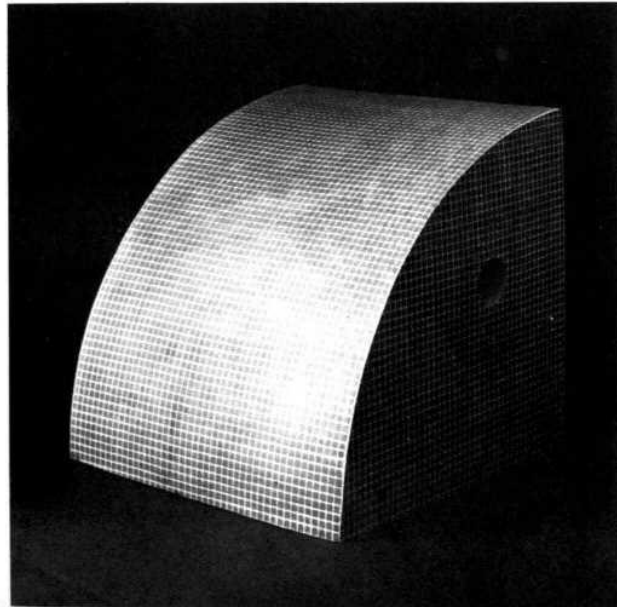


Fig. 42. Giorgio Ceretti/
Piero Derossi / Ricardo
Rosso: Sillón *Torneraj*,
1969. Poliuretano, 90 ×
90 × 90 cm. Fabricante:
Gufram

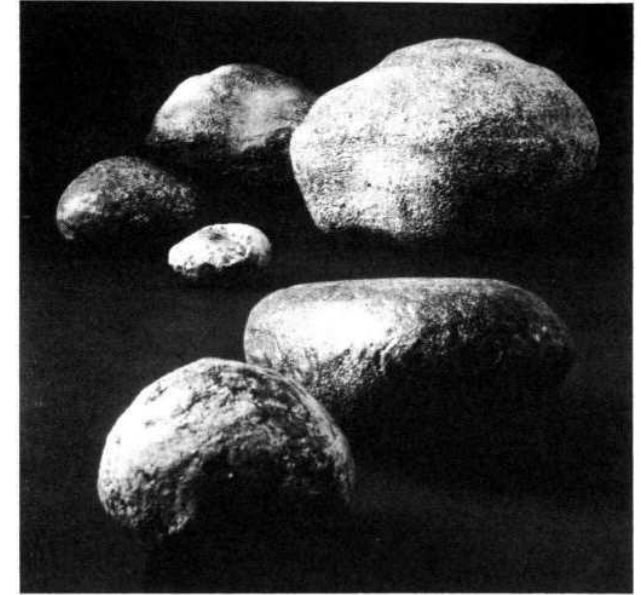


Fig. 43. Piero Gilardi:
Conjunto de asientos /
Sassi, 1967 (1968). Poli-
uretano, diversos tama-
ños: el mayor, 45 × 60 cm
de diámetro; los menores,
25 × 35 cm y 20 × 15 cm.
Colección Museo de Arte
Moderno de Nueva York.
Obsequio de fabricante:
Gufram

cambiando sus significados, más que a desaparecer. Algunas de las formas producidas por el ataque manierista pueden sobrevivir al ataque mismo e incorporarse en un nuevo sistema de significación. Es difícil concebir que la playa de estacionamiento ondulante pueda perdurar más allá de un corto tiempo, pero los asientos mostrados antes podrían llegar a constituir, por sí mismas, piezas aceptables de amoblamiento. Si esto ocurriese, habría nuevamente una posibilidad de elitismo, de una manera diferente, y hasta opuesta, a la anterior. Cuando las formas aparecieron inicialmente, se requería un entrenamiento especial para reconocer que lo que parecía ser una piedra era, en realidad, una silla. Pero cuando haya muchas sillas semejantes a rocas, todos podrán reconocerlas y sólo los especialistas o el *connoisseur* recordará por qué esas formas comenzaron a usarse, y resultaron inicialmente interesantes. En ese momento, se necesitará cierto conocimiento especializado no para reconocer a las rocas como sillas, sino para advertir que las sillas en un principio parecían rocas.

* * *

Cualquiera sea la estrategia que se decida seguir, las tres tienen un rasgo común: cuando hay un lenguaje, es necesario destruirlo; cuando no existe ninguno, hay que crearlo. La aparente sinrazón de esta situación se aclara tan sólo cuando se reconoce que los lenguajes arquitectónicos, concebidos como sistemas constituidos exclusivamente por señales, no constituyen una unidad válida para

el análisis semiótico. Las realidades de la significación arquitectónica, pasada y presente, pueden ubicarse en una perspectiva inteligible solamente si se abandona la estrecha perspectiva lingüística y se asume la visión más amplia de los sistemas de significación.¹⁶ Estos sistemas comprenden señales, pero también comprenden indicios, indicios intencionales y seudoseñales en permanente estado de transformación.

Una de las claves para la comprensión de acontecimientos ocurridos en la escena arquitectónica durante los últimos quince años es la legitimización del uso de cualquier tipo de indicador. Pero hay otro dato que también debe mencionarse en este contexto: la irrupción de la semiótica no sólo ayudó a explicar, sino también cambió la práctica y la teoría arquitectónicas en años recientes.

Un semiólogo ingenuo podría imaginar estar totalmente desvinculado de los acontecimientos que estudia; los sistemas de significación en arquitectura y arte le parecerían estar cambiando de acuerdo a una dinámica que les es propia —por ejemplo, de indicios a indicios intencionales, y de indicios intencionales a señales—. Pero la teoría semiótica misma, como la práctica arquitectónica, es un producto cultural. La teoría y la práctica interactúan en formas más complejas que lo que un observador ingenuo podría suponer.

La teoría cambia la práctica al legitimizar usos reprobados por teorías anteriores. Es incuestionable que los arquitectos cuya obra se discutió en esta sección (y muchos otros) aprovecharon los vientos de libertad que se levantaron como consecuencia, entre otras causas, de la investigación semiótica.

Los arquitectos no solamente usarán las teorías semióticas o lingüísticas sino además, si es necesario, las adaptarán a sus propios propósitos. Eisenman (1970b) basó algunos de sus principios de diseño en la teoría sintáctica de Chomsky (1965). En el Symposium de Castelldefels desarrolló sus ideas con más detalle (Llorens, ed., 1974). En la discusión que siguió a su presentación, fue acusado de no haber comprendido a Chomsky. Eisenman no tuvo reparos en admitir que la corrección de su interpretación de Chomsky le preocupaba poco; la teoría lingüística era para él tan sólo un instrumento para el diseño arquitectónico, y era en este campo, no en el de la lingüística, donde Eisenman quería que su contribución se juzgase.

Además de usar o abusar de las teorías existentes, los arquitectos pueden producir cuasi-teorías destinadas a explicar su obra. Buena parte de la literatura semiótica publicada últimamente en *Japan Architect*, *Oppositions*, *L'Architecture d'Aujourd'hui* y *L'architettura* fue escrita para convalidar la obra de los grupos profesionales servidos por estas revistas. No hay nada en esta actitud que deba reprobarse; como se verá más adelante en nuestro estudio, es cosa corriente que los diseñadores traten de influir sobre las interpretaciones deparadas a sus obras. De hecho, muchas de las ideas señeras del movimiento moderno se lanzaron desde publicaciones partidistas tales como *G*, *De Stijl* o *L'Esprit Nouveau*. Pero la toma de perspectiva y el rigor que cabe esperar de estas fuentes no es más que el necesario para el cumplimiento de sus objetivos.

Notas

1. Eco observó que ante una proposición tal como «Hay dos naturalezas en Cristo, la humana y la divina, y una Persona», el lógico y el hombre de ciencia podrían indicar que este complejo signico carece de extensión y de referente, y que en consecuencia se lo podría definir como carente de significado y, por tanto, como una pseudo-proposición. Pero el análisis lingüístico o lógico jamás conseguirá explicar por qué pueblos enteros han luchado durante siglos por una afirmación de este tipo o por su negación.

2. McHale (1962), Colquhoun (1967), Scott Brown y Venturi (1968), Jencks (1969b), Broadbent (1969), Eisenman (1970a), Bohigas (1972), Tzonis (1972), Blake (1974), Huxtable (1976) y Brolin (1976) son algunos de los críticos que consideraron el tema. El análisis de Brolin resulta particularmente convincente. Según Amos Rapoport (1969), las imágenes simbólicas asociadas a las formas arquitectónicas predominan con respecto a su rendimiento físico también en el caso de las arquitecturas vernáculas.

3. Kandinsky, Vantongerloo, Gabo, Caro, Bill, Morellet, Stockhausen y Boulez intentaron, entre otros, remover cualquier resto de significación de sus obras —sin conseguirlo—. Para un análisis de estos experimentos véase Broadbent (1969), quien concluye que la búsqueda de formas carentes de significado obedece por sí mismo a un ideal expresivo.

4. Esta definición pertenece a Saussure (Bally y Sechehaye, eds., 1916). Para una reseña histórica de las diversas definiciones de *semiótica* desde Platón en adelante, véase Ferrater Mora (1941). La semiótica moderna se originó con los trabajos de Pierce (Harthorne y Weiss, comps., 1931-1935). Para un glosario de terminología semiótica, véase Llorens (1972a). Para una bibliografía acerca de semiótica, véase Volli et al. (1974).

5. Mukařovský (que fue miembro del Círculo Lingüístico de Praga, al que también Wellek había estado vinculado) fue más perspicaz. Ya en 1934 había indicado que el objeto estético no debía concebirse como un objeto material, sino como un sistema autónomo de signos no relacionados con realidad externa alguna.

6. La naturaleza abunda en organismos vivos capaces de operar con indicios, pero el uso de señales parece ser privativo de la especie humana (Grassi y Von Uexküll, 1950).

7. El médico diagnostica estados del organismo no perceptibles directamente, mediante el estudio de los síntomas directamente perceptibles. En la generalidad de los casos, los síntomas son indicios independientes de la voluntad del paciente. Sin embargo, se conocen ejemplos de producción deliberada de síntomas, que operan entonces como señales que comunican lo que el paciente no puede o no quiere comunicar de otro modo. Un buen diagnóstico considerará el síntoma en su doble rol de indicio y señal (Von Uexküll, 1972).

La indicación y la comunicación también se mezclan en la interacción social corriente. La gente se comunica usando señales. Pero las señales también pueden operar, a otro nivel, como indicios: sea lo que fuere lo que alguien está diciendo, la manera de decirlo puede tener cierto significado (Lacan, 1966; para un enfoque no psicoanalítico, véase Goffman, 1969). Otros campos en que indicios y señales coexisten son la kinésica y la proxémica (Birdwhistell, 1952; 1966, 1970; Frank, 1957; Ruesch y Kees, 1959; Hall, 1959, 1966). También las unidades sociales más grandes (sociedades anónimas, partidos políticos, ejércitos, gobiernos) usan todo tipo de indicios y señales en persecución de sus objetivos. Su significado se descifrará con éxito solamente si el intérprete toma en cuenta que los niveles de comunicación e indicación se interpenetran (Jervis, 1970; Rapoport, 1973).

8. Hasta donde llega mi conocimiento, los indicios intencionales no han sido considerados aún en la literatura. Cuando Prieto, continuando la línea de Buysens, esbozó una semiótica de la comunicación artística (1971), hubiera podido desarrollar la idea de indicación intencional; pero Prieto prefirió encarar el tema bajo una luz completamente distinta. Mounin (1971) se aproximó a los indicios intencionales cuando sugirió que la publicidad involucra un tipo de comunicación en la que el emisor desea transmitir un mensaje procurando que el receptor no sea consciente de ello; pero Mounin se limitó a concluir que la publicidad, al no satisfacer la definición de señal establecida por Buysens, no puede legítimamente considerarse como una forma de comunicación.

Rubert de Ventós (1968) estuvo cerca de sugerir que la indicación intencional era típicamente propia de la arquitectura. Muchos artistas de mediados del siglo XX buscaban que el público afrontase sus obras como estados de cosas válidos en sí mismos, y no como vehículos de comunicación subjetiva del artista. Rubert sugirió que este arte era, por esa razón, *arquitectónico*.

Hasta ahora no he encontrado evidencias del uso del concepto de pseudo-señal.

9. Pierce distinguía *símbolos, íconos e índices* (Harthorne et al., eds., 1931-1935). Langer (1942) hablaba de *signos y símbolos*. Morris (1946) usaba los términos *señal y símbolo* —para no mencionar sino a algunos teóricos—. Al definir sus términos en modos distintos, estos autores se refieren a fenómenos diversos; no es posible establecer correspondencias directas entre sus términos, ni entre los mismos y los usados en nuestro estudio.

10. Jencks (1976a) condujo un fascinante estudio acerca de cambios de significado de prendas de vestir. Los pantalones vaqueros aparecieron en un principio como pantalones de trabajo que se destacaban por su fuerza y resistencia. Luego se volvieron metafóricamente en un símbolo de masculinidad. Usados por James Dean, adquirieron el significado suplementario de «juventud rebelde». Finalmente, tras una serie de etapas cuya descripción omito, las estrellitas de la Costa Azul habrían llegado a usar pantalones vaqueros de terciopelo para acentuar sus encantos femeninos, contradiciendo todas las significaciones anteriores.

11. La noción de fatiga estética fue presentada por primera vez por Göller en 1887 (citado por Kubler, 1962). Dorfles (1962) y Rubert de Ventós (1968) hablaron del *consumo* de formas artísticas. La noción de *consumo* fue recientemente criticada por Llorens (1972b).

12. La distinción mejor articulada apareció en «Le Purisme», publicado en *L'Esprit Nouveau*, n.º 4 (probablemente en 1921). Ozenfant y Le Corbusier ya se habían referido al tema en «Après le cubisme» (1918) y en «Sur le plastique» (1920).

13. Un indicio, deliberadamente usado con fines expresivos, se vuelve un indicio intencional. Sin embargo, los principios de diseño del movimiento moderno favorecían el uso de meros indicios, más que de indicios intencionales. Esto se manifestaba en la insistencia de los arquitectos por la «honestidad» en el diseño, es decir, en su condenación de cualquier engaño. Como se verá más adelante, no es posible manipular indicios en una forma verdaderamente objetiva e impersonal. Esto daría lugar a una de las inconsistencias internas que finalmente llevarían a la crisis del movimiento moderno.

14. Häring favorecía lo que llamaba formas diseñadas «vivas», en oposición a las formas derivadas de la geometría que eran potencialmente eternas pero, por esa misma razón, rígidas y desprovistas de vida. Para un análisis de las diferencias que respecto a este punto Häring tuvo con Mies y Le Corbusier, véase Posener (1972).

15. Agradezco al profesor Collin Rowe que me haya sugerido la existencia de esta componente hegeliana en la ideología del movimiento moderno, aún insuficientemente reconocida en la literatura. Para una transcripción *verbatim* de sus observaciones, véase capítulo V.

16. Al analizar la terminación del movimiento moderno, Banham escribió recientemente (1975): «Las viejas rutinas de la arquitectura moderna han provisto... los soportes emotivos e intelectuales de un lenguaje familiar. Los académicos tomarían esta afirmación literalmente, y construirían, con frecuencia creciente, modelos para la comprensión de la arquitectura moderna basados en estudios lingüísticos y semánticos. Se trataba de una comprensión equivocada, predestinada al fracaso. Pretendiendo que la arquitectura moderna era una lengua muerta, como el sánscrito, sus usos fueron codificados y diseccionados con la eficiencia profesional del filólogo».

Contrariamente a lo sugerido por Banham, la lingüística y la semántica no se ocupan solamente de lenguas extinguidas, sino también de lenguas en uso y de sus cambios. Pese a esta equivocación, Banham está en lo cierto al insinuar que el campo de la arquitectura es más amplio que el campo de la lengua. Banham no aclara en qué consiste esa mayor amplitud. La distinción entre señales e indicios o, más precisamente, entre lenguajes y sistemas de significación, puede contribuir a precisar la diferencia.

II. La estética experimental y la crítica erudita

El significado de la arquitectura y el arte está constituido por unidades culturales. ¿Cómo puede determinar el semiótico cuáles son, en cada caso, esas unidades? En otras palabras: ante una obra de arquitectura o arte, ¿cómo se puede determinar su significado? Antes de ensayar una respuesta, es preciso examinar la tarea del semiótico con un poco más de detenimiento.

El farmacólogo a quien nos hemos referido en el capítulo I se proponía enseñar a los habitantes de la isla la mejor manera de usar sus hierbas. Su misión era de naturaleza prescriptiva. El antropólogo, por el contrario, se limitaba a una labor descriptiva. Análogamente, el semiótico se propone un estudio *descriptivo* del proceso de interpretación, no un enfoque prescriptivo. Su objetivo no es prescribir lo que la arquitectura o el arte *deberían* significar de acuerdo a una cierta escuela o teoría, sino determinar lo que realmente significan dentro de un cierto marco social y, más específicamente, cómo alcanzan su significación.

Su interés se centra en las interpretaciones *colectivas, consensuales*, de la arquitectura o el arte, no en las interpretaciones personales. No le interesan especialmente los significados percibidos por un intérprete individual, por calificada que sea su opinión, sino las percepciones compartidas por toda una comunidad y reflejadas en la conducta del grupo.

El antropólogo se interesaba en la isla no solamente en las creencias acerca de la hierba, sino también en las demás creencias de los isleños. Procuraba poner de manifiesto que las creencias acerca de las hierbas eran tan sólo una parte de un sistema más amplio de creencias interrelacionadas. Similarmente, el semiótico se propone desarrollar un estudio *sistémico* de las formas y significados en arquitectura y arte, no un estudio atomístico. Procurará mostrar que las formas no se interpretan una por una (cada obra interpretada de acuerdo a sus propios méritos), sino que la interpretación de una cierta obra es afectada por la interpretación de otras obras en el mismo contexto social o histórico. Más aún: el semiótico intentará poner de manifiesto que la interpretación de una forma puede cambiar si se la coloca en otro contexto.

La interpretación de las obras de arquitectura y arte cambia muy rá-

pidamente. El semiótico, como el antropólogo, se interesa no en imágenes estáticas del significado, sino en la forma en que las interpretaciones se originan, cambian, y finalmente se abandonan. Su propósito es alcanzar una imagen *dinámica* de los sistemas de significación.

El objeto de la semiótica no son las obras de arte o arquitectura en sí mismas, sino su interpretación. Pero, ¿qué es una interpretación? Según Child (1965), interpretar es «expresar en pensamientos y palabras lo que se presenta por vía de la percepción mental o sensorial». Una interpretación es una traducción verbal de algo presentado por canales no verbales. Por consiguiente, el semiótico deberá centrar su atención sobre los productos de la actividad verbal, ya se trate de afirmaciones orales, textos escritos o verbalizaciones registradas por otros medios.

¿De dónde proviene su información? El semiótico tiene tres tipos de fuentes donde recoger información acerca de las interpretaciones de la arquitectura y el arte.

La primera fuente es la *introspección*. Como todo ser humano, el semiótico tiene una cierta sensibilidad, natural o adquirida, hacia la arquitectura y el arte. Por consiguiente, podría tratar de ser él mismo su fuente de información. Las limitaciones de este método son obvias: el investigador se vería obligado a actuar en una doble capacidad, como originador y como analista de los datos. Este procedimiento debe evitarse en la medida de lo posible.

Los *trabajos de campo* constituyen la segunda fuente. Los mismos incluyen la celebración de entrevistas, el uso de cuestionarios, la administración de tests psicológicos o el uso de otras técnicas experimentales. La obvia ventaja de los trabajos de campo sobre la introspección es que la información proviene de fuentes externas, relativamente independientes del investigador. En la actualidad hay muchos estudiosos trabajando en esta línea. En los Estados Unidos y en Gran Bretaña muchas veces se da por descontado que si la investigación semiótica se propone ser científica, debe ser de naturaleza empírica y usar primordialmente los modelos y metodologías de la psicología.

La tercera fuente consiste en el análisis de *textos o documentos* que registran las reacciones de la gente ante obras de arquitectura y arte. Tales textos, que pueden provenir de críticos, historiadores, periodistas o legos, abundan. Como en el caso de la investigación empírica, quienes trabajan en esta línea disponen de una fuente externa de datos. Sin embargo, este método es menos común que el anterior. Ha sido usado ocasionalmente en Europa, donde los estudios de semiótica arquitectónica se han desarrollado por lo general dentro del marco de la crítica histórica.

En términos generales, cuando los estudios semióticos se basan en trabajos de campo y emplean métodos provenientes de la psicología, los resultados que se obtienen son descriptivos y están orientados hacia interpretaciones colectivas. Pero en esos casos el enfoque es generalmente atomístico y estático. Relacionados con la crítica histórica, por el contrario, los estudios semióticos tienden a ser sistémicos y dinámicos, pero personales y prescriptivos.

El campo de la semiótica no coincide ni con el de la psicología ni con el de la historia y la crítica. Por desgracia, las fronteras entre la semiótica y las disciplinas que le aportan datos a menudo resultan borrosas.

Mi propósito en este capítulo es evaluar la contribución potencial de la psicología experimental por un lado, y la historia y la crítica por el otro, como fuentes de material para el análisis semiótico. Para ello, compararemos una serie de interpretaciones de una misma obra de arte provenientes de la estética experimental y de la historia del arte.

El experimento MS

Morris y Sciadini publicaron en 1966 un trabajo titulado «Pinturas, modos de vida y valores», en el que registran los resultados de un experimento supuestamente destinado a ilustrar la aplicación de métodos empíricos para el descubrimiento del significado de obras de arte.¹ Nos referiremos a este trabajo con el nombre de *el experimento MS*.

Los autores partieron de la premisa de que las obras de arte, consideradas como signos estéticos, reflejan «valores» que a su vez están asociados con «modos de vida». Morris y Sciadini identificaron cinco «modos de vida», que llamaron:

compostura y autocontrol
indulgencia y satisfacción de los sentidos
retramiento y autosuficiencia
receptividad y buena predisposición
goce en la acción.

Cada «modo de vida» fue descrito en un párrafo de unas cien palabras. A continuación, los experimentadores eligieron cinco cuadros famosos, cada uno de los cuales a su juicio «ilustraba» uno de los «modos de vida» en términos de los valores representados. Para decirlo con palabras de los autores, los cuadros «significaban y ejemplificaban los valores correspondientes a los modos de vida». Las pinturas eran:

Un domingo a la tarde en la Isla de La Grande Jatte (Seurat)
La Boda Campesina (Bruegel)
La tragedia (Picasso).
Wivenhoe Park, Essex (Constable)
Oficial de Cazadores a la Carga (Géricault)

La relación biunívoca entre «modos de vida» y pinturas supuesta por los investigadores estaba regida obviamente por el tema de las pinturas: la elegante burguesía parisina descrita por Seurat disfrutando de su paseo dominguero en la isla (fig. 53) representaba compostura y autocontrol, mientras que el banquete de la boda campesina (fig. 44) sugería indulgencia y satisfacción de los sentidos, y así siguiendo.

A continuación, los experimentadores pidieron a un grupo de estudiantes universitarios que enumerasen los cinco «modos de vida» según el orden de sus preferencias personales, y que hiciesen lo mismo, independientemente, con

los cuadros. Como era de suponer, resultó que había una cierta correspondencia entre el ordenamiento de los «modos de vida» y el ordenamiento de los cuadros, y esa correspondencia coincidía en buena medida con las relaciones entre «modos de vida» y obras de arte supuestas inicialmente por los propios investigadores. Morris y Sciadini concluyeron, como era fácil de imaginar, que «la gente prefiere signos que significan cosas que les gustan. Si nos gusta el mar borrascoso, nos gustarán las pinturas que representan un mar borrascoso». El experimento supuestamente demostraba que las obras de arte, consideradas como signos estéticos, significan los «modos de vida» descritos en ellas.

Morris y Sciadini aseguraron que la selección de los cuadros usados en el experimento se había basado no sólo en el contenido representacional de las obras, sino también en otras cualidades puramente pictóricas, tales como colorido, línea y figura y afirmaron que, en consecuencia, sus conclusiones también eran aplicables a obras de arte no figurativas. Sin embargo, esto no se desprende de la evidencia presentada. Es indudablemente cierto, en términos generales, que el observador reacciona ante la totalidad del mensaje artístico, y no solamente ante el contenido representacional. Pero en el caso del experimento que venimos comentando, la relación entre el contenido figurativo de las pinturas (e incluso sus títulos) y el lenguaje usado para describir los «modos de vida» correspondientes es tan evidente, que el contenido representativo se convirtió, indudablemente, en el factor dominante.

Toda teoría del significado artístico basada primordialmente en el tema de la obra de arte es, necesariamente, burda. Si se aprueba una pintura de un mar borrascoso tan sólo porque a uno le gusta el tema descrito, no se discrimina entre escenas marinas hábilmente pintadas o torpes, artísticas o inartísticas.

Morris y Sciadini pasaron por alto este problema en una forma bastante ligera, y se dedicaron en cambio a corroborar sus conclusiones usando una técnica experimental muy elaborada conocida bajo el nombre de escalas diferenciales semánticas. La técnica fue desarrollada por Osgood, Suci y Tannenbaum en su libro *The Measurement of Meaning* (1957). Los diferenciales semánticos provienen de experimentos en los que se pide a un grupo de sujetos que califiquen una palabra, concepto u objeto usando una serie de escalas bipolares. Se trata, por lo general, de escalas de siete puntos tales como:

bueno	—	—	×	—	—	—	—	malo
verdadero	—	×	—	—	—	—	—	falso
bello	—	—	—	×	—	—	—	feo

Al procesar los resultados se obtienen perfiles semánticos de los objetos, palabras o conceptos en cuestión que reflejan los atributos que les fueron asignados por los sujetos. Aplicando análisis factorial, Osgood y sus colaboradores mostraron que atributos tales como «bueno», «verdadero» y «bello» tienden a presentarse juntos. En otras palabras, si un objeto o idea obtuvo un puntaje alto en la escala bueno/malo, es probable que también haya obtenido un buen puntaje en las escalas verdadero/falso y bello/feo. Es como si las escalas de bondad, verdad y belleza, así como otras escalas más, estuviesen todas midiendo la misma cosa, a saber, la apreciación del objeto. Por consiguiente, todas estas

escalas pueden resumirse en una única dimensión o factor, llamado *evaluación*. Hay otras escalas que también tienden a coincidir, constituyendo otras dimensiones o factores. Osgood y sus colegas identificaron en total siete factores de este tipo. Tres de ellos les parecieron los más significativos: el factor evaluación, el factor potencia (que comprende escalas tales como fuerte/débil, grande/chico y pesado/liviano), y el factor actividad (que abarca escalas tales como activo/pasivo, rápido/lento y caliente/frío).

Por heterogéneos que sean los elementos de un conjunto, sus perfiles semánticos siempre se pueden describir en un marco de referencia común provisto por las dimensiones de Osgood. Más aún: los objetos mismos pueden agruparse en subconjuntos de similar valor semántico, en la medida en que resulten ubicados en posiciones próximas en un hiperespacio n-dimensional cuyos ejes coordinados son las n-dimensiones o factores usados en el experimento.

En la segunda parte del experimento MS se pidió a los sujetos que calificasen los «modos de vida» y los cuadros usando escalas diferenciales semánticas tales como suave/áspero, movedizo/quieto, activo/pasivo, colorido/apagado, duro/blando, etc. La hipótesis inicial de los investigadores resultó fortalecida al observar que aparecía, una vez más, una cierta correlación, esta vez entre los atributos de las pinturas y los atributos de los «modos de vida» que supuestamente significaban.

El experimento MS fue bien recibido por la comunidad académica, especialmente en los Estados Unidos donde se estaban llevando a cabo una cantidad de trabajos de investigación concebidos sobre premisas parecidas. Su aceptación pudo haber sido motivada en parte por el hecho de que Morris era, y aún es, uno de los líderes de la escuela semiótica norteamericana. A su prestigio como filósofo se sumaba que Morris era bien conocido por arquitectos y artistas por sus habituales conferencias en la Escuela de Diseño del Illinois Institute of Technology. Pero el factor más importante en asegurar la buena acogida que se brindó al experimento debe haber sido el uso de mediciones y estadísticas que permitían que tanto el proceso como sus resultados fuesen fáciles de registrar, comunicar y verificar mediante experimentos similares. En otras palabras, el propio carácter experimental del trabajo le otorgaba un cierto aura de respetabilidad. Las escalas diferenciales semánticas, cuyo uso lleva a resultados cuantificados y por consiguiente persuasivos, constituían un elemento importante de la metodología. Desde el momento de su publicación, el libro de Osgood fomentó esperanzas de progresos revolucionarios,² no sólo en la semántica sino también en una variedad de campos de investigación aplicada, incluyendo estudios acerca de la apreciación del arte y la arquitectura.³ Morris mismo consideraba que sus experiencias con Sciadini constituían tan sólo una pálida muestra de lo que se podría llegar a hacer, si se dispusiese del tiempo y los recursos necesarios. Morris fantaseaba acerca de una investigación en gran escala, computarizada, en la que usarían escalas de siete puntos para evaluar pinturas, poemas, composiciones musicales, etcétera. Los sujetos sometidos al experimento se clasificarían de acuerdo a rasgos constitucionales y temperamentales, filiación cultural, nivel socioeconómico, sexo, etc., y las evaluaciones de las obras de arte se correlacionarían con los rasgos de los autores de la evaluación. Morris explicaba, con verdadero entusiasmo (1964):

Se vislumbra un vasto campo abierto para la exploración. Los resultados de semejante exploración afectarían todas las ramas de la estética, tanto en sus aspectos filosóficos como científicos.

El uso de modernas técnicas de análisis estadístico (como el análisis factorial, por ejemplo) permitiría determinar empíricamente qué pinturas «corresponden», en cuanto a su evaluación, a qué poemas, composiciones musicales, filosofías, y religiones. Los agrupamientos resultantes bien podrían incluir estilos tradicionales tales como «clásico» y «romántico», pero podrían también trascender las clasificaciones tradicionales: podría haber estilos correspondientes a cada modo de vida, o a cada valor...

Los mismos datos... podrían usarse también para estudios inter-culturales, o para comparaciones entre grupos de una misma cultura, o para el estudio de diferencias individuales. Las posibilidades abiertas en este campo son enormes.

Ya expresé mis reservas con respecto a uno de los aspectos del experimento MS: el hecho de que el «significado» de las pinturas se basase primordialmente en el tema de la composición. Hay experimentos en los que la atención no se centró en el tema de las obras, sino en otros aspectos; algunos de esos trabajos fueron citados en la nota 3. Aun en estos casos, sin embargo, el enfoque experimental padece de ciertas limitaciones intrínsecas que resultan, no del tema elegido para el estudio, sino de la fuente de la información (un grupo de individuos sometidos a un test), de los medios usados para registrar la información (generalmente diapositivas para describir las formas, y diferenciales semánticos para describir los significados), y de la estructura del experimento mismo. Estas limitaciones se pondrán de manifiesto al comparar algunos de los resultados del experimento MS con interpretaciones de las mismas pinturas originadas en la crítica de arte erudita.

Las interpretaciones eruditas

De acuerdo a los resultados del experimento MS, *Un domingo a la tarde en la Isla de La Grande Jatte* (fig. 53) significa *compostura y autocontrol*. Este «modo de vida» fue descrito por Morris y Sciadini en los siguientes términos:

En este «plan de vida», el individuo participa activamente en la vida social de su comunidad, no con el propósito de cambiarla, sino para comprenderla, apreciarla, y preservar los mejores valores alcanzados por la humanidad... La amistad se aprecia, pero no se busca la intimidad fácil con mucha gente. La vida ha de ser disciplinada, inteligible, predecible, y basada en buenas maneras. Los cambios sociales deben hacerse con lentitud y cuidado, para evitar que los logros de la cultura humana se pierdan. El individuo debe participar en actividades físicas y sociales, pero nunca de un modo agitado ni radical.

No todos los críticos estarían de acuerdo con esta lectura de *La Grande Jatte*. Brieger et al. (1964) vieron la escena representada en la pintura en estos términos:

El mundo descrito por Seurat es un mundo completamente rígido. Las figuras humanas en la tela son como piezas en un tablero movidas por el diseñador, carentes de toda voluntad propia. No tienen contactos con sus vecinos, y no constituyen individuos sino más bien representantes de tipos: el obrero, la dama elegante, la colegiala adolescente soñando sobre su ramillete de flores... Seurat pintó seres humanos totalmente separados los unos de los otros, como otras tantas estacas clavadas en el suelo.

Esta interpretación no conjura precisamente visiones de amistad o de participación activa en la vida social de la comunidad, como las imaginaban Morris y Sciadini. Pero el aspecto más peregrino de la interpretación MS no es éste. Cualquier persona conocedora, aunque sólo sea superficialmente, de la historia de la pintura no podrá sino sorprenderse ante el conservadurismo visto en la pintura de Seurat por los experimentadores y sus sujetos. Cuando fue exhibida por primera vez, *La Grande Jatte* sólo provocó escándalo, desprecio e indignación. «Todo era tan nuevo en esta inmensa pintura» —explicaba Alexandre en 1891— «la concepción era audaz, y la técnica iba más allá de lo que nadie jamás había visto o imaginado». Christophe, otro testigo contemporáneo, cuenta (1890): «Hubo protestas airadas, pero la obra resultó más fuerte que las críticas y su carácter revolucionario se impuso finalmente». ¿Cómo es posible que una pintura revolucionaria tal como nadie había visto o imaginado antes pudiera llegar a significar una intención de preservar, más que de cambiar, los mejores valores alcanzados por la humanidad? ¿En virtud de qué extraños mecanismos pudo llegar a reflejar buenas maneras, predecibilidad y cambio social lento, en vez de agitado o radical?

* * *

No hemos de analizar las cinco pinturas usadas en el experimento MS. En aras de la brevedad, en lo que resta de este capítulo consideraremos tan sólo *La Boda Campesina* de Bruegel (fig. 44) y las interpretaciones provenientes de la crítica tan sólo en lo referente al tema de la obra.⁴

Los trabajos de Morris y Sciadini supuestamente demostraron que *La Boda Campesina* significa *indulgencia y satisfacción de los sentidos*. Los investigadores describieron este «modo de vida» en los siguientes términos:

El goce es la clave de la vida. No se trata de una búsqueda agitada de placeres intensos o excitantes, sino del gusto por los placeres simples y fácilmente accesibles: la mera satisfacción de existir, de gozar de la buena comida, de las comodidades, de las conversaciones con los amigos, del descanso y la relajación. Una vivienda cálida y confortable, una cama y sillones mullidos, una despensa bien provista, una puerta siempre abierta para los amigos: así es el lugar donde se debe vivir. El cuerpo cómodo, distendido, calmo en sus movimientos sin apuro, la respiración pausada, listo para el descanso, en paz con el mundo: así debe ser el cuerpo. La ambición acuciante y el fanatismo de los ideales ascéticos son signos de gente descontenta que ha perdido la capacidad de dejarse llevar por la corriente del goce simple y despreocupado.

Parece indudable que la pintura de Bruegel describe una fiesta de bodas celebrada en un granero. Los comensales comen o beben con entusiasmo, al son de la música de dos gaiteros. En este nivel superficial de lectura, la composición parecería ajustarse a su pretendida significación.

Sin embargo, buena parte de la literatura crítica coincide en señalar que la situación presentada en *La Boda Campesina* no es en modo alguno lo que aparenta a primera vista. Si se recogen y articulan diversas claves provistas por el pintor, puede surgir una interpretación completamente distinta. Sigamos el análisis de Highet (1945):⁵

¿Dónde están los padres de la novia? No hay nadie que parezca ser el padre. Los dos hermanos de la novia se encargan de servir la comida y las bebidas, y aparentan ser los amos de la casa. Se deduce que el padre de la novia debe haber muerto: de lo contrario, estaría en algún lugar prominente. Es la madre de la novia quien está cerca, ocupando el sitio de honor. La mujer sentada a mano derecha de la novia, tocada con una cofia prominente, se inclina para conversar con otra mujer, de modo que su cara queda cubierta por la cabeza de uno de los sirvientes. No obstante, es una de las tres principales figuras femeninas, en un grupo colocado junto a la cúspide social de la tertulia, compuesta por el caballero, el sacerdote, y el rico suegro. La cara de la mujer está oculta. La cara de la novia, que se ve con claridad, es chata y poco atractiva. Cabe suponer que también la señora de la casa es una mujer campesina, de carácter insípido y sin inteligencia o distinción alguna. No es preciso mostrarla a rostro descubierto: se parecería demasiado a la novia...

En el centro del cuadro y a la cabecera de la mesa, junto a la madre de la novia, frente al sacerdote, hay un hombre elegante, displicente, de aspecto tan desagradable que nadie supondría que se trata del prometido de la sabrosa y rolliza novia sentada enfrente. Y este hombre, sin embargo, está en el lugar de honor y en el foco de la atención, junto a los mayores, en una posición más destacada que la de la novia misma. Se trata del novio. La novia es tosca pero apetitosa. El novio es rico pero de malos modales. Por eso la novia permanece callada, con la mirada baja. Su afectada sonrisa sugiere: «Me alegro de casarme. Mi marido no me gusta mucho, pero es rico.»

Supongamos que este hombre es el novio, y examinémoslo. Viste muy bien. Solamente otros dos hombres visten esas ropas negras. Los demás llevan ropas de un rústico color pardo. El caballero, el suegro y este hombre visten en elegante negro, con ropas de gentilhomme o de burgués que no precisa condescender a los trabajos de la granja, ni caminar por senderos embarrados, ni ocuparse de trabajo manual alguno. Hasta su sombrero luce un tanto distinto. ¿Qué es lo que molesta en su aspecto, a pesar de su elegante vestimenta? Es su cara, sobre todo, y su gesto. Todos los demás participantes en la ocasión están comiendo o bebiendo pacíficamente, o sirviendo, o absteniéndose con tacto, como la novia, el caballero y el sacerdote. Hasta la pequeña Grete en primer plano se satisface limpiando su plato con un dedo. Hay solamente una persona que pide más. El novio levanta su jarra de cerveza vacía, mirando enojado a los sirvientes, e incluyendo en el marco de su indignación a la madre de la novia. Ya ha bebido tres jarras, y siente los efectos del alcohol. Uno de los hermanos de la novia, en segundo plano, está sirviendo la cerveza todo lo rápido que puede.



Fig. 44. Peter Bruegel, el Viejo: *La Boda Campesina*, 1565 (?). Oleo sobre madera, 114 × 163 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

El novio no tendrá que esperar mucho, pero sin embargo ya está haciendo un alboroto, aún antes de la terminación de la fiesta de bodas. «¿Por qué no me sirves cerveza?, ¿no sabes acaso quién soy?, ¿no me oyes, eh, tú?» Mientras tanto, su padre y su madre lo llaman desde el otro lado de la mesa, pidiéndole que se calle y que no les traiga más vergüenza. Los padres se parecen al novio así como la novia se parece a sus hermanos. Más aún: en este raptó de mal humor, el novio y sus padres tienen la misma expresión quisquillosa, la misma vanidad sin dignidad, la misma irritación sin redención. La vida de la novia promete ser bien difícil, con esa afilada suegra, con ese marido seco y dominante...

El conflicto carece de grandeza trágica o de refinamiento. Es un conflicto realista. Es suficientemente rico como para proveer material para toda una novela sociológica. ¿Cómo vivirá esta tonta muchacha campesina cuando se mude al pueblo y deba manejar la casa de su avaro marido? ¿Vivirá doblegada ante su mal humor y el de sus suegros regañones? ¿Sufrirá, o se sentirá confortada por la riqueza, por ilusión de haber mejorado su posición, por saber que sus hijos vestirán buenas ropas negras y tendrán sillas labradas en lugar de vestir harapos campesinos y sentarse en el suelo? El arte de Bruegel es tan profundo que no se limita a plantear las preguntas sino que, para el observador atento, las contesta.



Fig. 45. *La Boda Campesina*: detalle

Si se lee ahora nuevamente la descripción de *indulgencia y satisfacción de los sentidos* (el «modo de vida» asociado a *La Boda Campesina* según el experimento de Morris y Sciadini) parece dudoso que estos autores y los sujetos que participaron en el experimento fuesen «observadores atentos» del tipo imaginado por Highet. Puede discreparse con la interpretación del cuadro dada por Highet, como ya veremos. Pero lo que interesa señalar aquí es que la interpretación de una obra de arte requiere un análisis más cuidadoso y detenido que el que cabe esperar de personas sometidas a un test. Esto vale aun si se admitiese, como quieren Morris y Sciadini, que la significación artística resulta directamente del contenido temático de la obra de arte.

La interpretación de *La Boda Campesina* propuesta por Highet no debe aceptarse necesariamente como definitiva. En realidad, no hay una explicación de la naturaleza del acontecimiento descrito en el cuadro, ni mucho menos de la intención simbólica última del artista, aceptada unánimemente por la crítica. Ni siquiera se sabe con certeza cuál de los participantes en el banquete es el novio. La suposición de Highet de que se trata del hombre vestido de oscuro levantando su jarra vacía de cerveza (fig. 45) no es compartida por todos. Stechow (1969) cree que el novio es el sencillo muchacho, por demás inconspicuo, que está sacando los platos del tabloncillo llevado por los dos corpulentos sirvientes, en el primer plano a la derecha, para pasarlos en dirección a la mesa (fig. 46). Baldass (1948) y Marijnissen (1971) sugieren que se trata del hombre sirviendo vino (¿o será cerveza, como supone Highet?) en el primer plano a la izquierda, mientras que Gombrich (1950) sigue la línea de pensamiento de Glück (1932) al señalar que el novio podría ser el hombre en el centro del cuadro dedicado a engullir la comida con su cuchara.

La identificación del novio es un asunto de importancia. Toda la «novela sociológica» construida por Highet pivota sobre su particular suposición. Otras suposiciones llevarían a otras novelas.



Fig. 46. *La Boda Campesina*: detalle

El desacuerdo entre los críticos va más allá de la identidad del novio. Se extiende a la interpretación de la naturaleza misma del acontecimiento descrito, y afecta no sólo el significado literal de la composición sino también el simbólico:

En dos interpretaciones de *La Boda Campesina* publicadas en 1956, una de Lindsay y Huppé y la otra de Stridbeck, se siguen razonamientos bastante complejos basados en el estudio de alegorías medievales y otras fuentes literarias.

Lindsay y Huppé consideraron que ninguna de las hipótesis acerca de la identidad del novio mencionadas hasta ahora era convincente, y propusieron una solución totalmente distinta al problema. Comenzaron por notar que había un lugar a la derecha de la mesa que estaba «llamativamente vacío», con un perro lamiendo algo sobre el banco desocupado. Basando su análisis en una serie de precedentes medievales y renacentistas, estos autores concluyeron que la escena descrita en la pintura era un banquete nupcial *sin novio*. Tolnay (1935) ya había sugerido que el novio se encontraba ausente, entendiendo el hecho como una alusión humorística al viejo proverbio flamenco «los pobres no pueden asistir ni a su propia boda». Lindsay y Huppé, en cambio, interpretaron la situación en términos de la tradicional imagen de la Iglesia como la Novia de Cristo. El sacerdote, representante de Cristo, es simbólicamente el novio de la Iglesia. El perro es el símbolo del sacerdocio; pero un perro que lame su propio vómito simboliza un falso sacerdote. A la vez la Iglesia, por su mundanidad, ha dejado de ser la Novia de Cristo para convertirse en la prostituta de Babilonia. La comida y la bebida representan el mundo perdido en la búsqueda de *temporalia*. La composición entera representa la corrupción y desviación del mundo.

También Stridbeck acometió un minucioso estudio iconológico de *La Boda Campesina*. Observando que la corona de la novia y la larga cabellera cayendo sobre sus espaldas eran rasgos corrientes en una variedad de figuras

alegóricas del siglo XVI, Stridbeck llegó a la conclusión de que el personaje en cuestión *no era una novia* sino una encarnación alegórica de la Generosidad. La pintura de Bruegel, probablemente terminada en 1567, fue comparada por Stridbeck con una ilustración de Coornhert publicada en 1585, titulada *Los Mendigos Parasitarios*. La figura alegórica de este grabado recuerda a la novia de Bruegel, tanto por la pesadez de sus rasgos como por su mirada baja. Más aún: ambas presiden la mesa de un banquete, atendido en el caso de la ilustración de Coornhert por un puñado de mendigos hambrientos. En un poema que acompaña a su grabado, Coornhert se queja de los borrachos y glotones que abusan de la generosidad humana sin trabajar. Stridbeck sugiere que la escena descrita por Bruegel no es un festín nupcial sino una alegoría de un significado similar a la de Coornhert.⁶

Otros estudiosos señalaron ciertas semejanzas entre *La Boda Campesina* y diversas pinturas italianas de *La Última Cena*, especialmente las de Ticiano y Tintoretto. Entre las semejanzas apuntadas se destacan las largas mesas y la variedad de comensales (para las fuentes de este enfoque, véase Bianconi, 1967). De acuerdo a esta interpretación, la pintura de Bruegel sería una alusión a la Pasión de Cristo, vista como una perversión del rito sagrado, dominado por la glotonería y no por la solemnidad del acontecimiento (Stechow, 1969). *La Boda Campesina* también fue vista, finalmente, como una corrupción del Festín Nupcial de Caná, descrito en el Evangelio según San Juan (Gibson, 1965).

Ya sea que el arquetipo original fuese la Boda de Cristo con la Iglesia (como pensaban Lindsay y Huppé), o la Última Cena (como creía Stechow), o el Festín de Caná (como lo sugería Gibson), el mensaje último de la pintura implicaba, en los tres casos, una crítica o una condenación de orden moral. Curiosamente, semejante condenación se aproxima mucho al «fanatismo de los ideales ascéticos» que «son signos de gente descontenta que ha perdido la capacidad de dejarse llevar por la corriente del goce simple y despreocupado», que es precisamente la antítesis de lo que Morris y Sciadini consideraban como el significado de *La Boda Campesina* (véase el párrafo final de su descripción del «modo de vida» *indulgencia y satisfacción de los sentidos*).

Debe resultar obvio a esta altura de nuestra reseña que las exégesis más doctas de la pintura no son menos divergentes que las menos eruditas. Las contradicciones encontradas entre las interpretaciones experimentales y las eruditas empalidecen ante los conflictos que se detectan entre las interpretaciones eruditas mismas.

El listado de tales conflictos puede continuar. La principal figura femenina del cuadro, por ejemplo, fue vista por Highet como «una rolliza y sabrosa novia... tosca pero apetitosa». Gombrich, en cambio, la vio «sentada silenciosamente con las manos cruzadas, con una mueca de total insatisfacción en su estúpida cara». También, compárense los siguientes pasajes:

Se debe a la extraordinaria habilidad de Bruegel para captar la fisonomía humana... que la cara de la novia aparece sutilmente alterada para reflejar, no el habitual decoro, sino algo que se asemeja a una afectada sonrisa de satisfacción (Gibson, 1965).

Una medida de la grandeza de Bruegel la da el hecho de que la historia no está relatada meramente en términos de una acción representada por acto-

res dramáticos; en realidad, *hay una completa ausencia de expresión facial en su pintura* (Grossmann, 1960) [bastardillas mías].

En cuanto al significado global de la composición, considérense los siguientes pasajes, que son concordantes:

La boda no es sino un pretexto para satisfacer los instintos más primitivos (Tolnay, 1935)

y

... una perversión de un rito sagrado, dominada por la gula y no por la solemnidad del momento. El vino y la comida es todo lo que a esta gente le interesa... Los músicos, mientras tocan, clavan la mirada en quienes traen la comida, regodeándose de antemano (Stechow, 1969)

y compáreselos con:

Los campesinos invitados a la celebración están sentados alrededor de una amplia mesa; su comportamiento no es ruidoso, sino controlado y solemne. La mesa no desborda en exquisiteces; el plato que se está sirviendo parece consistir de gachas servidas en chatos cacharros de barro (Marijnissen, 1971).

¿Se trata, pues, de un festín de glotones, o de una sencilla y modesta colación? Probablemente la contradicción más desconcertante de todas es la que existe entre la interpretación de Stechow, citada más arriba, y la propuesta por Janson (1962). Este último autor veía el festín no como la perversión de un rito sagrado, sino como un solemne acontecimiento bíblico. Según Janson, la gente reunida en el banquete representaba, no la mundanal corrupción, sino precisamente la condición ideal misma del hombre:

Estas gentes son estólicas y rudas, pesadas y lentas, pero su falta de garbo les confiere una cierta gravedad que inspira respeto... ¿Por qué, nos preguntamos, dotó Bruegel esta ceremonia común con la solemnidad de un acontecimiento bíblico? ¿Fue porque vio en la vida del campesino, libre de las ambiciones y vanidades del habitante de la ciudad, la condición natural, y por consiguiente ideal, del hombre?

Consistencia, iconología, intención

El enigma de *La Boda Campesina* acepta tantas soluciones que la interpretación de la obra parece irremediabilmente subjetiva y totalmente abierta.⁷ Sin embargo, una interpretación legítima no puede ser totalmente caprichosa. Toda interpretación necesariamente conlleva una cantidad de conjeturas, suposiciones e inferencias. Diversas interpretaciones podrán ser incompatibles unas con otras, pero cada interpretación debe ser consistente en su propio marco de referencia. La exigencia de consistencia interna restringe, en gran medida, la arbitrariedad y el número de posibles interpretaciones.

Por ejemplo, cuando Highet decidió otorgar en su interpretación de *La Boda Campesina* al novio el rol del villano, también tuvo que conferir un rol complementario para la novia. Por consiguiente, la misma se volvió una desdichada huérfana que estaba siendo vendida en beneficio de la seguridad de su familia, La novia como una matrona totalmente desprovista de inteligencia, como fue vista por la mayoría, no cabía dentro de la interpretación de Highet. Podía ser una mujer regordeta y burda, tal vez, pero para Highet era preciso que fuese al mismo tiempo tentadora y apetecible. Las diversas suposiciones que componen toda interpretación deben estar relacionadas unas con otras como las partes de un sistema lógico.

Aun pasando por alto las interpretaciones inconsistentes, el número y la variedad de posibles interpretaciones pueden resultar excesivos, especialmente si se asume la posición de que la obra de arte debe ser susceptible de una sola y única interpretación. *La Boda Campesina* prueba de manera categórica que diversas interpretaciones conflictivas pueden surgir, todas ellas consistentes en su propio marco de referencia.

El lector podrá sentir a esta altura la necesidad de introducir una cierta medida de objetividad. La novia es atractiva o no lo es. Tienen que existir criterios externos para definir la cuestión. En realidad, no es tan simple. Los ideales acerca de la seducción femenina cambian de generación en generación. Tales cambios, sin embargo, no son completamente fortuitos. En cada oportunidad, hay un cierto sistema de significación socialmente establecido que comprende oposiciones básicas entre lo que se considera hermoso o feo, femenino o masculino, espiritual o carnal, noble o ignominioso. Cabe esperar que quien interpreta una obra lo haga desde un único y consistente sistema de significación. En otras palabras, su código interpretativo no debe ser totalmente personal e idiosincrático; debe poseer cierta validez interpersonal en un cierto contexto cultural e histórico.

El hecho de que la mayoría de los observadores del cuadro no vieran a la novia de *La Boda Campesina* como un ser tentador o apetecible representa un escollo para la interpretación de Highet, fundada en la premisa de que la mujer tenía una cierta capacidad de seducción. Esto descalifica la interpretación de Highet como una interpretación ampliamente compartida a mediados del siglo XX.

¿Será pues que el erotismo del siglo XVI se fundaba en patrones diferentes a los nuestros? Los historiadores pueden legítimamente tratar de ver la obra en relación a las convenciones y premisas del pasado. Gibson, por ejemplo, intentó una interpretación de *La Boda Campesina* que «estuviese más en concordancia con el pensamiento e imaginaria del siglo XVI que otras que han sido propuestas». Consecuentemente, sugirió que el modesto rol asignado al novio sencillamente reflejaba los usos contemporáneos, que desde principios del siglo XVII otorgaban, por lo general, un lugar más prominente a la novia que a su consorte en la celebración de la boda.

Hay varios tipos de evidencia histórica que pueden usarse en la búsqueda del significado de una obra de arte en el pasado. A veces, la obra es una ilustración de un texto preexistente, religioso o seglar. En otras oportunidades, hay un texto especialmente escrito para la encomienda de la obra. Los mecenas, particularmente durante el Renacimiento, o bien inventaban temas o, más a menudo, buscaban la colaboración de algún hombre de letras para proveer al artista

con un programa (Gombrich, 1972). Se conservan una gran cantidad de programas de este tipo desde la segunda mitad del siglo XVI. Si se logra ubicar el programa de la obra, o si el trabajo es la ilustración de algún texto conocido, muchas preguntas acerca de su significado pueden hallar respuesta.

La técnica para determinar el significado de una obra artística sobre la base de textos o documentos directamente relacionados con la producción de la obra usualmente se denomina iconografía. La iconología designa más ampliamente la búsqueda de significado usando *cualquier* fuente literaria, ya sea que esté o no directamente relacionada con la producción de la obra artística.

Los estudiosos de la iconografía no han tenido éxito hasta ahora en la interpretación de la *Boda Campesina*. El programa de la obra, suponiendo que hubiese existido alguno, nunca fue encontrado, ni se sabe tampoco que la obra sea la ilustración de algún texto en particular. Los estudios de iconología, como los de Lindsay y Huppé o Stridbeck, presentados antes, conducen a interpretaciones conflictivas.

Pero independientemente de los resultados alcanzados por la técnica en este caso particular, la iconología —un término que uso abarcando la iconografía— plantea por sí misma algunos problemas. La meta del iconólogo es la determinación del significado como se lo percibía en la época en que se creó la obra de arte. Esto podría ser relevante en una investigación histórica en la que lo que estuviese en juego es cómo se interpretó la obra en el pasado. Sin embargo, carecería de importancia para un estudio del significado tal como se lo percibió en una época posterior; el significado original, o parte de él, bien podría haberse perdido a los ojos de observadores modernos. Como se mencionó en el primer capítulo al comentar el conjunto de asientos I Sassi (fig. 43), los usuarios contemporáneos no tienen porqué advertir que esos asientos fueron vistos inicialmente como simples piedras; en una sociedad que las ha aceptado como componentes de su sistema de amoblamiento, los suaves y esponjosos objetos se ven como asientos, no como piedras. La iconología conducirá a la visión del *connoisseur*, pero no al análisis del significado como se lo percibe realmente en una sociedad.

Hay, sin embargo, una salvedad. Pueden haber sociedades conservadoras en las que se considere positivo rastrear al significado original de las formas, aceptándolo como el único legítimo, por encima de los significados extraídos de las formas mismas. La iconología tendría, en semejantes sociedades, un rol que jugar. Pero aun así, no es el semiótico quien ha de volverse un iconólogo: antes bien, los iconólogos existirían en la sociedad que el semiótico esta estudiando.

* * *

Entre los datos acerca del contexto histórico, hay uno que merece especial atención. Ante la variedad de posibles interpretaciones de una obra, habrá quien piense que descubrir el mensaje que el artista intentaba transmitir es una, y tal vez la única, salida del atolladero. El artista sabe lo que la obra intenta significar y, por lo tanto, recae en él la autoridad última en lo que se refiere a su interpretación. ¡Si tan sólo Bruegel hubiese dejado tras sí algunas claves acerca del significado de *La Boda Campesina*, aparte de la pintura misma! Si

tuviésemos a mano, por ejemplo, alguna carta del pintor en la que se identificara al novio o, si vamos al caso, en la que se estableciese la significación simbólica de la composición entera, entonces sí podríamos estar seguros de cuál es la interpretación correcta. Pero Bruegel no nos dijo nada. Cualquier especulación acerca de sus intenciones es ociosa, porque no puede ser corroborada ni desmentida.

Pero hay otras cosas que debemos considerar acerca de la intención del artista, independientemente de que conozcamos o no las intenciones de Bruegel en este caso particular. Como la iconología, el estudio de las intenciones del artista plantea algunos problemas teóricos de por sí. Igual que en la iconología, y contrariamente a lo que sucede en el enfoque experimental, el estudio de las intenciones se centra en el artista y no en el intérprete de la obra de arte.

La legitimidad de igualar el significado de la obra con el significado intentado por el artista fue cuestionada por un grupo de teóricos literarios conocido con el nombre de The New Criticism. Los precursores del grupo fueron Elliot y Pound, quienes insistieron en la necesidad de que los críticos centraran su análisis en la estructura objetiva de la obra artística, excluyendo tanto los sentimientos subjetivos del artista como toda otra información de carácter extraartístico, tal como la proporcionada por documentos históricos. Wimsatt y Beardsley (1946) pretendían que los poemas se juzgasen «como un pudín o una máquina.» Los poemas, al igual que las máquinas, deben «funcionar». Lo que importa es lo que los poemas son y cómo funcionan, y no lo que el artista quería que fuesen.⁸ Wimsatt y Beardsley descartaron la consideración de las intenciones del artista como una «Falacia Intencional», un apelativo que ha permanecido en uso desde entonces.

Algunas de las afirmaciones de la New Criticism recuerdan posturas asumidas por los arquitectos del estilo internacional. Le Corbusier había lanzado su famoso aforismo «*La maison est une machine à habiter*» veintitrés años antes de que Wimsatt y Beardsley usaran la metáfora nuevamente —un poema debe ser juzgado como una máquina. Pero el mensaje no era exactamente el mismo. Le Corbusier quería que la arquitectura *fuera*, no que *significara*, lo cual era una fantasía irrealizable, como se explicó antes. Wimsatt, en cambio, admitió que una obra de arte podía *ser* tan sólo en el *significar*. No buscó un arte carente de significado sino, por el contrario, un arte que existiese precisamente en su significado.

Las objeciones de la New Criticism a la falacia intencional pueden sintetizarse en dos puntos fundamentales. En primer lugar, el significado de la obra artística expresado realmente por la misma podría quedarse corto en relación a las intenciones del artista. El deseo del artista de expresar algo no implica necesariamente que sea capaz de expresarlo a través de su obra. En segundo lugar, el significado explicado por el artista podría quedarse corto en relación al significado transmitido por la forma artística. El artista puede ser incapaz de expresar verbalmente lo que desea significar en su obra y, en última instancia, puede ignorarlo. Los artistas, igual que cualquier otro ser humano, pueden tergiversar las cosas, fingir, ser superficiales, usar el lenguaje verbal en forma descuidada, o simplemente ser ignorantes.⁹ La primera objeción supone un fracaso en el proceso de comunicación artística; la segunda supone un fracaso en el proceso de comunicación verbal.¹⁰

No incumbe al semiótico tomar partido en esta polémica. El semióti-

co, como el historiador de la cultura, debe estudiar la crítica tal como ésta tiene lugar en la práctica social, en vez de suscribirse a cualquier escuela específica de crítica. Su cometido no es determinar cuánta importancia debería otorgarse a las intenciones del artista, sino más bien cuán importantes éstas se volvieron en un determinado contexto histórico y social.

En ciertos momentos, como por ejemplo durante el romanticismo, se consideraba de relevancia conocer la explicación del artista para la ulterior interpretación de su obra. En otras circunstancias, como durante el auge de la New Criticism, sucedió lo contrario. No solamente los críticos literarios, sino también los artistas más prominentes de mediados del siglo XX rechazaron la consideración de las opiniones personales del artista como un componente legítimo de la interpretación artística. Pintores tales como Vassarely y Pollock se esforzaban por lograr formas artísticas que gozasen de un status objetivo en sí mismas, sin ningún rasgo de subjetividad. Más recientemente, se han dado pasos nuevamente en la dirección opuesta. Hirsch (1967) reivindicó la validez de la intención del artista en la crítica literaria, y Gombrich (1972) extendió esas ideas al campo de las bellas artes.

No debe sorprendernos que la intención del artista fuese rechazada como un criterio válido de interpretación en momentos en que se consideraba que los sistemas de significación debían estar constituidos idealmente por indicios, como sucedió durante las décadas de los treinta y cuarenta. Por otra parte, cuando los indicios se institucionalizan y comienzan a operar como señales, la intencionalidad se vuelve un campo de legítimo interés para el crítico. El romanticismo apuntaba a la comunicación, no a la indicación. Las ideas de Hirsch sobre teoría literaria y las de Gombrich sobre crítica de arte, y el reciente interés de los arquitectos en las tradiciones vernáculas y *Beaux-Arts*, son todas manifestaciones del mismo fenómeno: un cambio en los sistemas de significación tendiendo a aumentar la importancia de las señales y disminuir la de los indicios.

Si hubiese habido alguna declaración de Bruegel acerca de lo que a su juicio significaba su pintura, el semiótico podría haber estudiado la forma en que dicha declaración afectó las interpretaciones de la obra en distintas épocas. Pero no se conoce ninguna.

El enfoque sistémico del significado

Kandinsky pintó en 1928 un lienzo llamado *Calma* («*Ruhe*»). El título sugería que el artista intentaba transmitir una sensación de calma o reposo, pero en realidad la pintura era una agitada composición de triángulos, rectángulos, secciones de círculo y curvas (fig. 47). Grohmann (1930) habló, refiriéndose a esta tela, de «*un grand calme que renferme une tension intensive*.» Para la mayoría de los observadores no había, sin embargo, ninguna conexión entre la forma pictórica y el significado que supuestamente debía transmitir. El enigma fue resuelto cuando el profesor Gombrich (1963) colocó el trabajo en su contexto. Cuando pintaba *Calma*, Kandinsky estaba trabajando en la Bauhaus junto a Klee. En 1927, Klee había dibujado *Actividad en el puerto* (fig. 48), una composición que transmitía, con medios gráficos novedosos, una sensación de movimiento de barcos.

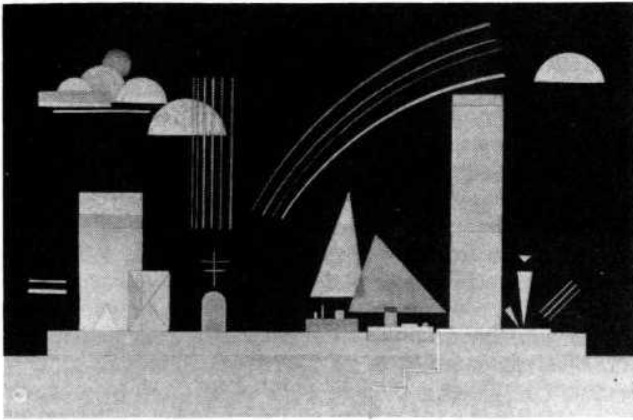


Fig. 47. Vasily Kandinsky: *Calma* n.º 417. Óleo sobre tela, 52 x 78 cm. Colección Nathan Cummings, Nueva York

El trazo era agitado e inquieto. *Calma*, pintado un año más tarde, se entiende mejor en el contexto de este precedente: también Kandinsky evocó un puerto, con barcos de vela y un buque a vapor. Comparadas con el nerviosismo lineal de Klee, las sólidas formas rectangulares de Kandinsky aparecen pesadas y calmas. El artista puede haber pensado que sus formas hablaban por sí solas; pero las formas solamente hablan según su posición en un sistema determinado, es decir, como resultado de ciertas relaciones de similitud y oposición con otras formas. Fuera de contexto, no transmiten ningún significado; colocadas en otro contexto, pueden transmitir un significado distinto.

En semántica se distingue entre los enfoques atomístico y sistémico de la significación (Lyons, 1970). En el enfoque atomístico se considera, en principio, que el significado de cada término del lenguaje puede estudiarse indepen-

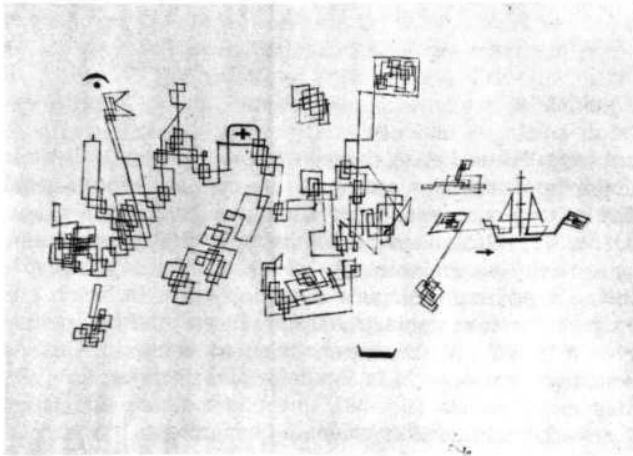


Fig. 48. Paul Klee: *Actividad en el puerto*, 1927. Tinta, 30 x 46 cm. Kunstmuseum, Berna

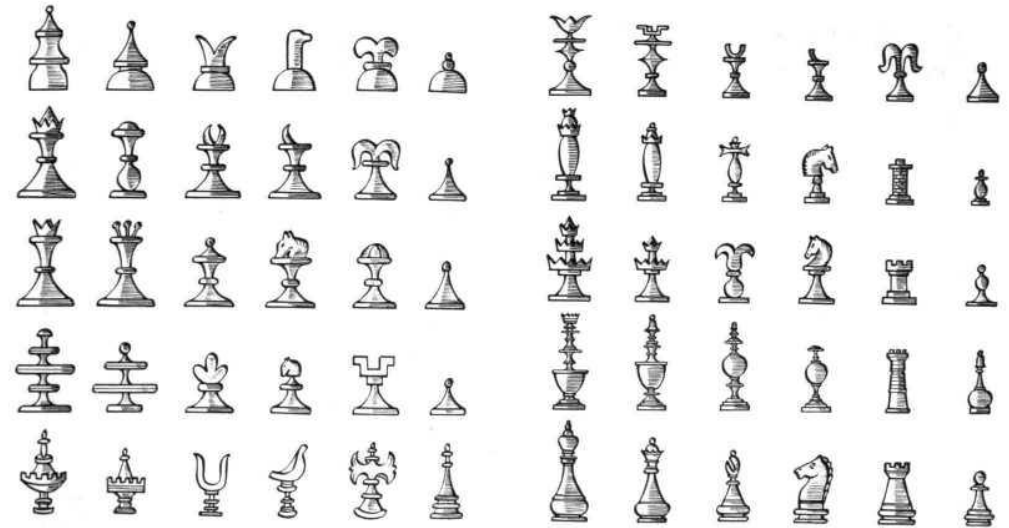


Fig. 49-50. Doce juegos de piezas de ajedrez, desde el Renacimiento hasta el de Staunton (según Wichmann, 1960)

dientemente del significado de todos los otros términos. Quienes sostienen el enfoque sistémico afirman, por el contrario, que el significado de un término es influenciado por todos los otros términos que, junto con él, componen un sistema determinado. Según esta perspectiva, el análisis semántico no puede hacerse atomísticamente, término por término, sino que requiere la consideración del sistema entero.

Esta idea puede ilustrarse convenientemente analizando el sistema de las piezas de ajedrez. Las piezas con las que todos estamos familiarizados fueron diseñadas durante el siglo XIX por Staunton. De acuerdo al enfoque atomístico, cualquier pieza puede reconocerse por sí misma, aun fuera del juego al que pertenece. El caballo, por ejemplo, está indicando claramente con su forma que es un caballo. De la misma manera, la torre se reconoce porque se asemeja a una torre. El rey, la dama y el peón no se asemejan a seres humanos, pero pueden ser reconocidos, aun fuera del juego, porque se ajustan a ciertas imágenes convencionalmente establecidas respecto a lo que un rey, una dama o un peón de ajedrez deben parecer.

Un breve análisis de distintos juegos de piezas de ajedrez usados desde el Renacimiento en adelante (figs. 49 y 50) parecería confirmar esta hipótesis: muchos de los caballos y torres se asemejan, en verdad, a caballos y torres. Las otras figuras son variaciones de ciertas imágenes prototípicas que finalmente cristalizaron en el diseño de Staunton. Pero este material también puede usarse para mostrar la fragilidad del enfoque atomístico: el peón de uno de los juegos podría convertirse en un alfil o en una dama, simplemente colocándolo en el sistema de Staunton en el lugar ocupado por una de estas piezas (fig. 51).

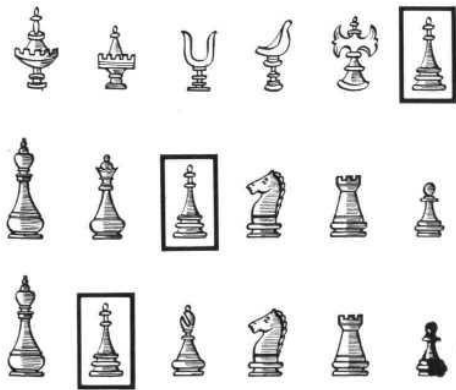


Fig. 51. Permutaciones de piezas en los juegos de las fig. 49-50.



Fig. 52. Juego de ajedrez *Mariposas e insectos*. Italia, finales del siglo XVIII. Marfil y ébano. Colección Jean Manoury, Paris

Se puede ir aún más lejos. El rey de cualquiera de los juegos podría convertirse en el peón de un nuevo sistema, simplemente produciendo ocho piezas idénticas al rey, y haciéndolas más pequeñas que cualquier otra figura del nuevo sistema. De la misma manera, se podría tomar un peón y convertirlo en un rey, ajustando el resto del sistema convenientemente. Por último, aun el caballo, cuya identidad parece definirse en términos puramente atomísticos como consecuencia de su similitud con un caballo, podría convertirse en un rey o un peón. Hay diseños de piezas de ajedrez que sólo utilizan formas animales (fig. 52), y en un sistema que fuese puramente equino, el caballo de Staunton podría tomar la posición del rey, el peón o cualquier otra figura. La identidad de una pieza no depende sólo de la pieza misma o de su semejanza con ciertos prototipos establecidos convencionalmente, sino de sus relaciones con las otras piezas del sistema.

¿Debe concluirse que el enfoque atomístico del significado carece de sentido? Ciertamente no. Una vez que un sistema ha sido descifrado y en tanto no se le introduzca ningún cambio, puede resultar cómodo considerar el significado como si fuera atomístico. El jugador de ajedrez concentrado en una partida puede descontar que las piezas con las que está jugando no cambian durante el juego; así, puede considerar sin riesgos que cada figura en el tablero tiene su propia identidad, independiente de las otras figuras del sistema. De hecho, todos operamos cotidianamente como si nuestros sistemas de significación fueran inmutables. La presunción atomística debe revisarse solamente cuando aparecen

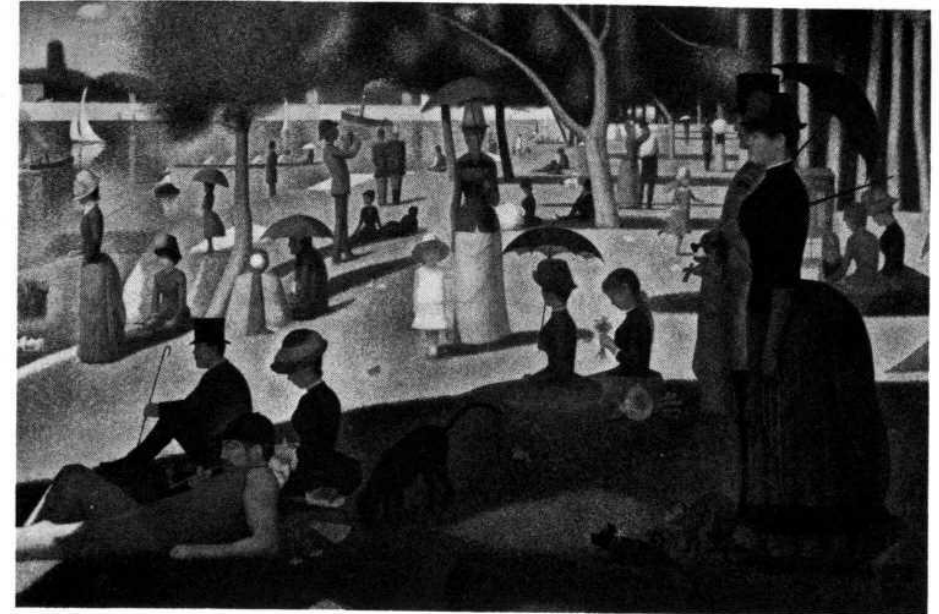


Fig. 53. Georges Seurat: *Un domingo a la tarde en la isla de La Grande Jatte*, 1884-1886. Óleo sobre tela, 206 x 306 cm. The Art Institute, Chicago

cambios en el sistema. Cuando se produce un conflicto entre el significado atomístico y el que resulta del lugar que la forma ocupa en el sistema, como en los ejemplos mencionados anteriormente, el significado sistémico predomina sobre el atomístico.¹¹

La serie de pinturas usadas en el experimento MS predeterminó, hasta cierto punto, los resultados. Como se dijo, *La Grande Jatte* (fig. 53) fue asociada con *compostura* y *autocontrol*, mientras que *La Tragedia*, de Picasso (fig. 54), fue vista representando *retraimiento* y *autosuficiencia*. Confrontados con las dos pinturas, muchos encontrarán que estas asociaciones son satisfactorias. Pero si se coloca *La Grande Jatte* en el contexto de otras pinturas, su significado puede cambiar.

Imagínese un experimento que incluyese solamente dos pinturas —*La Grande Jatte* y *Le Dejeuner sur l'herbe* de Picasso (fig. 55)— y dos significados: *retraimiento* y *autocontrol* e *indulgencia* y *satisfacción de los sentidos*. La mayoría de los personajes de *La Grande Jatte* se ven un tanto rígidos en sus elegantes vestimentas, aislados en grupos pequeños con escasa o ninguna interacción. Casi todos están de cara al río, en lugar de encararse mutuamente y, hasta donde es posible juzgarlo, permanecen en silencio. En *Le Dejeuner sur l'herbe*, por el contrario, los participantes se enfrentan los unos a los otros, desnudos; tres de ellos gozan de los placeres de la comida y de una despreocupada conversa-

ción, mientras el cuarto está tomando un refrescante baño. Ante este sistema, la mayoría de los intérpretes encontrarán que el óleo de Seurat significa *retramiento* y *autosuficiencia* (véase Brieger et al., 1964, citado en el capítulo segundo).

De la misma manera, se podría retener *La Boda Campesina* como una de las pinturas de la serie y sustituir todas las otras, de modo que en el nuevo sistema la pintura de Bruegel pueda asociarse, no con la satisfacción de los sentidos, sino con otros «modos de vida»: por ejemplo, *receptividad* y *buena predisposición*, o bien, *retramiento* y *autosuficiencia*. Si los lectores encontrasen esto difícil de aceptar, deben recordar tan sólo que uno de los críticos citados anteriormente, Janson, consideró que *La Boda Campesina* reflejaba la *solemnidad de un acontecimiento bíblico*.

Janson y los demás críticos citados veían, también ellos, *La Boda Campesina* contra el fondo de un cierto sistema, idealmente compuesto por todas las obras de la historia del arte, o del estilo considerado, o del artista analizado. Pero en el experimento de Morris y Sciadini el sistema estaba restringido a un puñado de pinturas cuidadosamente elegidas. Su selección determinó la posición de cada pintura en el sistema y, de este modo, influyó sobre los resultados del experimento en una forma que escapó totalmente a la atención de los investigadores.

El sistema de significados estaba igualmente predeterminado. Si se reajustasen convenientemente los «modos de vida», podrían inducirse otras asociaciones con las mismas pinturas. En comparación con la apertura de los sistemas usados en la crítica de arte, el experimento MS (y todos los similares) aparece empañado por la arbitraria limitación de los sistemas de formas y significados tenidos en cuenta.

Trabajos de campo o análisis de textos

El lector podrá haber pensado que la interpretación de *La Boda Campesina* de Morris y Sciadini no estaba mal del todo, especialmente si otras especulaciones más minuciosas resultaron incapaces de resolver en forma satisfactoria los problemas planteados por esta ambigua pintura. Pero nuestra comparación entre los trabajos de campo y los textos eruditos no fue concebida, en primer lugar, para determinar cuál de estas fuentes era más concluyente en sus resultados. El propósito no era ver quienes —psicólogos o historiadores del arte— eran más ingeniosos o perspicaces, sino determinar qué clase de material se presta más convenientemente a un análisis semiótico.

Los datos proporcionados por el esteta experimental reflejan las creencias de una población entera, la población representada por los sujetos de sus experimentos. Los datos provistos por el historiador de arte sólo constituyen, en la mayoría de los casos, sus propias y personales convicciones.

Los datos recopilados por los experimentadores se codifican de manera tal que sean cuantificables; aun si fueron originados en experimentos distintos, esos datos pueden compararse e integrarse en una única imagen totalizadora, especialmente si los experimentos fueron conducidos de la misma manera. Los datos proporcionados por diferentes críticos e historiadores de arte pueden

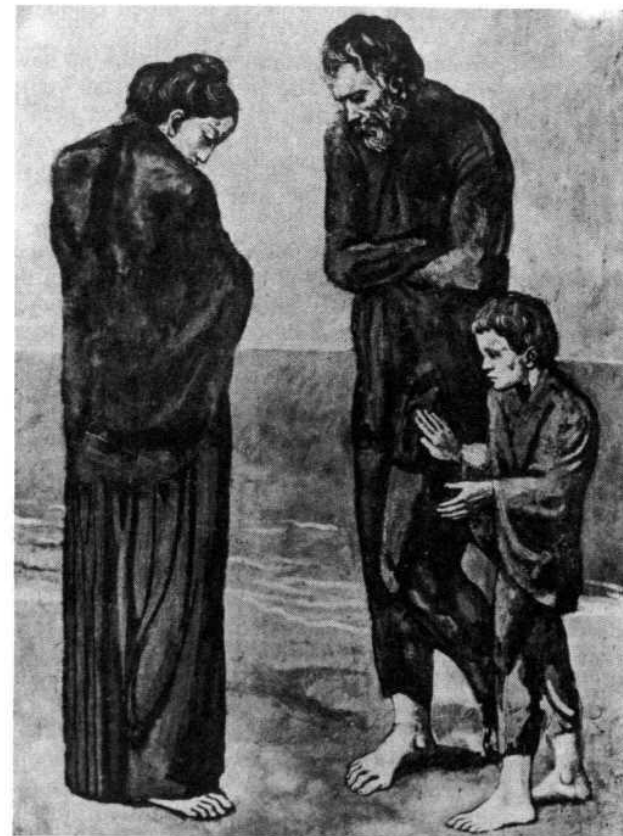


Fig. 54. Pablo Picasso: *La Tragedia (Les Pauvres au bord de la mer)*, 1903. Óleo sobre tela, 106 × 70 cm. Colección Chester Dale, Nueva York



Fig. 55. Pablo Picasso: *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1961. Óleo sobre tela, 113 × 145 cm. Colección del artista

ser comparados, pero generalmente es difícil combinarlos en una imagen que lo abarque todo.

Hasta aquí, el esteta experimental ha llevado la mejor parte. Sin embargo, ha debido pagar un alto precio por estas ventajas, en términos de: 1) la población que puede alcanzar; 2) su capacidad para detectar cambios de interpretación a lo largo del tiempo; 3) el lenguaje que sus sujetos pueden usar; 4) la apertura de los sistemas de significación, y 5) la discriminación y finura de las interpretaciones que puede obtener.

1) El esteta experimental puede trabajar solamente con sujetos a los cuales personalmente tiene acceso, y que estén dispuestos a trabajar con él. Por lo general, estos sujetos están restringidos a una área geográfica determinada, y siempre limitados a una sola época histórica. El analista de textos, en cambio, tiene a su disposición una fantástica riqueza de material, acumulada en bibliotecas y archivos y originada en los intérpretes más perspicaces y claros, del presente y del pasado. Además, no existe contacto directo entre el analista de textos y la fuente de su material, de manera que la posibilidad de que el investigador influya a sus sujetos puede ser totalmente descartada.

2) Al trabajar con intérpretes de diferentes épocas y culturas, el analista de textos se coloca en una situación inmejorable para descubrir cambios históricos en los sistemas de significación. El interés del semiótico va más allá de las meras respuestas físicas o fisiológicas a determinados estímulos; su búsqueda se dirige a los significados como realidades culturales. Por ejemplo: el azul de ultramar, considerado como un color ordinario en la actualidad, era considerado un color precioso durante el Renacimiento, superado sólo por el áureo y el plateado (Baxandall, 1972). Esto trajo aparejadas importantes consecuencias simbólicas en la pintura del Renacimiento: el azul de ultramar fue usado a menudo para destacar a los personajes más importantes. Tanto los artistas como el público consideraban esta convención como algo completamente natural, ya que el azul ultramarino era un color caro y difícil de conseguir, tanto en tinturas para la ropa como en pigmentos para la pintura. Intérpretes modernos inexpertos sometidos a un test necesariamente desestimaran este tipo de factores culturales. Por lo tanto, los resultados de experimentos realizados en un medio dado podrían no ser representativos de otros contextos culturales. Tras el refinamiento de las técnicas estadísticas usadas en la investigación empírica se oculta el hecho engorroso de que los datos manipulados son inconstantes en relación al pasaje del tiempo; y la variable temporal no es fácil de reproducir en el laboratorio.

En cambio, el efecto del tiempo y de los diferentes contextos culturales es particularmente perceptible cuando se analizan textos originados en la crítica de arte. Mi reseña acerca de diversas interpretaciones divergentes de una misma obra condujo a un panorama más desconcertante de lo que era necesario, porque deliberadamente pasé por alto las diferentes fechas en que las interpretaciones fueron propuestas. Si se reordenasen los textos citados de acuerdo a su secuencia cronológica, podría surgir un cuadro inteligible que no sería perceptible de otro modo. Por ejemplo, no es tan extraño, en última instancia, que una pintura considerada revolucionaria a fines de siglo fuese vista como conservadora dos generaciones más tarde.

Es difícil hacer semejante reordenamiento con la información originada en trabajos de campo empíricos debido a la carencia de datos suficientes. Han habido, es cierto, algunas encuestas realizadas en diversas fechas por revistas profesionales norteamericanas en las que se procuraba determinar la popularidad de edificios, arquitectos y libros de arquitectura: entre ellas, cabe citar la del *Journal of the AIA* de 1948; la del *Architectural Record* de 1956; la del *Journal of Architectural Education* de 1974, y las del *AIA Journal* de 1975 y 1976. Las mismas proveen información interesante, que usaremos en los próximos capítulos. No obstante, debido al limitado alcance de sus preguntas y a la ausencia de uniformidad metodológica entre las diversas encuestas, esta información sólo puede usarse para complementar observaciones originadas en el análisis de textos.

3) Al interpretar el significado artístico, el crítico de arte usa el lenguaje verbal corriente. La variedad de matices y sutileza de los significados que puede describir no reconoce otros límites que los límites mismos de la lengua. Es difícil, sin embargo, cuantificar las interpretaciones verbales o manejarlas en términos estadísticos. El esteta experimental se ve forzado, por lo tanto, a sustituir el lenguaje ordinario por un idioma más enriquecido: los órdenes de preferencia, las escalas diferenciales semánticas (construidas en base a unas pocas palabras, generalmente sólo unos pocos adjetivos), etcétera. Por añadidura, los mismos «modos de vida» de Morris y Sciadini, así como el lenguaje usado para describirlos, no se derivan de la teoría del arte sino que tienen su origen en la psicología social.¹²

Se han realizado diversos intentos para construir un lenguaje más sutil y sensible que los diferenciales semánticos para registrar las respuestas experimentales a una obra de arte. También hubo trabajos encaminados a encontrar mejores técnicas experimentales, en las que el conjunto de significados y el lenguaje usado para volcarlos resultase del experimento mismo, en vez de haber sido predeterminados por los experimentadores. Una de las técnicas más sugestivas es la propuesta por Kelly (1955),¹³ conocida con el nombre de *matrices de repertorio* (*repertory grids*). Kelly sostiene que cada individuo tiene ciertas *ideaciones personales* (*personal constructs*) que usa para categorizar los acontecimientos de su mundo. La técnica está encaminada a identificar las ideaciones características de cada sujeto, con el propósito de permitirle luego describir un acontecimiento (por ejemplo, una obra de arte o de arquitectura) en términos de sus propias ideaciones, en vez de forzarlo a usar los términos y marcos de referencia impuestos por el experimentador (por ejemplo, un conjunto de escalas semánticas bipolares y una lista de «modos de vida»). La técnica es interesante y promisoria. Sin embargo, comparadas con las complejas y elaboradas ideaciones usadas por los críticos de arte para describir el significado de una obra, los perfiles descriptivos derivados de experimentos, aun usando la técnica de Kelly, parecen irremediablemente superficiales.

La dificultad de trabajar con interpretaciones de arte o arquitectura provenientes de la crítica especializada resulta de nuestra ineptitud para manejar de una manera eficiente grandes cantidades de datos débilmente codificados y sin cuantificar. Ha habido en años recientes, sin embargo, un importantísimo progreso en este aspecto. Existen sofisticadas técnicas de análisis de textos,

algunas de ellas computarizadas, mediante las cuales es posible obtener un espectro de un vasto volumen de información que no podría lograrse con métodos convencionales. Fue el resultado de una labor interdisciplinaria. Estudiosos abocados a una variedad de ciencias humanas las encontraron aplicables a sus campos de estudio, y se abocaron a su desarrollo y perfeccionamiento usando nombres tales como *análisis de contenidos (content analysis)* (Pool, 1959), o *análisis de contenidos de la comunicación (analysis of communication content)* (Gerbner et al., 1969):

El análisis de contenidos... se basa en el análisis de comunicaciones, sean verbales, escritas o pictóricas. Se las analiza centrando la atención en forma objetiva y sistemática en ciertas características específicas de partes predeterminadas de esas comunicaciones...

El análisis de contenidos se aplica con particular eficacia a analizar las imágenes que la gente se forma de tal o cual aspecto de la realidad. En verdad, esto es precisamente lo que el análisis de contenidos hace mejor (Carney, 1972).

Las «imágenes» a las que se refiere el autor son precisamente las creencias comunes, no científicas acerca de la realidad, a las que nos referimos en el capítulo primero. El análisis de contenidos parece haber sido creado a medida de las necesidades del semiótico.

4) Los sistemas de formas y significados usados en experimentos tienden a ser sistemas cerrados, en contraposición a la relativa apertura de los sistemas de significación usados en la crítica erudita. La técnica de Kelly fue desarrollada precisamente para posibilitar la realización de experimentos con sistemas abiertos de significados; pero aun trabajando con esta técnica, los sistemas de formas, compuestos por las obras de arte o arquitectura elegidas para el experimento, permanecen cerrados.

5) Hay una gran diferencia entre el estudioso de arte, con sus fuentes ilimitadas de información y su habilidad para verbalizar sutiles matices de significado, y el «lego típico» sometido a un test, con material visual pobremente reproducido (generalmente unas diapositivas), escaso tiempo, insuficientes antecedentes e inadecuado equipamiento para conducir una investigación y organizar sus pensamientos.

Morris y Sciadini no informaron acerca de cuánto tiempo concedieron a los sujetos de sus experimentos para observar cada diapositiva; Tucker, quien realizó un experimento similar en 1955 (Osgood et al., 1957), les otorgó *un minuto*. Seurat necesitó dos años de trabajo sin pausa para construir *La Grande Jatte*, una de las pinturas usadas en el experimento MS. El pintor concurreó durante seis meses, cada mañana, a la isla elegida de escenario para su obra. Tramó una técnica especial gracias a la cual podía trabajar en su atelier con poca luz hasta altas horas de la noche. Preparó alrededor de setenta dibujos, bocetos pintados y estudios preliminares, la mayoría de los cuales están disponibles para que el crítico los estudie. Los mismos evidencian una búsqueda de perfección formal increíblemente detallada y cuidadosa. Su método consistía, primeramente, en un extensivo análisis en el que separaba las partes de la composición, subdividiéndolas y clasificándolas de acuerdo a sus elementos y, a continuación, un largo

período de síntesis durante el cual revisaba las partes y las juntaba de diversas maneras, procurando intensificar el conjunto (Rich, 1935). ¿Cómo se puede pretender interpretar los resultados de este colosal esfuerzo en un minuto o dos?

La definición de interpretación de Child (1965), brevemente mencionada antes, dice en toda su extensión así:

Interpretar es presentar en pensamientos y palabras lo que se percibe a través de los sentidos o la mente, con el propósito de centrar la atención en los detalles e interrelaciones del objeto mismo *que no podrían percibirse en una inspección menos hábil, atenta o intencionada* (bastardillas mías).

Al abandonar el estudio del erudito, con su fácil acceso a galerías de arte y bibliotecas, y al adoptar el ambiente insubstancial del laboratorio del psicólogo, el esteta experimental puede ver seriamente menoscabada su capacidad para desarrollar esta labor. Las interpretaciones provenientes de la crítica de arte especializada son generalmente más hábiles y atentas que las derivadas por métodos experimentales, aun si, como en el caso de *La Boda Campesina*, no son más concluyentes.

Pero ¿es completamente aceptable la definición de interpretación propuesta por Child? Como señalaba Jencks (1976b), hay reacciones de usuarios de la arquitectura o del arte que son como respuestas a música de fondo, que probablemente no requieren ni un minuto para producirse. Podremos llamarlas interpretaciones o no, pero estas reacciones son importantes, pues constituyen la médula misma de la interacción de la gente con la arquitectura, si no con el arte. Las relaciones entre estas respuestas y las interpretaciones más formales y conscientes no han sido aun suficientemente comprendidas; propondremos una hipótesis a este respecto en el capítulo cuarto. Las técnicas experimentales pueden brindar una manera eficiente de acumular un cuerpo de datos acerca de reacciones rápidas y desatentas.

* * *

El aspecto más positivo de la estética experimental y de los estudios corrientes de psicología arquitectónica es su énfasis en trabajar con respuestas reales de la gente, en vez de considerar los dictámenes del último árbitro del gusto. El enfoque experimental es descriptivo, no prescriptivo; además, se refiere al significado tal como lo percibe la comunidad, y no tal como es visto por un individuo. Los escollos del enfoque experimental residen en la ausencia de un lenguaje codificado apropiado para expresar el significado, en su tendencia a operar con sistemas cerrados de significación, y en la ineptitud de los experimentos para registrar cambios de significación, principalmente en lo atinente a cambios históricos.

La principal ventaja del análisis de textos radica en su capacidad para detectar cambios históricos en los sistemas de significación y en la variedad y, a veces, en la finura de los textos disponibles en la literatura.

Incapaces de comunicarse o de reconocer que están trabajando con fragmentos de la misma realidad, los historiadores de la arquitectura y el arte,

por un lado, y los estetas experimentales y psicólogos de la arquitectura, por el otro, han permanecido en mundos separados. No sería correcto, sin embargo, creer que los trabajos de campo y los análisis de textos plantean un dilema de hierro al semiótico, como si este estuviese obligado a escoger tan solo un método u otro. En lo que queda de este libro usaré, preferentemente, el análisis de textos. Pero no advierto peligro alguno en combinar ambos enfoques; en realidad, ambos se usaron en este capítulo.¹⁴ Al basarse tanto en la crítica erudita como en la psicología experimental, la semiótica puede ayudar a salvar una brecha interdisciplinaria más.

Notas

1. Para la fundamentación teórica del experimento (que fue publicado en 1966, pero realizado unos pocos años antes) véase también Morris (1939, 1956, 1964).

2. La vastedad de la literatura acerca de los diferenciales semánticos es sorprendente. Para una comparación entre los resultados alcanzados por el uso de esta técnica y las expectativas creadas en ocasión de su lanzamiento, véase Ullman (1964). Esta obra también trae una bibliografía hasta su fecha de publicación. Para algunos refinamientos metodológicos de limitada importancia, véase Heise (1969).

3. Las escalas diferenciales semánticas se han usado mucho en estudios acerca de la percepción y el significado de los colores (Eysenck, 1942; Guilford, 1959). Los trabajos de Sivik (1974) son particularmente minuciosos.

Vielhauer (1965), Craik (1968), Holschneider (1969), Jencks (1969a), Acking (1970), Hershberger (1970), Honikman (1970), Collins (1971), Seaton y Collins (1972), Hesselgren (1975) y Dirlwanger et al. (1976), usaron diferenciales semánticos para determinar interpretaciones de la arquitectura. Según uno de los participantes en la reunión (Hawkes, 1973), los diferenciales semánticos dominaron totalmente la escena en el Congreso de Psicología Arquitectónica de Lund de 1973, con la solitaria oposición de una sola voz. Los resultados alcanzados mediante el uso de esta técnica fueron más bien modestos, sobre todo en relación a las espectaculares expectativas creadas. Cuando se expresaron críticas (Clements, 1973; Bechtel, 1973), su propósito último no fue cuestionar la validez de la técnica, sino perfeccionarla.

Los diferenciales semánticos también fueron aplicados al estudio del urbanismo. Para una bibliografía crítica, así como un análisis de los paradigmas implícitos en la aplicación de la técnica a este campo, véase Llorens (1974). Las escalas también se aplicaron a estudios sobre teatro (Hansen, 1966) y música (Buss, 1971; Nicholas, 1972).

4. Esta limitación, desafortunada en relación a cualquier obra de arte, resulta particularmente torpe en el caso de Bruegel, cuya grandeza no radica en el contenido literal de sus composiciones sino en sus cualidades puramente pictóricas. Pero fue necesario limitar el análisis al tema de la composición solamente, para colocarse en el mismo nivel que el experimento MS y poder comparar los resultados.

5. Agradezco al profesor Ricardo Jesse Alexander el haberme proporcionado esta referencia.

6. A partir de los trabajos pioneros de Panofsky de la década de los treinta, este tipo de investigación acerca del significado de las obras de arte se viene llamando *iconología*.

7. Esto parece ser particularmente cierto en el caso de *La Boda Campesina*, debido a la peculiar naturaleza del estilo pictórico de Bruegel. La oscuridad en su pintura parece haber sido intencional; no sólo los críticos modernos, sino aun un coetáneo de Bruegel —Orlandi— lo hicieron notar. Pero los puntos de vista conflictivos son moneda corriente en la interpretación del arte y la arquitectura. En el capítulo tercero se verán más ejemplos.

8. Éstos son los párrafos más importantes del artículo: «Uno debe preguntarse cómo pretende el crítico obtener una respuesta a la pregunta acerca de la intención artística. ¿Cómo puede descubrir lo que el poeta se proponía hacer? Si el poeta hubiese tenido éxito en su cometido, entonces el poema mismo mostraría lo que estaba tratando de hacer. En cambio, si el poeta hubiese fracasado, el poema no contendría elementos de juicio suficientes y el crítico debería buscar evidencias externas al poema, relativas a una intención que no llegó a efectivizarse en el poema... Juzgar un poema es como juzgar un pudín o una máquina. Lo importante es que funcione. Es tan sólo el funcionamiento de un artefacto lo que nos permite inferir las intenciones de su constructor. "Un poema no debe significar sino ser." Un poema puede ser solamente a través de su significado, ya que su medio son las palabras; sin embargo, el poema es, simplemente, en el sentido de que no tenemos derecho a preguntarnos cuál fue su intención o su pretendido significado.»

9. La sospecha de que ni aun los mismos poetas saben, a veces, lo que intentan decir se remonta, según Platón, a Sócrates. Platón (citado por Wimsatt y Beardsley) cuenta que Sócrates no obtuvo ninguna respuesta satisfactoria cuando interrogó a los poetas acerca del significado de sus poesías. Para un juicio más reciente, pero igualmente escéptico, con respecto a la validez de lo que los artistas dicen acerca de su propia obra, véase Nolan (1974).

10. Podría haber lugar para una tercera objeción, más devastadora que cualquiera de las otras. El significado artístico, según esta objeción, no puede expresarse de otra manera que a través de la forma artística. Los informes verbales están destinados al fracaso no por la incompetencia del hablante, sino porque el significado artístico, siendo inefable, se resiste a la verbalización. Éste es el ataque más penetrante de todos, porque invalida no sólo la falacia intencional, sino *cualquier forma* de interpretación verbal, aun la de la New Criticism.

11. Para un análisis más detallado del sistema de las piezas de ajedrez y de sus implicaciones para el diseño, véase mi trabajo de 1974.

12. Morris y Sciadini podrían haber apareado sus pinturas, también, con ejemplos tomados de una variedad de otros campos, tales como composiciones musicales, héroes de la literatura o el teatro, arquitectos o edificios, estrellas de cine, líderes políticos, ideologías, etc. Podrían haber encontrado una cierta correlación entre las preferencias de los sujetos por las pinturas y por los ejemplos de cualquiera de estos campos, y sería concebible que la correlación entre sus connotaciones expresadas en diferenciales semánticos también subsistiese. Pero esto difícilmente justificaría concluir que las pinturas significan composiciones musicales o ideologías políticas. De paso, ¿por qué no concluyeron Morris y Sciadini que los «modos de vida» significan pinturas?

13. Pueden encontrarse resúmenes de la obra de Kelly en Bannister y Mair (1968) y en Bannister y Fransella (1971). Honikman (1972, 1973) y Harrison y Sarre (1976) aplicaron la teoría de las ideaciones personales y matrices de repertorio al estudio de la cognición y evaluación del entorno. Chris Able, del Politécnico de Portsmouth, está trabajando en este campo en la actualidad.

14. El análisis de textos puede extenderse fácilmente hasta englobar los resultados de trabajos experimentales, suponiendo que los mismos se hayan publicado.

III. Sistemas de significación en arquitectura

La naturaleza sistémica de la significación arquitectónica fue señalada por primera vez, hasta donde llega mi conocimiento, por Gombrich (1970, citado por Jencks, 1972). Vitruvio recomendaba templos corintios para las diosas Venus, Flora y Proserpina, dóricos para las figuras viriles como Marte, y jónicos para deidades como Juno que estaban entre los dos extremos. Gombrich señaló que el orden corintio no es intrínsecamente femenino, sino sólo más femenino que los otros órdenes del sistema clásico.

Comparando el sistema clásico con el sistema de estilos *revival* usado por Nash (según una descripción de Pevsner), Jencks (1972) mostró que un mismo orden puede asumir significados diversos en distintos sistemas. En el sistema de Nash, cada uno de los órdenes clásicos se sustituye por un estilo *revival*; el hindú ocupa la posición de «femenino», que correspondía al corintio. El corintio, en cambio, se vuelve en el sistema de Nash en meramente una especie del género clásico, considerado masculino en este sistema.

En la crítica arquitectónica, interpretaciones contrapuestas a menudo reflejan la colocación de la obra en el contexto de sistemas de significación distintos. Para estudiar este punto, consideraremos una serie de interpretaciones acerca de los almacenes CPS (Carson, Pirie y Scott, originariamente Schlesinger y Meyer) en Chicago, proyectados por Sullivan (figs. 56, 57 y 58).

«Ornamentado» y «no ornamentado» como posiciones en un sistema

Uno de los aspectos del edificio que atrajo la atención de los críticos fue el notorio uso de ornamento en los primeros pisos de la fachada (fig. 59), en contraste con los pisos superiores que lucían sin ornamento (fig. 60).

No todos los críticos reaccionaron de la misma manera ante el ornamento. Compárense las dos opiniones siguientes, publicadas con poca diferencia de tiempo y provenientes de críticos reconocidos:

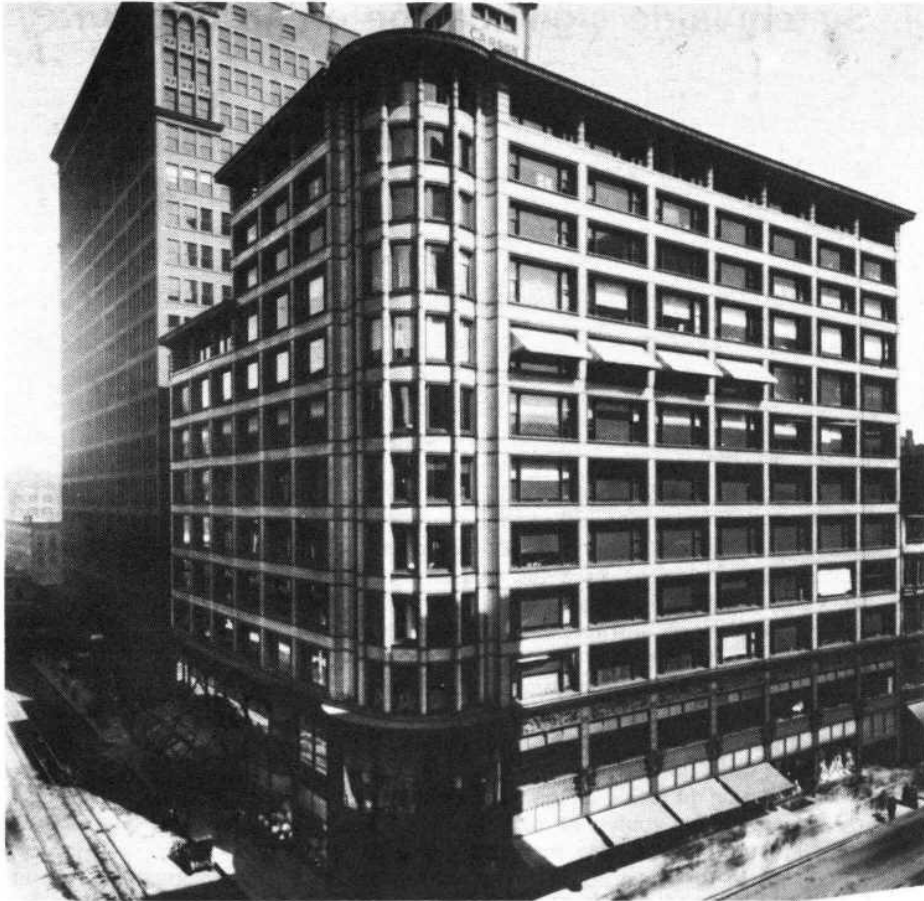


Fig. 56. Louis H. Sullivan: Edificio Carson, Pirie y Scott (CPS) Chicago, 1899-1901, 1903-1904. Fotografía: 1903-1906

Al abandonar esta lógica [la lógica de los pisos superiores de la fachada] en los dos pisos inferiores, llegando a usar un sinuoso y complejo enrejado, Sullivan destruyó la unidad expresiva de su obra... La ornamentación de Sullivan a menudo no se relacionaba con las formas y materiales del edificio; se aplicaba arbitrariamente como hojas de acanto (Mumford, 1955).

y

Me preguntaba si el ornamento era esencial en este edificio. Traté de separarlo mentalmente de las pilastras, las paredes, la cornisa; y comprendí

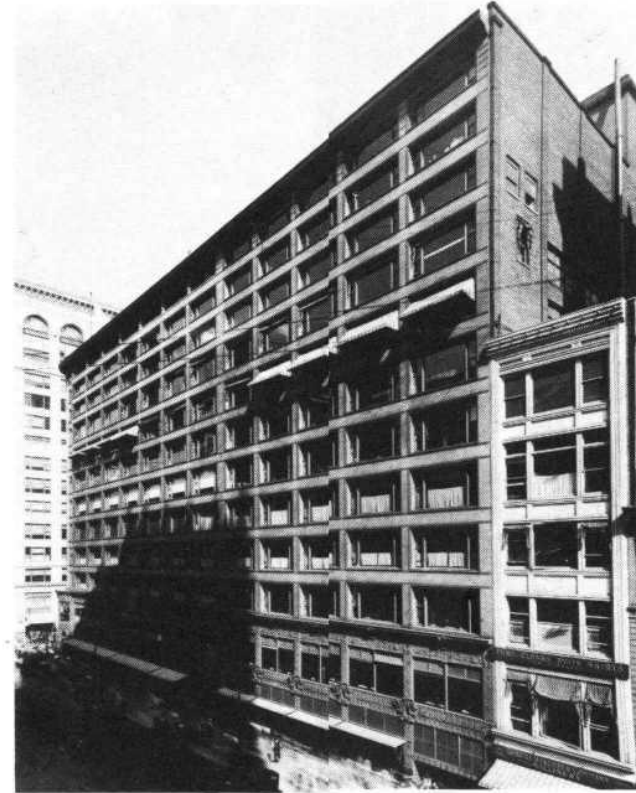


Fig. 57. Edificio CPS, con los cinco tramos agregados al Sur en 1906 por D. H. Burnham. Fotografía sin fecha

que el ornamento no era una pantalla sobrepuesta, sino un elemento poético íntimamente integrado con la estructura (Zevi, 1950).

El punto planteado por Mumford y Zevi es una materia de opinión —un área donde los críticos supuestamente tienen derecho a divergir. Pero también hay ejemplos de desacuerdo con respecto a cuestiones que son, al parecer, asuntos de hecho. Pevsner (1948) escribió acerca del edificio CPS:

En este edificio ya está presente la larga línea horizontal de ventanas como único motivo dominante de la fachada; y *hay una ausencia casi completa de ornamento* [bastardillas mías].

Este pasaje parece sugerir la ausencia de ornamento *en toda la fachada*. Es inconcebible, sin embargo, que Pevsner no haya visto el ornamento, perfectamente evidente, de los pisos bajos, ya que él mismo lo mencionó en otra ocasión (1949). Pero Pevsner quiso decir, sin duda, que había «una ausencia casi completa de ornamento» en los pisos superiores.



Fig. 58. Edificio CPS, luego de la remoción de la cornisa en 1948

¿Carecía realmente de ornamento esa parte de la fachada? Basta un vistazo a una fotografía oblicua de los pisos superiores (figs. 61, 62 y 63) para comprobar que

aun desde la vereda... se distinguen con claridad las molduras delicadamente ornamentadas de los pisos superiores. Más aún: las jambas de las ventanas... están muy ornamentadas, tal vez hasta en forma un tanto cruda. Vistos oblicuamente, los pisos superiores florecen y participan de la exuberancia de la ornamentada base del edificio (Jordy, 1972a).

Parecería que quienes encontraron los pisos superiores de los almacenes CPS desprovistos de ornamento no habían visto el edificio, o habían visto tan solo fotografías distantes. No obstante, este tipo de confrontación es un tanto maliciosa, porque las instantáneas de la fachada en las que parece basarse la discusión aparecen fuera de contexto. El significado de una forma depende no sólo de la forma misma, sino también de la posición que ocupa en un sistema. En comparación con la abundante decoración de los pisos bajos, *los pisos superiores parecen lisos y sencillos.*

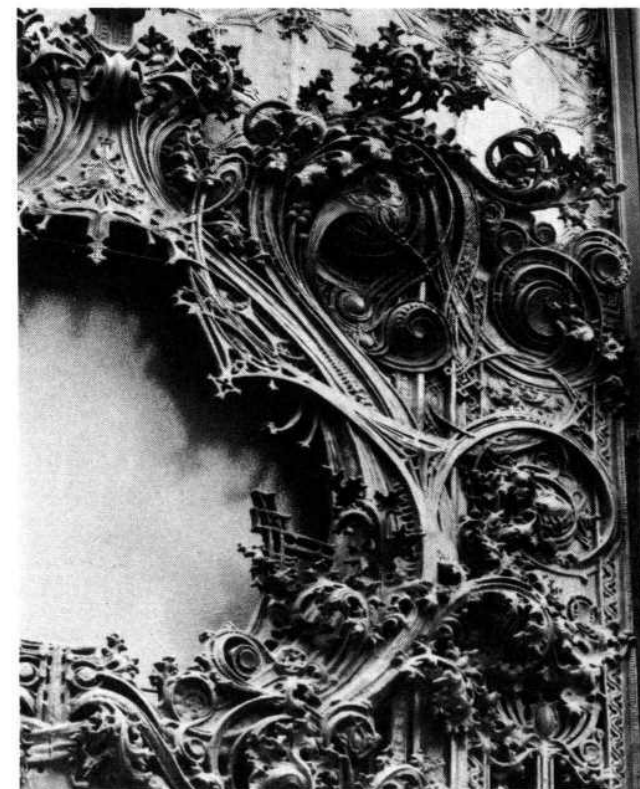


Fig. 59. Edificio CPS: detalle del hierro forjado por encima de las entradas de la esquina

Algunos de los críticos, quizás, pasaron por alto la diferencia entre una forma que ocupa la posición de «no ornamentada» en un sistema, y una forma que realmente no está ornamentada. Los intérpretes pueden haber supuesto, erróneamente, que si una forma parece no estar ornamentada, es porque carece realmente de ornamento. Pero al criticar a los críticos meramente en base a una instantánea, debemos cuidarnos de no caer en un error similar, aunque simétrico. No debemos descontar que si una forma está, en verdad, ornamentada, la misma debe ocupar la posición de «ornamentada» en todo sistema de significación en que aparezca. Este sería un error más grave que el que se pretende corregir, porque se estaría aceptando como válido un enfoque atomístico del significado, mientras que quienes son el objeto de nuestra crítica respondían a un significado sistémico.

Pero hay más. Que los pisos superiores aparezcan no ornamentados en comparación con el ornamento de los pisos inferiores no es, al final de cuentas, una afirmación sin precedentes. La psicología de la percepción ha demostrado, hace ya tiempo, que los sentidos no reaccionan ante el valor absoluto de los estímulos, sino ante su valor relativo, en función de su contexto perceptual inmediato.

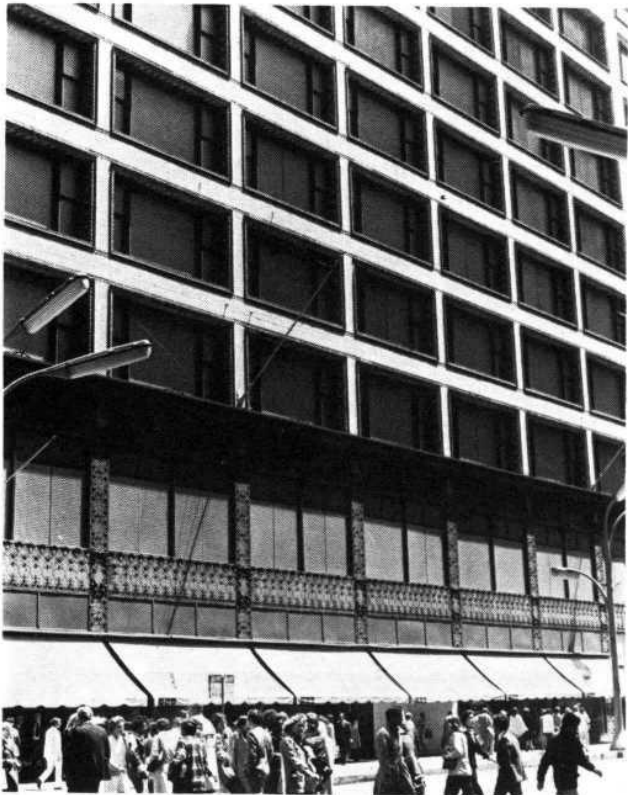


Fig. 60. Edificio CPS: detalle de la fachada State Street

Pero nuestro concepto de *sistema de significación* es más amplio que la noción de *contexto perceptual* de los psicólogos. El sistema de formas no se limita al contexto perceptual inmediato en que la forma aparece, sino que incluye todas las otras formas consideradas por el intérprete, independientemente de que estén presentes o no, físicamente, junto a la forma.¹ Al evaluar los pisos superiores de la fachada CPS, los intérpretes de mediados del siglo XX los relacionarán no solamente con los pisos bajos o con la fachada de los edificios adyacentes, sino también —y esto puede ser más importante— con otros aventanamientos que les resulten familiares. Podrán recordar la fenestration de los almacenes Schocken en Chemnitz, proyectados por Mendelsohn (1928-1930) (fig. 64), que es típica de muchos edificios modernos. Al comparar las ventanas de Sullivan con las de Mendelsohn, las primeras parecen bastante ornamentadas. Pero en este caso el intérprete ya no responde a un significado atomístico, sino que está viendo la forma como ocupando una posición en un cierto sistema: no el sistema del contexto perceptual inmediato, sino un sistema de imágenes y conceptos establecidos culturalmente. Las ventanas de los pisos superiores del edificio CPS ocupan

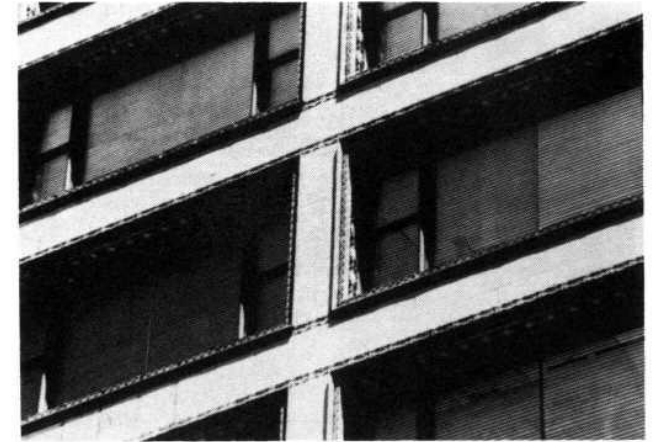


Fig. 61. Edificio CPS: detalle del aventanamiento

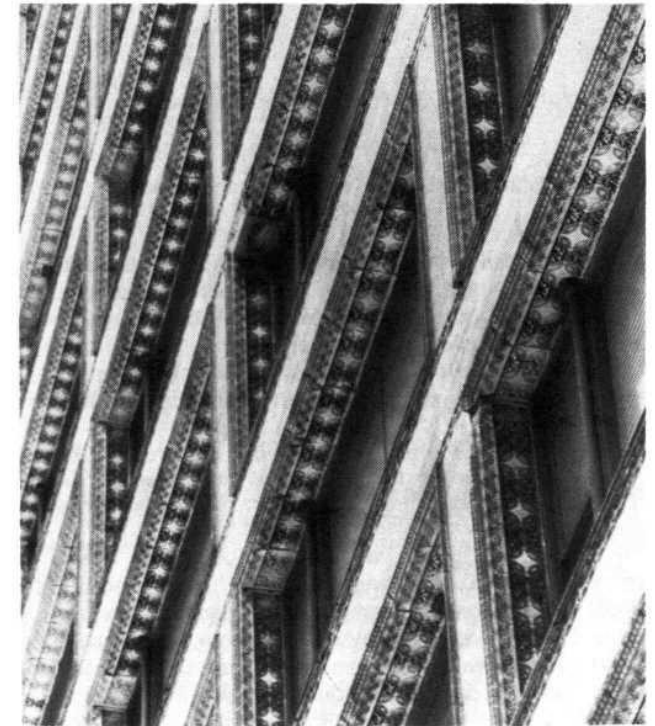


Fig. 62. Edificio CPS: detalle del aventanamiento

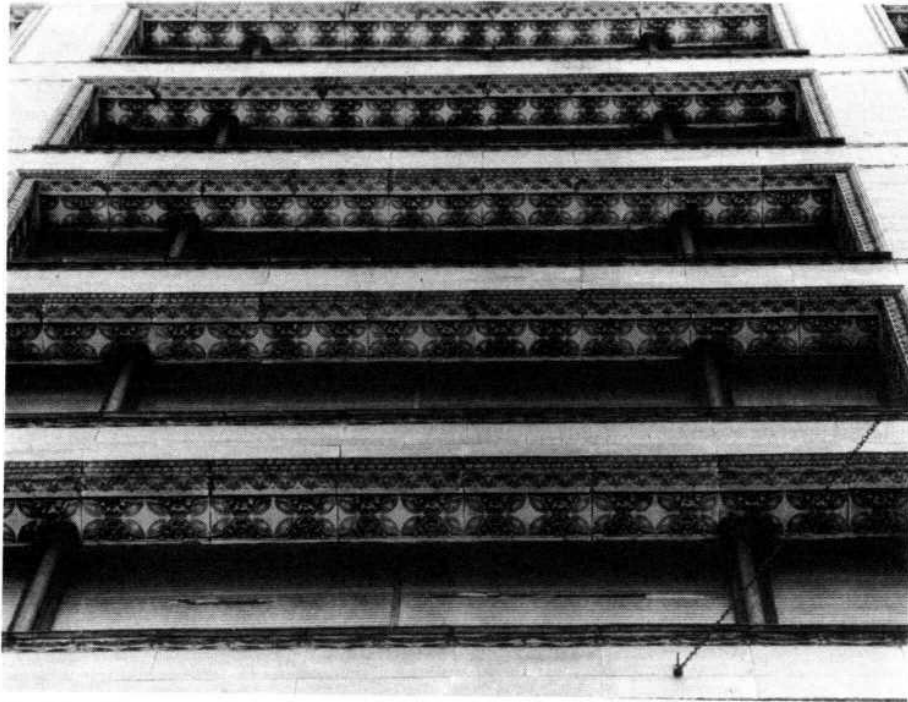


Fig. 63. Edificio CPS: detalle del aventanamiento

la posición de «no ornamentadas» en el sistema de la fachada de Sullivan, y la posición de «ornamentadas» en el sistema de fachadas modernas. Cambiando el sistema en el que se lee la forma, la posición de la forma en el sistema, y por lo tanto su significado, pueden variar.

Curiosamente, hay un pasaje en otro de los libros de Pevsner (1949) en el que se refiere nuevamente a los pisos superiores del edificio CPS:

Aquí... una fotografía de detalle de varias hileras de ventanas horizontales con las franjas blancas continuas que las separan horizontalmente sería fachada equivocadamente, sin duda, por casi todos.

Esta vez, la clara implicación es que la fenestration de Sullivan era similar a la que se volvería típica de la arquitectura de las décadas de los veinte y del treinta. Pevsner debe ser criticado no por no haber advertido la diferencia entre los pisos altos y bajos del edificio, sino porque no vio la diferencia entre los pisos superiores del CPS y los diseños de los maestros de la generación racionalista. Después de todo, quizás realmente no vio el edificio.



Fig. 64. Eric Mendelsohn: Grandes Almacenes Schocken. Chemnitz, 1928-1929

«Horizontal» y «vertical» como posiciones en un sistema

Otro punto de divergencia entre los críticos es si la composición de la fachada del edificio CPS era o no predominantemente horizontal. Algunos críticos consideraban que la horizontalidad predominaba:

El marcado horizontalismo [de la fachada] derivaba de la continuidad de las bandas de antepechos entre las largas hileras de anchas ventanas (Behrendt, 1937).

Los elementos básicos [de la fachada] son las ventanas de Chicago, alargadas horizontalmente (Giedion, 1941).

En este edificio ya se advierte la larga banda horizontal de ventanas como único elemento dominante de la fachada (Pevsner, 1948).

Las ventanas alargadas y los anchos antepechos subrayan la disposición horizontal del edificio (Joedicke, 1958).

Las líneas horizontales están acentuadas (Cordingley, 1961).

Uno de los logros más progresistas de Sullivan se concretó en el edificio Schlesinger y Meyer de Chicago, donde la ventana horizontal continua, que más tarde se convertiría en un cliché del modernismo, se usó por vez primera en un edificio comercial (Mumford, 1962).

En los almacenes Carson-Pirie-Scott Sullivan suprimió las columnas verti-



Fig. 65. Edificio CPS: detalle de la torre esquinera

cales con el propósito de enfatizar y aun de exagerar la horizontalidad de los tramos estructurales (Scully, 1969).

Otro grupo de críticos consideró la fachada como una composición equilibrada de elementos horizontales y verticales:

Ni la horizontalidad ni la verticalidad están enfatizadas (Fitch, 1948).

Ni las líneas horizontales ni las verticales están enfatizadas (Watterson, 1950).

No sólo está superado aquí el prejuicio del horizontalismo, sino también el del verticalismo. La estructura vertical no está acentuada ni tampoco disimulada; hay un perfecto equilibrio entre los elementos horizontales y verticales (Zevi, 1950).

Había dos posibilidades: la acentuación de la horizontalidad de las vigas, o de la verticalidad de las columnas. Sullivan apeló a un tercer recurso, neutralizando la estructura en su aspecto arquitectónico al hacer que vigas y columnas fuesen elementos iguales (Hilberseimer, 1956).



Fig. 66. Edificio CPS: detalle del aventanamiento tal como aparece en la *History of Modern Architecture*, de Joedicke

Aquí, el carácter celular de la estructura interna también aparece en el exterior, sin acentuar de ninguna manera la verticalidad ni la horizontalidad (Benevolo, 1960).

Los elementos horizontales y verticales están bien equilibrados (Hilberseimer, 1964).

No hay énfasis horizontal ni vertical (Rowland, 1973).

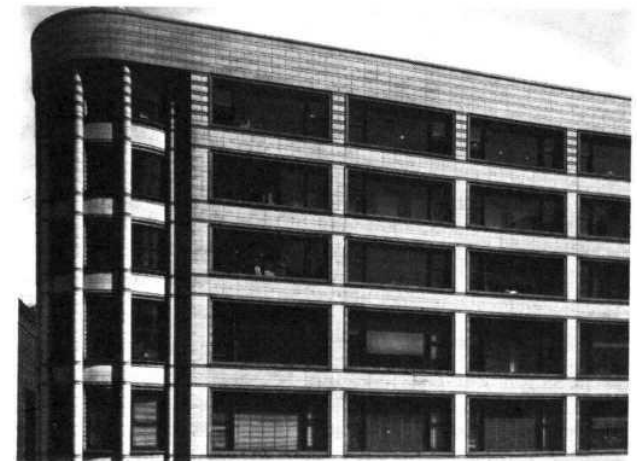


Fig. 67. Edificio CPS: fotografía original de Bill Engdahl usada para la ilustración anterior



Fig. 68. Adler & Sullivan:
Edificio Wainwright. St.
Louis (Missouri), 1890-
1891

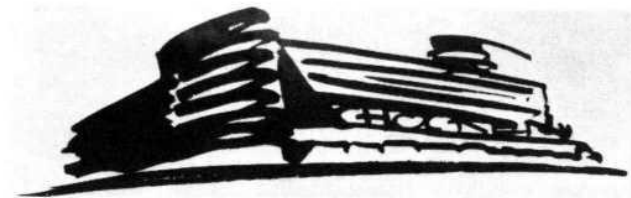
Sólo ocasionalmente se mencionó el énfasis vertical en el pabellón circular de la esquina (fig. 65):

No hay énfasis vertical, excepto en el pabellón redondeado de la esquina, donde columnillas ininterrumpidas se elevan a todo lo alto del edificio entre paños más bien angostos (Hitchcock, 1958).

... una estructura de tipo torre en la esquina con un fuerte acento vertical (Rowland, 1973).

A veces, las fotografías elegidas para ilustrar el texto se ajustan a la posición del escritor. Las fotografías que aparecen en los libros de Joedicke (fig. 66) y Giedion enfatizan la horizontalidad de la fachada, en contraste a las utilizadas por Fitch, Zevi, Benevolo, Hilberseimer y Hitchcock (fig. 56). Joedicke llegó a recortar una fotografía original de Engdahl (fig. 67) para eliminar no so-

Fig. 69. Eric Mendelsohn:
Grandes Almacenes
Schocken. Stuttgart, 1926-
1928. Bosquejo, 18 x 27
cm



lamente el coronamiento del edificio, que mostraba el parapeto liso por el que se reemplazó la cornisa original en 1948, sino también el lado izquierdo de la fotografía que mostraba el pabellón vertical de la esquina.

Los críticos que vieron la fachada como predominantemente horizontal, estaban comparando el edificio CPS con otros proyectos de Sullivan de los años inmediatamente precedentes, como el edificio Wainwright en St. Louis (1890-1891) (fig. 68), y el edificio Guaranty en Buffalo (1894-1895). En las fachadas de estos edificios los paramentos y pilares verticales eran continuos, mientras que las líneas horizontales de los antepechos aparecían interrumpidas. La organización de la fachada de CPS era exactamente la opuesta (antepechos horizontales continuos y paramentos interrumpidos), con excepción del pabellón redondeado de la esquina. Para referencia futura, llamaremos *sistema I* a la serie de fachadas proyectadas por Sullivan. En el sistema I, la fachada del CPS ocupa la posición de «horizontal».

La interpretación de la fachada podría diferir si se seleccionaran otros edificios para integrar el sistema. Mendelsohn proyectó los almacenes Schocken en Stuttgart (1926-1928) con un pabellón redondeado en una de las esquinas, como el de Carson, Pirie y Scott. Pero a diferencia de Sullivan, Mendelsohn continuó la disposición horizontal de las fachadas planas alrededor de todo el pabellón, aumentando así considerablemente el efecto horizontal (figs. 69, 70 y 71). Comparando la fachada de CPS con la de Schocken, el diseño de Sullivan ya no parece tan decididamente horizontal. Llamaremos a los almacenes de Chicago y Stuttgart *sistema II*. La fachada de CPS, que ocupaba la posición de «horizontal» en el sistema I, se vuelve «vertical» en el sistema II. Refiriéndose al almacén de Stuttgart, Sharp (1972) notaba «el uso horizontal de esquinas de vidrio estriado» de Mendelsohn. En el sistema II, la esquina de Stuttgart es «horizontal».

Se puede extender el análisis un paso más lejos. Joedicke (1958) dijo que Mendelsohn elevó la horizontalidad «casi al nivel de dogma», como se advierte no sólo en sus almacenes de Stuttgart sino también en su almacén de Chemnitz (fig. 64) y en muchos otros proyectos suyos. En realidad, su culto de la horizontalidad no fue tan acusado en Stuttgart como en otros casos. Analizando este edificio, Joedicke escribió:²

Las largas líneas de ventanas... están abruptamente detenidas por la torre de la escalera en voladizo, que quiebra el movimiento horizontal [bastardillas mías].

¡O sea que colocado en el contexto del resto de la obra de Mendelsohn (sistema III), el pabellón de la esquina de los almacenes Schocken en Stuttgart ocupa la posición de «vertical»!

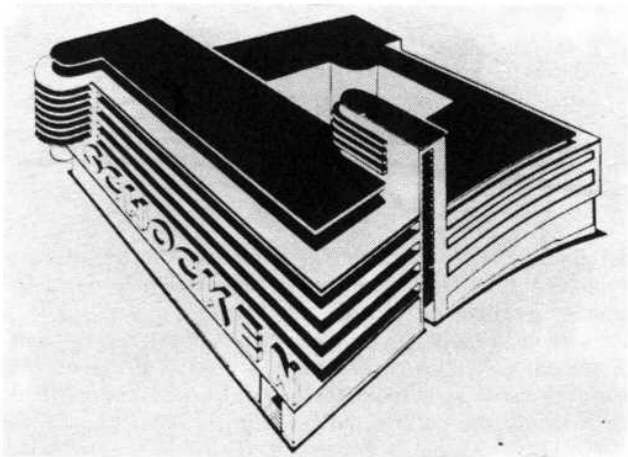


Fig. 70. Grandes Almacenes Schocken, Stuttgart: estudio de volúmenes



Fig. 71. Grandes Almacenes Schocken, Stuttgart: torre de escalera y fachada Sur

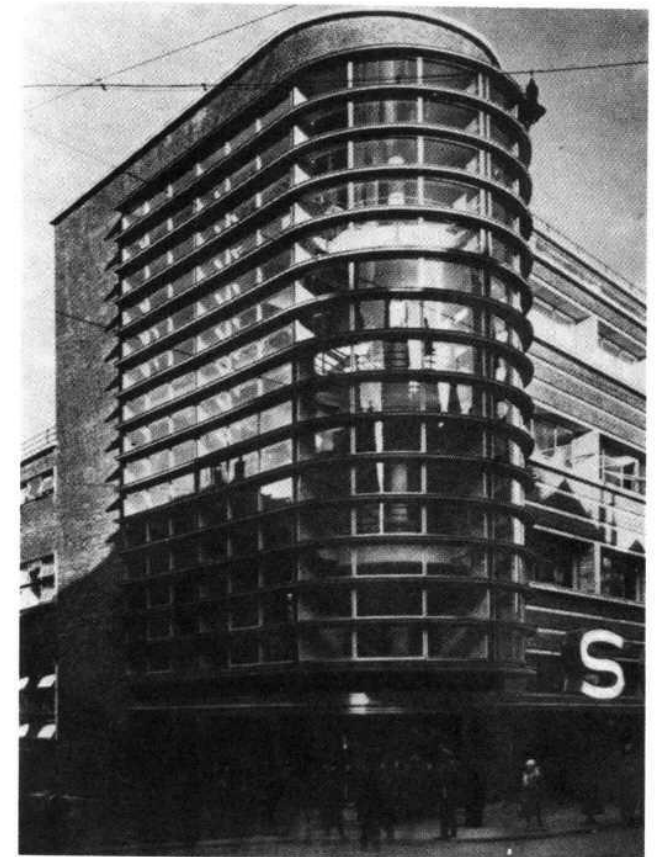


Fig. 72. Grandes Almacenes Schocken, Stuttgart: vista desde el Sudeste

De paso, el efecto de las fotografías debe señalarse una vez más. La fotografía más publicitada del pabellón de la esquina del edificio de Stuttgart es una tomada desde el suroeste (fig. 72). En esta vista, el pabellón parece continuar la disposición horizontal de la fachada sur. Una vista desde el sureste (fig. 73), en cambio, muestra la interrupción de la línea de ventanas antes de llegar a la esquina, enfatizando el contraste entre las ventanas horizontales de la fachada plana y la verticalidad del pabellón de la esquina (fig. 74).

A esta altura de nuestro análisis, el almacén de Chemnitz pareciera representar el parangón de la horizontalidad. No obstante, las transposiciones podrían continuar aparentemente sin límites. En su decisivo libro sobre Mendelsohn, Zevi se refiere a la manera en que la fachada de Chemnitz se percibe desde la calle:



Fig. 73. Grandes Almacenes Schocken, Stuttgart: vista desde el Noreste



Fig. 74. Grandes Almacenes Schocken, Stuttgart: vista desde el Noreste, detalle

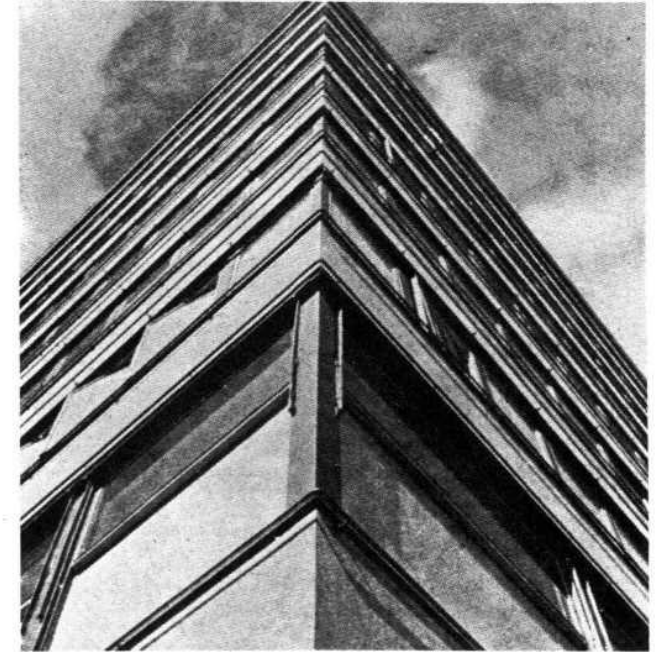


Fig. 75. Eric Mendelsohn: Columbushaus. Berlín, 1931 - 1932. Detalle de la esquina

Aparentemente, la disposición es horizontal. Pero en realidad, la visión del edificio está dirigida desde la base hacia arriba, preanunciando en consecuencia [la verticalidad de] la Columbushaus en Berlín.

Zevi ilustra su afirmación acerca de la verticalidad de la Columbushaus con una fotografía tomada desde la acera (fig. 75). Los edificios de Chemnitz y Berlín miran hacia espacios abiertos que permiten vistas frontales de la fachada (figs. 78 y 75). En Chemnitz, el espacio abierto es meramente el resultado de calles que se ensanchan (fig. 79); en Berlín, la acera misma se ensancha para convertirse en la Potsdammer Platz (fig. 80). Zevi no explica por qué la visión en escorzo es preferible a la frontal; da por supuesto que las fotografías y el emplazamiento hablan por sí solos. Tampoco aclara cuáles fachadas serían horizontales en su sistema, pero se desprende que se trataría de fachadas que no sólo están frente a espacios más amplios, y tal vez más regulares, sino que fueron proyectadas teniendo en cuenta, especialmente, una visión frontal.

En resumidas cuentas, fachadas que ocupan la posición de «horizontal» en un sistema, pasan a la posición de «vertical» en otro (ver tabla p. 130).

¿Sería posible concluir que esta sucesión de sistemas refleja «grados de horizontalidad», o, en otras palabras, que la fachada de los almacenes Schocken en Stuttgart es «más horizontal» que la de CPS, y que la tienda en Chemnitz es la más horizontal de todas? De ninguna manera. La relación hori-



Fig. 76. Grandes Almacenes Schocken, Chemnitz



Fig. 78. Grandes Almacenes Schocken, Chemnitz.

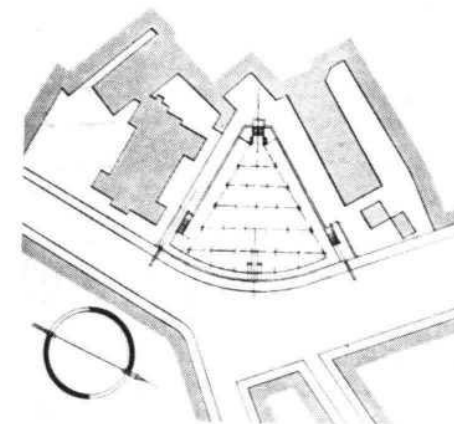


Fig. 79. Grandes Almacenes Schocken, Chemnitz. Plano del lugar



Fig. 77. Columbushaus, Berlín



Fig. 80. Potsdamer Platz, Berlín, aprox. 1932. A la izquierda, Columbushaus

	<i>Vertical</i>	<i>Horizontal</i>
Sistema I	Edificios Wainwright y Guarantee	Almacenes CPS
Sistema II	Almacenes CPS	Almacenes Schocken en Stuttgart
Sistema III	Almacenes Schocken en Stuttgart	Almacenes Schocken en Chemnitz
Sistema IV	Almacenes Schocken en Chemnitz y Columbushaus	

zonal/vertical no es necesariamente transitiva; podría ser circular. Podría haber tres edificios —A, B y C— y tres sistemas —I, II y III— de manera tal que en el sistema I A fuese «vertical» y B «horizontal», en el sistema II B fuese «vertical» y C «horizontal», y en el sistema III C fuese «vertical» y A «horizontal». Lo mismo podría aplicarse a «ornamentado» y «no ornamentado», así como a otros significados.

Quizás esto choque al sentido común. Pero es una consecuencia del hecho de que el significado no es un atributo real de la forma, sino tan sólo una *creencia* acerca de ella, como se vio en el capítulo primero. Sistemas encontrados de creencias (en el ejemplo visto en esta sección, diferentes criterios acerca de qué determina la verticalidad y la horizontalidad) pueden conducir a resultados incompatibles. Interpretaciones contrapuestas de una obra de arte o arquitectura, tales como las señaladas con respecto a *La Boda Campesina* o el edificio CPS, son a menudo una consecuencia de la incompatibilidad de los sistemas de significación en cuyo marco esas interpretaciones fueron propuestas. Los intérpretes que aparentemente están en desacuerdo acerca de una obra de arte o arquitectura pueden, en realidad, estar en desacuerdo tan sólo con respecto al marco de referencia en el cual la obra se ubica.³

Consistencia interna y marcos de referencia

También el pabellón circular en la esquina del edificio CPS generó opiniones encontradas entre los críticos. Giedion no tuvo reparos en condenar la solución. En 1941 escribió:

La torre circular de la esquina, con sus nervios verticales y sus angostos paños de cristal, introduce inesperadamente un motivo que no guarda carácter con el resto del edificio. Los propietarios habían pedido esta adición curvilínea... como una reminiscencia del pabellón que tenía su anterior tienda.

La opinión de Giedion fue repetida por otros autores:

La fuerza del edificio deriva de la lógica sencillez con que se expresa la estructura. Pero esta fuerza se ablanda, quizás hasta se debilita, por la es-

quina circular. Una solución más lógica hubiese sido que las fachadas se encontrasen en ángulo recto (Hilberseimer, 1964). Sin embargo, el edificio considerado en su totalidad no llega a la perfección, debido a... la molesta área curva de la esquina (probablemente una exigencia del cliente) que no se ajusta al espíritu del diseño (Koeper, 1968).

No obstante, muchos críticos opinaron de distinta manera:

El pabellón en tres cuartos de círculo en la esquina principal configura un enérgico acento en el diseño: su forma curvilínea y sus parantes circulares contrastan magníficamente con la rectilínea severidad de las dos fachadas (Morrison, 1935).

[Sullivan] logró un verdadero acierto en la esquina con el tramo circular de cristal: una solución clara y lógica al problema (Mumford, 1955).

Giedion afirma que la torre de la esquina introduce un motivo que no guarda carácter con el resto del edificio, y que resultó de un pedido de los propietarios... Yo creo, en cambio, que la esquina es la clave para el vocabulario formal de la composición, la articulación que permite que las fachadas se desplieguen con naturalidad (Pellegrin, 1956).

Un toque maestro; la torre de entrada permite una de las mejores transiciones nunca logradas en la esquina de un edificio (Bush-Brown, 1960).

La transición entre las dos fachadas se realiza armoniosamente por medio de un pabellón cilíndrico en la esquina (Condit, 1964).

Ningún diseñador en América dio vuelta la esquina con más éxito en una bulliciosa intersección de calles (Burchard y Bush-Brown, 1967).

Uno de los análisis más finos del problema fue el de Jordy (1972a), quien mencionó los mismos puntos señalados por Giedion, pero invirtiendo completamente su valor:

De ese modo, [Sullivan] concreta un magnífico giro en la esquina, a la vez que clarifica la función de los muros de fachada a ambos lados como meras pantallas del espacio que encierran. También contraponen el alzarse de las columnillas a la dominante horizontalidad de las hileras de ventanas de Chicago; la escultural calidad de la esquina... a la planitud de las paredes laterales. Los dos elementos (el pabellón circular de entrada y los muros a los flancos) se diferencian... con aguda precisión; pero también están unidos mediante el perfil del ángulo reentrante, en su conjunción inmediata con la columnilla casi cilíndrica.

Si se comparan las interpretaciones de los diferentes autores tema por tema, como estuvimos haciendo hasta ahora, el cuadro puede resultar un tanto confuso. Sin embargo, se obtiene una imagen más inteligible si se relacionan opiniones sostenidas por un mismo escritor acerca de problemas diferentes. Por ejemplo, la visión de Giedion de la fachada de CPS como dominada por las horizontales, y su disgusto ante el pabellón de la esquina, son dos puntos mutuamente consistentes. Fue precisamente porque consideraba que el carácter de las fachadas a lo largo de las calles estaba determinado por la continuidad horizontal de las ventanas, que la torre de esquina, con sus nervios verticales y sus pequeños paños de ventanas, le pareció «fuera de carácter con el resto del edificio». Por

otro lado, quienes interpretaban la fachada como una composición equilibrada de elementos horizontales y verticales, no tenían razones para desaprobar la torre.

Este tipo de relaciones entre las varias partes de una misma interpretación ya fue señalada al analizar *La Boda Campesina*, cuando se indicó que la opinión de Highet sobre la novia, como una mujer sabrosa y apetecible, era consistente con su visión del novio como un villano.

* * *

El listado de puntos con respecto a los cuales los críticos están en desacuerdo podría continuar.⁴ Para mis propósitos inmediatos, sin embargo, bastará con mencionar un solo punto más: la valoración de la personalidad artística de Sullivan. Compárense estos dos pasajes:

La personalidad artísticamente más dotada y la más culta figura de la Escuela de Chicago es Louis Sullivan. La misma apasionada intensidad de Wright, pero unida a un intelecto penetrante y a una vasta visión humanística. Es el héroe y el mártir de la historia arquitectónica norteamericana...

Esta obra [los almacenes CPS] convierte a Sullivan en el profeta de la arquitectura moderna. Su prédica... hace de él el maestro de toda una generación... Promulgó la arquitectura orgánica porque estaba convencido de que un edificio, por estar destinado a incorporar la vida, debía ser concebido como un ser viviente (Zevi, 1950).

y

En los libros recientes sobre arquitectura moderna se ha dado mucha importancia a Louis Sullivan (principalmente porque fue el maestro de Frank Lloyd Wright), y hay pocos escritores sobre el tema que no le hayan considerado como uno de los grandes pioneros del diseño contemporáneo. Un examen de su obra misma sugeriría, sin embargo, que su logro más sólido fue ser el culminador del Ruskinismo. Como Frank Lloyd Wright observó en *Genius and Mobocracy*, Sullivan no tenía ningún sentido estructural de los materiales, a los que sólo evaluaba de acuerdo a las posibilidades ornamentales de sus superficies. Sus proyectos para lo que algunos autores llamaron «rascacielos» (término que emplearon para referirse a sus edificios de nueve y doce pisos en St. Louis y Buffalo) contribuyeron poco a la tecnología o a la estética del diseño de rascacielos del siglo XX... Más aún, los edificios que proyectó antes de 1890 carecían de relevancia, aun en el marco de la lúgubre época en que fueron construidos (Collins, 1965).

A veces, las diferencias entre las diversas interpretaciones de la obra de un arquitecto pueden atribuirse al marco de referencia más general propuesto por los autores en sus libros o ensayos. Tales diferencias ponen de relieve, a su vez, los distintos lazos de afiliación de los escritores con respecto al panorama cultural de la época en que les tocó actuar. No puedo presentar en detalle las afiliaciones culturales de cada uno de los críticos citados hasta ahora; con un ejemplo será suficiente. Mostraré que tanto la censura de Giedion del edi-

ficio CPS como la entusiasta aprobación de Zevi están relacionadas con sus respectivos puntos de vista sobre la Escuela de Chicago y con su posición frente a las controversias que dominaban la escena arquitectónica cuando estaban escribiendo.

Giedion vio en cada uno de los principales arquitectos de la Escuela de Chicago al precursor de uno de los maestros del racionalismo europeo, un movimiento con el cual el propio Giedion estaba identificado. El edificio Leiter de Le Baron Jenney le pareció un anticipo de la *Maison de Verre* de Le Corbusier; el edificio Reliance de Burnham fue visto como el punto de partida para los rascacielos de cristal de Mies, y el edificio CPS, como el primer paso en el desarrollo que llevaría al proyecto de Gropius para la Tribune Tower. Al otorgar a cada uno de estos arquitectos del siglo XX una secuela tan ilustre, Giedion no sólo los disminuía, colectivamente, al rango de meros precursores, sino que además se estaba bloqueando el camino para introducir una discriminación más fina entre los arquitectos de Chicago. La relación entre Le Baron Jenney, Burnham y Sullivan debía necesariamente deformarse, vista a través de la triangulación Mies/Le Corbusier/Gropius propia del siglo XX. Como lo señalara Eaton (1972), la adhesión de Giedion a los maestros del estilo internacional fue tan profunda y comprometida que coloreó su visión de la Escuela de Chicago, impidiendo un debido reconocimiento de Sullivan y también de Richardson.

También la visión de Zevi acerca de Sullivan aparecía teñida por su posición personal con respecto a su escena contemporánea, pero con resultados opuestos, porque su posición era contraria a la de Giedion. En vez de poner a Sullivan al mismo nivel que los otros arquitectos de Chicago, Zevi lo singularizó como «el héroe y el mártir de la historia de la arquitectura norteamericana... el maestro de toda una generación». El punto de vista de Zevi se entiende mejor en el contexto de la lucha de mediados del siglo XX entre «racionalistas» y «organicistas»; entre los admiradores de la *Villa Savoye* y los de *Falling Water*. A diferencia de Giedion, Zevi se adhirió por completo a la causa de estos últimos. Para él, Sullivan representaba a Wright, no a Gropius. Sullivan era el solitario apóstol del organicismo, rodeado por los demás miembros de la Escuela de Chicago, considerados por Zevi «protorracionalistas».

Sintetizando: las interpretaciones no pueden separarse ni del contexto de ideas en el cual fueron propuestas, ni de la posición personal de los intérpretes. La desaprobación de Giedion ante el edificio CPS y el aplauso de Zevi respecto de su ornamentación, citado al comienzo de este capítulo, resultan, por un lado, de sus distintos puntos de vista respecto a los lazos entre la arquitectura del siglo XIX y la del siglo XX, y por otro lado, de sus diferentes afiliaciones con respecto a la escena contemporánea. Tenían diferentes visiones del pasado porque adoptaron distintas posiciones con respecto al presente y su historia.

Selectividad y finitud de los sistemas de significación

Cuatro sencillos sistemas de significación fueron presentados en este capítulo. El sistema I estaba compuesto por todos los proyectos de Sullivan, el sistema II por el edificio CPS y el almacén Schocken en Stuttgart, el sistema III

por toda la obra de Mendelsohn, y el sistema IV por edificios con distintas relaciones con los espacios exteriores a su frente. Los únicos significados tomados en consideración en los cuatro casos fueron la horizontalidad y la verticalidad.

Se podría concebir un experimento en el que se diese a los participantes un conjunto de fachadas (incluyendo, tal vez la del edificio CPS), pidiéndoles que las ordenasen desde la más horizontal hasta la más vertical en su carácter. Habría en este experimento un sistema cerrado de formas, compuesto por todas las fachadas incluidas en la muestra, y un sistema cerrado de significados: los sujetos sólo podrían evaluar las fachadas como siendo horizontales, o verticales, o como ocupando una posición intermedia. El formato del experimento no permitiría la consideración de otros edificios u otros significados. Éste sería un ejemplo de un sistema de significación cerrado, similar desde este punto de vista al sistema del experimento MS.

En cambio, cuando los historiadores o críticos estudian un edificio, parecen estar en libertad de elegir los sistemas de formas y significados con los que van a trabajar. Hasta cierto punto, los miembros de la Bauhaus eran libres de interpretar la pintura de Kandinsky en relación a la obra de Klee, o de analizarla en otros contextos. De la misma manera, los críticos del edificio CPS pudieron decidir libremente si la consideración de la horizontalidad o verticalidad de la fachada era un punto relevante para el análisis del edificio, y también si la obra debía evaluarse en relación al resto de la producción de Sullivan, o en relación a la obra de Mendelsohn, o en otros contextos. En comparación con el sistema cerrado de significación de nuestro imaginario experimento, los sistemas de significación usados en la crítica arquitectónica parecen ser abiertos.

Hace algún tiempo, pedí a un grupo de estudiantes que leyeran cuidadosamente una serie de importantes obras de la historiografía arquitectónica del siglo XX, encargándoles que contaran cuántos edificios se analizaban y que registraran todos los significados que los escritores habían encontrado en ellos. Se comprobó que *Space, Time and Architecture* de Giedion contenía una reseña detallada de unas treinta y tres obras de arquitectura —lo cual ciertamente está lejos del total de la producción arquitectónica de los tres siglos de historia cubiertos en el libro. El escritor notó en estos edificios la presencia (o ausencia) de tan sólo doce tipos de significados (Heather, 1971).⁵ El sistema de significados de *Pioneers of Modern Design* de Pevsner resultó aún más limitado: el autor consideró setenta y nueve edificios, distinguiendo en la mayoría de los casos sólo seis tipos de significados (Jones, 1971).⁶ Las listas de edificios y significados considerados por Giedion y Pevsner podrán resultar suficientemente completas para muchos lectores, pero esto de ninguna manera prueba que sus sistemas de significación sean exhaustivos; podría indicar meramente que los lectores operan en el mismo marco de referencia de Giedion y Pevsner. Esto no sería de extrañar, si se tiene en cuenta que *Space, Time and Architecture* encabezó la lista resultante de una encuesta reciente en la que se pidió a una muestra representativa de profesores de arquitectura norteamericanos que enumerasen los libros que consideraba esenciales para la formación de un arquitecto (Derman, 1975).

De hecho, todo sistema de significación es selectivo y está limitado por barreras culturales e ideológicas (Piñón, 1975). Lejos de considerar todos los edificios y significados imaginables, los intérpretes tienden a concentrarse sólo

en una cierta cantidad de ellos, como si los elegidos fueran los únicos dignos de ser considerados.

En su *Outline of European Architecture*, Pevsner presentó el desarrollo de todo un siglo de arquitectura gótica mediante el análisis de tan sólo ocho catedrales, de St. Denis a Beauvais. Esta limitación parecía perfectamente aceptable, ya que las catedrales constituían el tipo edilicio más importante de la época y los ejemplos tomados por Pevsner eran, independientemente de sus razones para elegirlos, los edificios más grandes del periodo y los más conspicuos. Pero cuando se trata de escribir la historia de la arquitectura de tiempos recientes la situación cambia. El mismo Pevsner, así como también otros autores, relataron la historia de la arquitectura moderna a través de una serie de pequeños proyectos tales como villas, negocios y pabellones. Aunque tales edificios parecen importantes si se los juzga desde los puntos de vista elegidos por los historiadores, representan tan sólo una proporción insignificante de la producción arquitectónica total.

Al escribir *The Shingle Style Today* (1974), Scully ciertamente era consciente del hecho de que unas cuantas casas no llegan a constituir el entorno arquitectónico total. Al comienzo de su estudio, Scully explicó:

En esta obra no se pretende considerar la política, el planeamiento, los programas masivos y las presiones de todo orden que configuran el entorno construido total, que es el tema de la arquitectura en última instancia. Pero el libro está dedicado, sin embargo, precisamente a algo que invariablemente ha permanecido siendo de importancia central en la arquitectura norteamericana: la casa unifamiliar. En los Estados Unidos tales casas han sido y, querrámoslo o no, continúan siendo el producto más importante de la edificación, y un factor de primaria importancia en la conformación del entorno americano en su totalidad.

Esto suena, por cierto, muy convincente. Sin embargo, queda en pie el hecho desconcertante de que en el libro sólo se considera un grupo bastante especial de arquitectos (Venturi, More, los *New York Five* y un puñado de sus seguidores) cuya obra, por sugestiva que sea, difícilmente puede presentarse como «un factor de primaria importancia en la conformación del entorno americano en su totalidad».

La modalidad de un crítico o un historiador puede caracterizarse no sólo en términos de las cosas que advierte, sino también en términos de aquellas que se le escapan. Este fue el método usado por Frankl (1960) para describir la labor literaria de Suger, y por Garrigan (1973) para describir la de Ruskin.

La manera más fácil de poner de manifiesto la selectividad y finitud de nuestros sistemas de significación es comparándolos con sistemas usados en otras épocas o suscritos por otros grupos. La lectura de las grandes obras de crítica e historiografía arquitectónicas del pasado impone hoy, a la mayoría, un agobiante esfuerzo; no porque ya no estuvieran interesados en los edificios analizados, sino porque los sistemas de significados que resultaban válidos hace tan sólo un siglo ya no responden a los intereses del lector contemporáneo. Aun quienes se sienten cómodos visitando o analizando la arquitectura de Palladio, Wren o incluso Sullivan, rara vez abordan sus escritos sin la ayuda de un cicerone literario moderno.

La literatura turística provee otro ejemplo de un sistema de significación arquitectónica que difiere del corriente en círculos profesionales. Se trata de un sistema selectivo, como el de los arquitectos: los monumentos pueden tener una, dos o tres estrellas, como los hoteles. Si no hay estrellas, no hay arquitectura. Aunque el sistema turístico está parcialmente supeditado al de los arquitectos, ambos sistemas no coinciden (Sust, 1975).

El área de la experiencia arquitectónica que atrae la atención de los estudiosos ha continuado cambiando durante estos últimos años. La arquitectura vernácula, anónima apareció en el foco de la atención hace dos décadas,⁷ mientras que la renovación del interés en la arquitectura de las Beaux-Arts se manifestó hace una década (algunas de las razones de estos acontecimientos se analizaron en el capítulo primero). En los últimos años, hasta la arquitectura comercial, especulativa alcanzó un cierto rango de respetabilidad en la literatura (Waisman, 1972). Esto no indica necesariamente una ampliación del campo de interés, sino tan sólo un cambio en el centro de la atención. Mientras se van considerando nuevas áreas, otras van siendo dejadas de lado: por ejemplo, la arquitectura representativa, monumental, se ha vuelto *demodée* en ciertos círculos.⁸

Los cambios pueden ser tan radicales que edificios considerados trascendentes en un momento pueden verse como obras maestras sólo unas décadas más tarde y viceversa. Zevi aseguraba (1950a) que nada digno de mención había sucedido en los Estados Unidos en el campo de la construcción de rascacielos desde el eclipse de la Escuela de Chicago a fines del siglo pasado hasta la llegada del estilo internacional durante la década de los treinta. Para Condit (1977), en cambio, la culminación del rascacielos norteamericano se produjo con los edificios *revival* construidos en Nueva York y Chicago precisamente durante el período ignorado por Zevi, y este florecimiento fue barrido por la irrupción del movimiento moderno, severamente condenado por Condit.

Puede haber más de un sistema de significación operando en un momento dado. No sólo hay un sistema turístico y uno erudito; entre los mismos estudiosos, quienes han perdido interés en los monumentos obviamente no son los mismos que quienes están experimentando una renovada inclinación hacia las Beaux-Arts.

Cuando Scully publicó *The Shingle Style* en 1955, su objetivo declarado era «clarificar la importante evolución en teoría y diseño que se desarrolló hacia fines del siglo XIX hasta llegar a constituir un especialísimo aporte norteamericano a la arquitectura, celebrado en el mundo entero». En *The Shingle Style Today* (1974), Scully analizó la influencia ejercida por la década de 1880 sobre una serie de arquitectos norteamericanos durante las décadas del sesenta y del setenta. Considerados conjuntamente, estos dos libros cubren un siglo de historia de la arquitectura norteamericana. En su reciente *A Pictorial History of Architecture in America* (1976), Kidder Smith se propuso la tarea de explorar «la extraordinaria contribución de este país al arte y la ciencia de la arquitectura a lo largo de los siglos». Smith procuraba ser inclusivo más que selectivo:

Luego de haber viajado más de 20 000 kilómetros a lo largo y a lo ancho de los cincuenta estados y del Distrito de Columbia, creo que los edificios ilustrados aquí reflejan nuestro rico acervo arquitectónico... y constituyen

una muestra cabal de prácticamente todos los períodos y estilos. Algunos estilos podrán no interesar a todos los lectores por igual; en verdad, varios sólo resultan de interés marginal para mí. Sin embargo, todos los acontecimientos significativos están incluidos en este libro.

Pero en la *Pictorial History* no aparecen siquiera mencionados los estilos *Stick* y *Shingle*, ni ninguna de sus manifestaciones de los siglos XIX o XX estudiadas por Scully. Smith continuó:

Para la selección de los edificios contemporáneos me basé primordialmente en mi extenso archivo de recortes acerca de edificios importantes, tomados de revistas profesionales y de otras publicaciones pertinentes a lo largo de los últimos treinta y cinco años.

Pero Venturi, Giurgola, Meier, Stern, Hagmann, Gwathmey y Eisenman —todos ellos héroes en ojos de Scully, y ampliamente promovidos por *Progressive Architecture* en años recientes— fueron ignorados por Smith.

Smith presentó cerca de un millar de obras; Scully, en sus dos libros considerados conjuntamente, presentó más de un centenar. Tan sólo tres edificios fueron escogidos por ambos autores: la casa Jethro Coffin, en Nantucket, Massachusetts, en 1686; Stratford Hall, en Stratford, Virginia, aprox. 1725; y los condominios Sea Ranch en California, de Moore, de 1965.⁹ En el caso de Stratford Hall, los autores expresaron opiniones encontradas: Smith se mostró impresionado por el lujo de la mansión, mientras que Scully la consideró como una simplificación de precedentes más lujosos.

Quienes mantienen sistemas de significación distintos coexistentes en un momento dado pueden estar en guerra abierta. En mayo de 1976 el College of Fellows del American Institute of Architects (AIA) —cuyo marco de referencia era presumiblemente cercano al de Kidder Smith— se negó a incorporar a Venturi, quien había sido propuesto como miembro por la filial de su estado. En desquite, Scully rechazó dos distinciones que el AIA quiso conferirle ese año. Los intérpretes pueden adherirse a un sistema o a otro, y hasta pueden cambiar de afiliación de tanto en tanto. Pero cada sistema de significación es selectivo y limitado; cada sistema impone una cierta visión de la realidad arquitectónica, realzando ciertas formas y significados y excluyendo, o al menos disminuyendo, otros.

La colección de volúmenes *The Buildings of England*, dirigida por Pevsner y escrita en su mayor parte por él mismo, constituye un impresionante esfuerzo por inventariar toda la herencia arquitectónica de un país. La serie comprende cuarenta y seis volúmenes, publicados a partir de 1951, en los que supuestamente se considera «todo aquello que reviste interés arquitectónico» en cada uno de los condados de Inglaterra. Si hubiese alguna obra de erudición arquitectónica comparable a una *Summa* medieval o a una enciclopedia del iluminismo, seguramente sería ésta. ¿Pero es semejante cosa realmente posible?

Pevsner pedía en el prefacio de cada volumen que los lectores señalaran las omisiones involuntarias en las que hubiese podido incurrir. Como era de esperar, este tipo de colaboraciones no faltaron: eran muchos los que encontraban edificios o partes de edificios supuestamente «interesantes», no mencionados en la obra. Por ejemplo, uno de los críticos del primer volumen de la serie (Savage,

1952) objetaba que se había prestado mucha atención a las iglesias, pero nada se decía acerca de las campanas de iglesia. Se han publicado ya ediciones revisadas y ampliadas de algunos volúmenes de la colección, procurando subsanar las deficiencias.

Según un folleto publicitario preparado por la editorial (Penguin Books, 1974, citado por Attoe, 1975), la serie se proponía servir «no sólo como un inventario, sino también como una guía para la apreciación crítica de las obras de arquitectura». Por lo tanto, lo que estaba en juego era no solamente un sistema de significados. De manera que aun si fuese posible enumerar *todas* las obras de arquitectura interesantes del país, quedaría por ver si cabe esperar que los criterios acerca de qué es «interesante», y por qué, permanezcan inalterados más allá de un muy corto tiempo. De hecho, en cada momento histórico sólo pueden percibirse *algunos* de los significados de un edificio. Juzgada desde el punto de vista de los significados recogidos en el texto, aún *The Buildings of England*, a pesar de su impresionante extensión, resulta necesariamente una obra por demás limitada. Volveremos sobre este punto, con algún ejemplo, en el capítulo V.

* * *

Los sistemas de significación están compuestos no sólo por un sistema de formas y otro de significados, sino también por una matriz de correlaciones que indica qué significados y formas pueden asociarse y qué significados no pueden ir con ciertas formas. Gritti (1967) realizó un estudio muy interesante sobre la serie de *Guide Bleu* publicada por Hachette, mostrando que estas guías no sólo promueven una mira selectiva del entorno natural y del producido por la acción del hombre, sino que también establecen una rígida correlación entre formas y significados. Así, el adjetivo *charmant*, por ejemplo, puede usarse para un edificio renacentista o para un valle, pero nunca para un monumento gótico o una montaña, los cuales deben calificarse en cambio como *grandiose*. Se podrían encontrar pautas similares en el campo de la crítica erudita. En *Pioneers of the Modern Movement*, por ejemplo, hay frecuentes referencias a la horizontalidad. Pero las referencias a la verticalidad en edificios modernos fueron sistemáticamente evitadas por Pevsner. Las reglas no escritas de la matriz de correlaciones restringen aún más el alcance y la riqueza de los sistemas de significación, cuyos sistemas de formas y significados son ya de por sí limitados.

Los sistemas de formas y significados son, hasta cierto punto, mutuamente dependientes. Por ejemplo, Welch (1952) se refirió al edificio CPS solamente para señalar que carecía de un patio central, a diferencia del edificio de los almacenes Marshall Field, de Richardson, anterior al CPS, o De Bijenkorf en Rotterdam, de Dudok, que vino después. El sistema de significados, en este caso, estaba compuesto por «almacenes con patio central» y «almacenes sin patio central». El sistema de formas, compuesto por los tres almacenes considerados, fue seleccionado obviamente de acuerdo al sistema de significados. Welch presentó la tienda Schocken de Mendelsohn en Chemnitz unas pocas páginas más adelante, pero no la relacionó al edificio CPS porque semejante relación no era pertinente al sistema de significados con el cual estaba operando. En el trabajo de Welch, por consiguiente, Chicago y Chemnitz no pertenecían al mismo sistema de formas.

En sistemas de significación bien articulados, los sistemas de formas y significados no sólo son mutuamente dependientes, sino que aparecen perfectamente adaptados el uno al otro. Los libros o ensayos escritos en esta forma tendrán una engañosa apariencia de universalidad. Los lectores se inclinarán a pensar que el análisis de edificios adicionales sólo involucraría una reiteración de lo que ya se ha dicho. Les parecerá fácil encontrar otros ejemplos: es precisamente porque el sistema presentado parece aplicable a otros ejemplos, que el esfuerzo de leer (y escribir) un libro se justifica. También el sistema de significados parecerá completo. Todo lo que no tenga cabida dentro de alguna de las categorías del escritor deberá parecerle al lector como algo que no vale la pena mencionar. El libro de Giedion parece estar completo no porque considere todas las formas y significados posibles, sino porque sus sistemas de forma y significado armonizan admirablemente.

De hecho, como ha de resultar obvio, ningún libro o ensayo puede dar cuenta de todas las formas y significados. Nuevos edificios impondrán el análisis de nuevas ideas, y nuevas ideas forzarán la inclusión en el sistema de edificios previamente pasados por alto.

A veces, nuevas tipologías edilicias se abordan con instrumentos críticos derivados del estudio de otros campos, como cuando la vernácula se explica en términos de categorías artísticas características de arquitecturas más formales. Un sistema de significación puede considerarse establecido sólo cuando sus sistemas de forma y significado han alcanzado un cierto grado de mutua adaptación.

* * *

La «apertura» y «universalidad» de los sistemas de significación en arquitectura y arte es sólo un mito. Podremos creer ser sensibles a cualquier fenómeno arquitectónico o artístico, pero no lo somos. Para citar una famosa afirmación de Wölfflin (1922):

Ni aun el talento más original puede avanzar más allá de ciertos límites impuestos por la fecha de su nacimiento. No todo es posible en cualquier época, y ciertos pensamientos sólo pueden pensarse a ciertas alturas del proceso de desarrollo.

Kaufmann (1924, citado por Sekler, 1968) sostuvo que la práctica artística y la doctrina artística coexistente se enraizan ambas en el período histórico. Aunque la práctica no es una consecuencia directa de la doctrina, ambas están igualmente condicionadas, ambas carecen de libertad. Entre la doctrina y la práctica artísticas, concluía Kaufmann, no hay una relación de causalidad sino de paralelismo. Podríamos añadir que también la interpretación artística se enraiza en su época, condicionada y relativamente carente de libertad; también la interpretación corre paralela a la práctica y la doctrina artísticas.

Respondemos tan sólo a una gama limitada de formas y significados (y, más aún, sólo a determinadas relaciones entre ellos), así como nuestros sentidos de la audición y la vista son sensibles sólo a estímulos comprendidos dentro de una banda limitada de frecuencias. Los umbrales perceptuales están limitados

fisiológicamente, pero los límites de nuestros sistemas de significación son culturales, y por lo tanto están sujetos a cambio.

Nuestros sistemas de significación se traslucen en las tendencias de la producción arquitectónica y artística contemporánea, así como en nuestras respuestas a la producción del presente y del pasado. Nuestra producción y nuestras respuestas, limitadas por una matriz de posibilidades inserta en nuestros sistemas de significación, están determinados por, y a su vez determinan, nuestra cultura. Según Verón (1969), la cultura humana es el sistema de adscripción de significados a la realidad.

Clasificaciones históricas y tipológicas

Las formas se vuelven significativas no sólo por oposición con otras formas, sino también por su similitud con respecto a ciertas formas que conllevan el mismo significado. El edificio Guaranty de Sullivan parece vertical no sólo por su oposición al edificio CPS, sino también por su parecido con el edificio Wainwright, cuya fachada también sigue un ordenamiento vertical.

Nuestra aptitud para desempeñarnos en el complejo entorno que nos rodea está basada en nuestra capacidad de categorizar acontecimientos diferentes en clases, y de responder ante ellos en términos de su pertenencia a la clase y no de su unicidad (Bruner et al., 1956). Interpretar un edificio implica clasificarlo, reconociendo en el edificio un conjunto de características potencialmente capaces de aparecer también en otros edificios, y que por lo tanto definen la clase.

El sistema I (mencionado antes) estaba integrado por ciertos edificios de Sullivan; el sistema II incluía los almacenes CPS y Schocken; el sistema III estaba constituido por la obra de Mendelsohn, y el sistema IV, por edificios relacionados de distintas maneras con la calle.

Pero los elementos de los sistemas de formas no son las formas individuales, sino *clases* de formas que tienen el mismo significado (Prieto, 1966). Los cuatro sistemas mencionados serán de alguna utilidad para una teoría de la arquitectura sólo en la medida en que las categorizaciones que introducen resulten aplicables, también, a otros edificios. El sistema I puede por lo tanto concebirse englobando toda la arquitectura de la Escuela de Chicago; el sistema II, la arquitectura de tiendas y almacenes; el sistema III, el estilo internacional, y el sistema IV, una serie de tipologías urbanas.

Hay una manifiesta diferencia entre los sistemas I y III, por un lado, y los sistemas II y IV, por el otro. Los primeros se basan en una clasificación histórica o estilística; los últimos, resultan de una clasificación funcional o tipológica.

La mayoría de los críticos de Sullivan evaluaron sus edificios en el marco de referencia del resto de su obra, o de otros edificios de la Escuela de Chicago, en vez de, digamos, la obra de Mendelsohn. Ésta era una opción perfectamente legítima; era el enfoque apropiado si la atención de los críticos se centraba en puntos tales como el desarrollo del lenguaje personal de Sullivan, como impresionaron sus edificios cuando fueron construidos, y la influencia de sus proyectos sobre la producción inmediatamente siguiente. En otras palabras, era el sistema apropiado si lo que interesaba era el análisis histórico.

Pero los edificios del Medio Oeste americano que le fueron contemporáneos no constituyen, necesariamente, el único marco de referencia concebible para la interpretación del edificio CPS. Los dos edificios Schocken son, como el CPS, grandes almacenes, mientras que los edificios Guaranty y Wainwright no lo son. La necesidad de ventanas horizontales continuas para proveer un máximo de luz para la exhibición de los productos era común a los tres almacenes, pero no a los edificios Guaranty y Wainwright, que eran oficinas. Igualmente comunes fueron los problemas derivados del diseño de bandas continuas de ventanas. Además, las complicaciones originadas por la necesidad de ligar un pabellón curvilíneo de esquina con fachadas planas compuestas por bandas horizontales, que constituyeron uno de los problemas decisivos en CPS, se repitieron en el almacén de Stuttgart, pero no en los otros edificios de Sullivan o de la Escuela de Chicago. Por tanto, si la atención se centraba en el análisis tipológico o morfológico antes que histórico (es decir, si los problemas que interesaban eran los relativos al tipo edilicio, o la solución de ciertos problemas de la fachada) la similitud tipológica o morfológica de las formas a considerar se volvería más importante que su afinidad histórica. El sistema II ofrecería en este caso la opción adecuada, pero no el sistema I.

A veces, los límites entre los sistemas históricos y tipológicos son tenues. El sistema II (CPS/Schocken) fue presentado como tipológico. Esto es correcto, si el interés del intérprete se centra sobre los asuntos mencionados arriba. Pero un historiador que centrara su atención en Mendelsohn, no en Sullivan, podría percibir la relación entre CPS y Schocken en términos históricos, no en términos tipológicos. De hecho, hay evidencias que sugieren que Mendelsohn vio el edificio CPS poco antes de llevar a cabo las encomiendas de Schocken: el almacén de Chicago tuvo una directa influencia sobre los proyectos de Mendelsohn.¹⁰

Que un sistema sea tipológico o histórico depende no sólo de los edificios considerados, sino también de lo dicho acerca de ellos. En otras palabras, depende no sólo de las formas sino también de los significados. Distintos tipos de significados remiten a distintos sistemas de significación. Recíprocamente, cada sistema de significación destaca ciertos significados y disimula otros.

* * *

Como es bien sabido, durante el siglo XIX hubo gran interés por los estilos históricos. Pero los estilos no se concebían en el sentido moderno del término, como unidades que florecen y declinan en un momento histórico determinado, sino como *tipos* que podían ser usados en cualquier momento. El sistema de significación del academicismo era sensible al concepto de estilo; pero se trataba de un concepto tipológico, no un concepto histórico.

Las principales obras de crítica y teoría arquitectónicas escritas durante el siglo XIX estaban organizadas de acuerdo a clasificaciones tipológicas, no a clasificaciones históricas. Esta tradición, originada a fines del siglo XVIII con la obra de Blondel, fue continuada, con variantes niveles de rigor, por Quatremère de Quincy, Gourlier, Durand, Viollet-le-Duc, Pugin, Ruskin, Semper y Klagen. El representante más sobresaliente de este tipo de enfoque fue Guadet, con sus *Élé-*

ments et théorie de l'architecture (1901-1904). El interés en las tipologías se ligaba a la creencia en la posibilidad de articular una teoría arquitectónica universal, aplicable a todos los edificios de todos los tiempos. Esta creencia, profundamente antihistórica, estuvo muy arraigada en el pensamiento arquitectónico del siglo XIX, particularmente en Francia.

La mayoría de las grandes obras de la literatura arquitectónica del siglo XX —incluidos los libros de Giedion y Pevsner— se organizaban, en cambio, de acuerdo a parámetros históricos. Pero paralelas al tronco principal de investigaciones históricas, hubo al menos tres líneas en el pensamiento y la literatura arquitectónicas del siglo XX atentas a la noción de tipo. La primera y la tercera eran, hasta cierto punto, independientes de la tradición histórica dominante; la línea que presentaré como segunda, en cambio, puede ser considerada como una extensión de la tradición histórica encaminada a englobar el concepto de tipo.

La primera línea apuntaba hacia las tipologías funcionales. Era esencialmente pragmática: el propósito declarado de quienes la seguían era brindar un cierto apoyo teórico para la solución de los problemas cotidianos de la práctica profesional. Ejemplos típicos de este enfoque fueron, en Norteamérica, el *Architectural Graphic Standards* de Ramsey y Sleeper, publicado por vez primera en 1932, y en Europa, el *Bau-entwurfslehre* (traducido al castellano como *El arte de proyectar en arquitectura*) de Neufert, cuya edición original data de 1936. Con su abundante información técnica y dimensional, aumentada a lo largo de sucesivas ediciones, y sus traducciones a diversos idiomas, estos libros alcanzaron una difusión extraordinaria.

Forms and Functions in Twentieth-Century Architecture, compilada por Hamlin y lanzada en 1952, era una obra menos técnica y menos sistemática pero más amplia en su enfoque, y estaba igualmente basada en tipologías funcionales. Fue presentada expresamente como un intento de ocupar el vacío dejado por los *Éléments* de Guadet, obra que se suponía obsoleta en su contenido, pero no es su carácter ni en la filosofía del diseño que la informaba.

Los trabajos más recientes de Alexander sobre lenguajes de pautas (*pattern languages*) (1968) también se inscriben en esta línea; más abstracta que *Graphic Standards* o el libro de Neufert, y destinada a clarificar pautas organizativas más que meramente dimensionales, también esta orientación se basaba en tipologías y estaba destinada a servir de apoyo inmediato para la práctica.

Además de estas obras señeras, hubo una extensa literatura acerca de tipologías edilicias (residencial, comercial, industrial, etc.) volcada en libros y artículos. Al examinar este voluminoso material, se advierte un significativo cambio de orientación ocurrido hacia mediados de siglo. Los textos escritos hasta finales de la década del cuarenta estaban organizados, por lo general, según «asuntos» dominantes tales como programación, proyecto, equipo, iluminación, ventilación, etc. Cuando se daban ejemplos de edificios concretos, el propósito era identificar los «principios subyacentes». Estos textos eran los verdaderos herederos de la tradición académica. Por otro lado, la mayoría de los libros sobre tipos edilicios publicados durante las décadas del cincuenta y del sesenta estaban organizados de acuerdo a una serie de ejemplos, más que una serie de asuntos; por lo general no se intentaba, en estos casos, definir una teoría general.¹¹ Que el enfoque tipológico se haya desarrollado en esta dirección indica que las tipologías

no constituían un factor decisivo en el pensamiento arquitectónico de mediados de siglo.

Para los estudiosos que realmente creían en la validez del enfoque tipológico, el hecho de que los edificios analizados perteneciesen a distintos períodos históricos no representaba ningún problema: si existen principios tipológicos universales, los mismos han de ser aplicables a la arquitectura de todos los tiempos.¹² Pero los estudios sobre tipologías edilicias publicados hacia mediados de siglo tendían a centrarse tan sólo en ejemplos recientes, como si su novedad los hiciese diferentes y más relevantes que los ejemplos del pasado. Esto puede constituir una indicación adicional del debilitamiento de esta línea de estudios tipológicos de corte funcional.

Paralelamente a la aparición de libros sobre tipologías edilicias limitados a la presentación de ejemplos recientes, a partir de 1950 se escribieron una serie de libros dedicados a la historia de ciertos tipos de edificios. En *The Railroad Station* de Meek (1956) y en *Theatres* de Tidworth (1973) se estudia la evolución de estos tipos edilicios desde su origen: la década de 1850 en el caso de las estaciones y los tiempos griegos en el caso del teatro. Las historias de los tipos se organizan de acuerdo a unos capítulos que coinciden, en términos generales, con los períodos principales de la historia arquitectónica y cultural. Aunque centrados en tipos edilicios, estos libros son, sin embargo, estudios de historia de la arquitectura. No están destinados primordialmente a servir de apoyo para la práctica profesional, como los trabajos insertos en la línea mencionada antes, sino a explicar por qué la evolución histórica siguió el rumbo que tuvo. Las historias de tipologías edilicias determinadas constituyen el segundo grupo en mi lista de orientaciones de la investigación arquitectónica contemporánea que prestan atención al concepto de tipo.

Otros libros que pueden mencionarse con este grupo son el volumen de Cornell acerca de exposiciones (1952), el de Schreyf acerca de bolsas de comercio (1963), y el de Hitchcock y Seale acerca de capitolios estatales norteamericanos (1976). El libro de Geist sobre galerías, publicado en 1969, fue más exhaustivo y sistemático que cualquiera de los precedentes; incluía una definición del tipo y una minuciosa subclasificación. Sin embargo, al estar limitada a las galerías del siglo XIX, también esta obra resultaba ser, primordialmente, una obra de historia de la arquitectura.

Esta línea de investigación culminó recientemente con *History of Building Types* de Pevsner (1976). Pevsner se manifestó opuesto al enfoque pragmático de los estudios tipológicos mencionados antes: dijo que a la fecha de la publicación de *Forms and Functions* de Hamlin ya había desaparecido la necesidad de contar con un tratamiento enciclopédico de las tipologías como el intentado en esa obra. Su *History of Building Types* traía, como era de esperar, información novedosa, pero no trajo aparejados nuevos enfoques o métodos de crítica. El tratamiento otorgado por Pevsner al edificio CPS, por ejemplo, fue notoriamente convencional en su alcance y contenido: nos informaba que el edificio estaba bien iluminado, que mostraba su esqueleto de acero (lo cual sólo es cierto en una limitada medida), y que los pisos bajos del edificio lucían una suntuosa ornamentación en hierro fundido. Dijo que la obra era «la apoteosis de la Escuela de Chicago». El hecho de que la referencia al edificio se produjese en el marco de un ca-

pítulo dedicado no a la Escuela de Chicago, sino a grandes almacenes, no tuvo ninguna consecuencia perceptible en su descripción de la obra ni en su crítica. Welch, quien escribió el capítulo sobre grandes almacenes en *Forms and Functions in Twentieth-Century Architecture*, se había mostrado más sensible a la naturaleza tipológica de su marco de referencia, como se indicó en la sección precedente de este capítulo.

La tercera línea en la literatura arquitectónica contemporánea que ha prestado atención a la noción de tipo también tuvo sus raíces en el academicismo, como la primera. Pero a diferencia de la tendencia pragmática, esta línea no surgió, primordialmente, para satisfacer necesidades inmediatas de la práctica profesional; su objetivo fue revitalizar ciertos principios de la teoría académica que parecían, aún, potencialmente válidos. Esta línea se originó con Argan (1958, 1965), quien buceó en Quatremère de Quincy. Otros que han trabajado en esta particular orientación son Rogers (1964), Gregotti (1966), Rossi (1966), Canella (1968), Colquhoun (1969), Scavini (1969, 1975), Bohigas (1972, 1976), Waisman (1972) y Krampen (1974).¹³ En este caso, las tipologías tendían a ser formales, no funcionales. El potencial expresivo de una forma no se consideraba disminuido en modo alguno porque hubiese sido usada en el pasado; por el contrario, los usos pasados podían enriquecer el significado de la forma al añadirle ciertas connotaciones. Por consiguiente, el trabajo con tipologías formales tendía, en última instancia, a una posición antihistórica, igual que en el caso de las tipologías funcionales: en ambos casos se tendía a negar la especificidad histórica de las formas.

Es difícil reconciliar los enfoques tipológico e histórico de los sistemas de significación, porque los mismos responden a posiciones filosóficas contrapuestas. O bien se considera a la historia como subordinada a la tipología, o a la tipología como subordinada a la historia. En el primer caso, los cambios históricos aparecen como desarrollándose a lo largo de una trayectoria que puede describirse, y tal vez hasta predecirse, desde algún plano absoluto, ahistórico, estudiado por la tipología. Ésta fue la posición dominante durante el siglo XIX, y sostenida hasta cierto punto por el movimiento moderno, como se ha visto en el capítulo primero. En el segundo caso, se parte de la base de que la historia sigue sus propias leyes, que no admiten explicaciones extrahistóricas. Las tipologías sólo existen, según este enfoque, en el marco de ciertos contextos históricos reales, y es en estos contextos y en su historia donde se debe centrar la atención del estudioso, y tan sólo en segundo lugar en las tipologías. Ésta fue la posición de Giedion, Pevsner y los demás historiadores del movimiento moderno. Esta dicotomía explica por qué los diseñadores y los historiadores del estilo internacional nunca pudieron realmente llegar a aunar posiciones, a pesar de esfuerzos superficiales para presentar un flanco unificado en conferencias y congresos.

* * *

El análisis de los sistemas de significación sólo puede hacerse en términos de clase. Los edificios alcanzan su significado, como se dijo más arriba, a través de su pertenencia a ciertas clases. La noción de clase es más amplia que la de tipo; las clases pueden ser tipológicas (funcionales o formales), o históri-

cas. También pueden haber otras clases; por ejemplo, clases estilísticas, geográficas, o basadas en materiales de construcción o en técnicas constructivas.

Un edificio puede reflejar naturalmente su pertenencia a un cierto estilo o un cierto tipo, como una cuestión de hecho, sin que hubiese mediado una acción consciente del diseñador en este sentido; o el diseñador puede haber dado ciertos pasos deliberadamente, encaminados a que la obra proclame su filiación estilística o su naturaleza tipológica. Asimismo, los intérpretes pueden percibir o no la presencia de intenciones de diseño, tanto en lo que se refiere al estilo como al tipo. Además, los edificios alcanzan su significado, estilístico o tipológico, como consecuencia de sus posiciones en ciertos sistemas; implantados en sistemas distintos sus significados pueden variar. Tanto la historia como la tipología de la arquitectura están sujetas, pues, a la semiótica arquitectónica, y tanto los historiadores como los tipólogos pueden usar los principios de la semiótica. El verdadero puente entre tipología e historia no es la historia de las tipologías sino la semiótica.

Notas

1. Este punto tiene consecuencias teóricas y prácticas de relevancia. A menudo se critican edificios porque no se ajustan a su contexto visual inmediato. Pero, ¿por qué deberían ajustarse? Los edificios deben relacionarse no con los edificios adyacentes, sino con el contexto más amplio de imágenes e ideas que constituyen la cultura. El transeúnte enfrentado a una obra de arquitectura no la juzgará realmente en relación al edificio lindero, sino más bien en relación al ambiente donde desayunó esa mañana, tal vez a muchos kilómetros de distancia.

2. Whittick (1940, 1956) había expresado anteriormente una idea similar. Von Eckardt (1960) repitió textualmente el juicio de Joedicke. También Richards y Sharp (1975) vieron la torre de la escalera como un elemento vertical enfáticamente contrastado con las ventanas horizontales.

3. Sagoff (1976) escribió recientemente: «El carácter de Hamlet se describe a menudo o siempre en relación a cierta clase de referencia a la cual se supone que el personaje pertenece. Por ejemplo, Hamlet aparece como inhibido por un sentimiento de culpa cuando se lo estudia como la figura central de una narración épica; en cambio, se lo ve como una figura decidida cuando se lo clasifica como el héroe de un drama de venganza. Cuando se lo considera como el protagonista de una tragedia moral tradicional, Hamlet parece ser demasiado especulativo; pero se lo ve como intentando eludir responsabilidades cuando se lo juzga como un personaje envuelto en un conflicto político. Las cualidades de "inhibido", "decidido", "especulativo", "irresponsable" o lo que fuera, son todas relaciones diádicas entre Hamlet y una cierta clase de individuos, generalmente tomados de otras obras o, a veces, de la vida real, y conllevan la implicación de que Hamlet pertenece a la clase. No desearía especular aquí acerca de cuán lejos se podría llegar si se usase el análisis semántico de cualidades estéticas para aclarar ciertos misterios planteados por interpretaciones "conflictivas". Pero sospecho que se podría llegar bastante lejos.»

En este pasaje, «clase» denota un conjunto de unidades que tienen todas distintos significados o cualidades. Por mi parte, he usado «clase» para referirme a un conjunto de unidades con el mismo significado, mientras que designo como «sistema» lo que Sagoff llama «clase». A pesar de las diferencias terminológicas, concuerdo con Sagoff completamente.

4. Benevolo (1960) escribió que la estructura interna del edificio fue expresada en el exterior —un juicio compartido por von Seidlein y Schulze (1973), quienes opinaron que el esqueleto de un edificio nunca se evidenció más claramente que en el caso de la fachada CPS. Hilberseimer (1964), por el contrario, pensaba que Sullivan no quiso enfatizar la estructura en la fachada. La mayoría de los críticos consideró que el ornamento de la fachada se relacionaba con el Art Nouveau; Giedion, en cambio, escribió que el diseño del ornamento no estaba influenciado por el Art Nouveau. Además, Giedion consideraba al pabellón de la esquina como una intromisión del cliente forzada contra la voluntad del arquitecto; Hitchcock (1958) dijo que el pabellón había sido querido por Sullivan desde un principio.

5. Ésta es la lista de tipos de significados encontrados en *Space, Time and Architecture*: 1) conceptos morales («honestidad», «rectitud»); 2) naturaleza de los materiales constituyentes (fuerza, posibilidades de unión, tamaño de los miembros); 3) actitud del arquitecto con respecto a acontecimientos sociales, políticos y culturales, del pasado y del presente; 4) concientización colectiva de una sociedad o de una sección particular de ella, con respecto a los mismos acontecimientos; 5) conceptos artísticos (espacio, espacio/tiempo, color, relación interior/exterior); 6) ideales filosóficos; 7) aspectos estructurales; 8) función; 9) expresión emocional o psicológica; 10) «atemporalidad», «imposibilidad de fijar una fecha», «anonimidad»; 11) ideas acerca de la naturaleza y propósito de la arquitectura; 12) metáforas.

6. Ésta es la lista de tipos de significados encontrados en *Pioneers of the Modern Movement*:

1) valor espacial (la categoría usada con más frecuencia); 2) imposibilidad de fijar una fecha (incluía adjetivos como «nuevo», «original», «independiente», «asombroso», «sorprendente», «audaz», «resuelto», «intransigente», «temerario», «impresionante», «sorprendente para su tiempo». La visión de la fachada del CPS como «fechaada erróneamente por casi todos» [cita en página 118] ejemplifica el uso de esta categoría); 3) relacionado al arte abstracto; 4) «posiciones personales» (incluía una variedad de adjetivos); 5) horizontalidad; 6) fuerza («vigor», «audacia», «rectitud», «salud»).

7. Arquitectura anónima (Moholy-Nagy, 1957), arquitectura no-autoconsciente (Alexander, 1964), arquitectura sin arquitectos (Rudofsky, 1965), arquitectura *ad-hoc* (Jencks y Silver, 1972) son algunos de los nombres y fechas para tener en mente al escribir la historiografía de la arquitectura. Para una reseña del creciente interés de los estudiosos por lo vernacular, véase Oliver (1969).

8. En una reciente conferencia internacional, presenté un trabajo sobre el Pabellón Barcelona de Mies, basado sobre material de este libro. Una parte de la audiencia reaccionó con cierta energía, sobre la base de que el Pabellón era un «monumento» y, como tal, no era digno del interés de los arquitectos contemporáneos. Según la última edición de la *History of Architecture* de Fletcher, revisada por Palmes (1975), el rechazo de la monumentalidad por parte de los arquitectos jóvenes sería un fenómeno mundial. Por mi parte, dudo de que la edad resulte un parámetro relevante para identificar a los miembros del grupo de arquitectos que rechazan la monumentalidad; muchos arquitectos italianos y españoles jóvenes, influidos por Rossi, encaran edificios y aun ciudades enteras como monumentos.

9. Smith dedicó preferente atención a edificios abiertos al público, y por consiguiente la arquitectura doméstica quedó necesariamente algo relegada en su libro. Scully, por el contrario, centró su estudio casi por completo en casas privadas. Esto puede explicar, en parte, sus divergencias. Sin embargo, Smith también consideró varios edificios privados cerrados al público, y Scully también relacionó sus ideas con el diseño de edificios públicos.

10. Esta influencia no ha sido destacada en la literatura, a excepción de una breve referencia de Pevsner (1976), Mendelsohn visitó Chicago en octubre de 1924, dos años antes de los encargos de Schocken. Estaba terminando, en ese tiempo, su primer gran almacén en Berlín. Mendelsohn quedó profundamente impresionado por lo que vio en Norteamérica, especialmente por la personalidad y la obra de Wright, con quien pasó dos días en Taliesin. Wright debe haberle hablado de su querido maestro, Sullivan, cuya trágica muerte había ocurrido poco antes, en abril de ese mismo año. Además, en

una carta fechada en Chicago el 29 de octubre, Mendelsohn se refirió a una velada pasada con el profesor Lorch, que enseñaba en Ann Arbor, «quien conoce todo el desarrollo de Sullivan y Wright» (Beyer, 1967). Mendelsohn debe haber visto el edificio CPS. Llama la atención, sin embargo, que cuando en 1926 Mendelsohn publicó *Amerika*, un libro de fotografías tomadas durante su viaje, dedicado primordialmente a silos y paisajes urbanos, pero también a algunos edificios, no hubiese incluido ninguna obra de Sullivan.

11. En la literatura sobre negocios y grandes almacenes pueden citarse como ejemplos del primer grupo los libros de Westwood y Westwood (1937), Burke y Kober (1946), Parnes (1948) y Ketchum (1948). Los volúmenes de Nicholson (1945), Hornbeck (ed., 1954), Aloï (1959), Hornbeck (ed., 1962), Magnani (ed., 1965), Kaspar (1967), así como el tomo compilado por *Baumeister* (1969) son ejemplos del segundo grupo.

12. Desde este punto de vista, el experimento MS era claramente tipológico. Los autores no se preocuparon en absoluto por el hecho de que las pinturas que usaron pertenecían a periodos históricos y estilos artísticos muy diferentes.

13. La mayoría de estos textos resultan desconocidos para el lector de habla inglesa. El artículo de Argan sobre «Tipología», que influyó considerablemente sobre los estudios que siguieron, fue escrito para la *Enciclopedia dell'Arte* (1958) italiana. Cuando esta monumental obra se tradujo al inglés (*Encyclopedia of World Art*, 1959), el Comité Editorial Norteamericano eliminó, sin especificar razones, el artículo sobre tipología. Agradezco al profesor José Rafael Moneo el que me haya llamado la atención acerca de este peculiar hecho.

IV. El surgimiento de una interpretación canónica

En los capítulos anteriores se presentaron una serie de interpretaciones de obras de arquitectura y arte que resultaban contradictorias entre sí. A pesar de la confusión que podía reinar en el cuadro general, resultó claro que muchas de las interpretaciones (si no todas ellas) tenían una cierta consistencia interna dentro de sus propios marcos de referencia.

Mi propósito en este capítulo y en el siguiente es mostrar que también hay una cierta lógica y un cierto orden en la manera en que las diversas interpretaciones de una obra se suceden las unas a las otras. El tiempo es un factor importante en el proceso interpretativo. Si se ordenan las interpretaciones de una obra de acuerdo a su secuencia cronológica, podrán surgir ciertas pautas pasadas por alto hasta ahora.

Opté por el Pabellón Alemán de Mies van der Rohe para la Exposición de Barcelona de 1929 como mi ejemplo principal (figs. 81 a 85).¹ Reuní cuanto texto pude encontrar que plantease algún tipo de interpretación de esta obra y de su significado. Mis fuentes incluían periodistas, historiadores y críticos de la arquitectura. Entre los mismos se encuentran algunas de las personalidades más distinguidas de nuestra generación y de la inmediatamente precedente.

Me pareció que el corpus se volvía más claro si se lo clasificaba en una cierta cantidad de categorías, cada una de ellas caracterizada por una cierta manera de interpretar la significación de la obra. Más aún, me pareció que las categorías se sucedían las unas a las otras siguiendo una cierta lógica interna, como en un proceso dialéctico. Algunas de ellas se superponían en el tiempo, y algunos textos debían considerarse como pertenecientes a más de una etapa. No obstante, cada una de las etapas parecía tipificar un cierto estadio en la interpretación de (o respuesta a) una forma arquitectónica. Esto me llevó a suponer que las etapas en cuestión también podrían resultar pertinentes en la literatura crítica de otras obras arquitectónicas de trascendencia.² En otros términos: pensé que esas categorías podrían constituir una anatomía del proceso de interpretación.

Este capítulo está dedicado a la consideración de la secuencia de acontecimientos que caracterizan el surgimiento de una interpretación amplia-

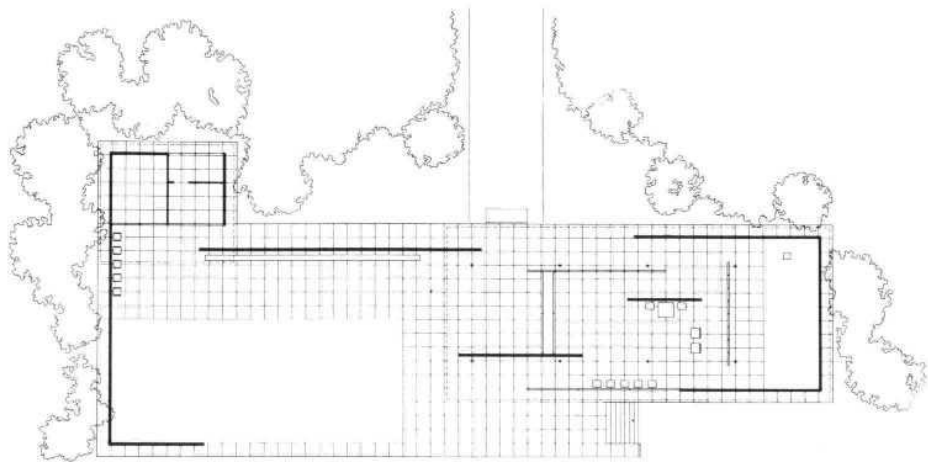


Fig. 81. Mies van der Rohe: Pabellón Alemán (a menudo llamado Pabellón de Barcelona). Exposición Internacional, Montjuïc (Barcelona), 1929

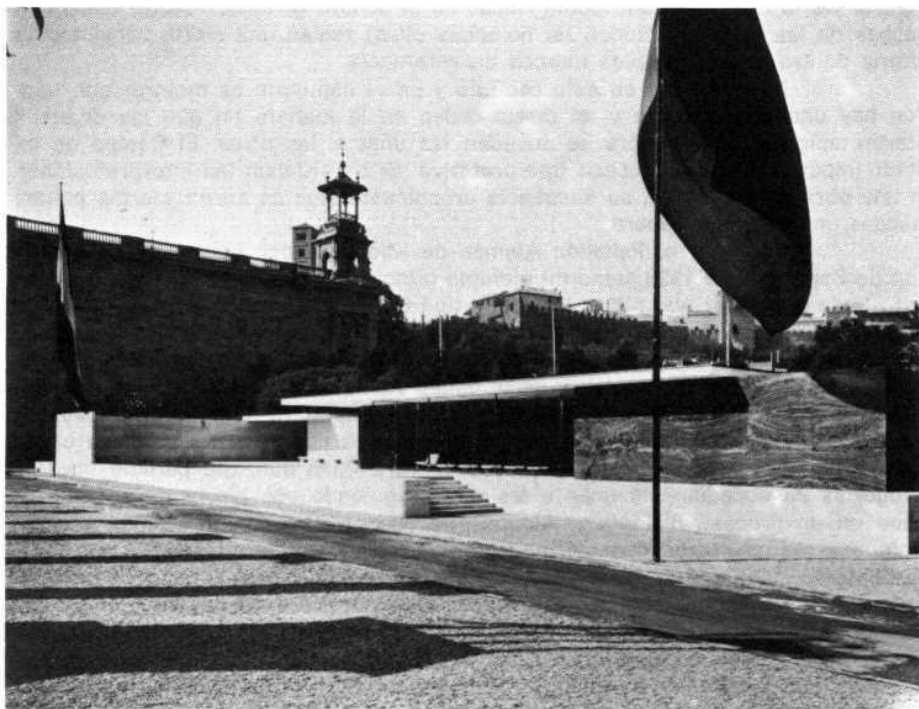


Fig. 82. Pabellón de Barcelona: Vista desde el Noreste

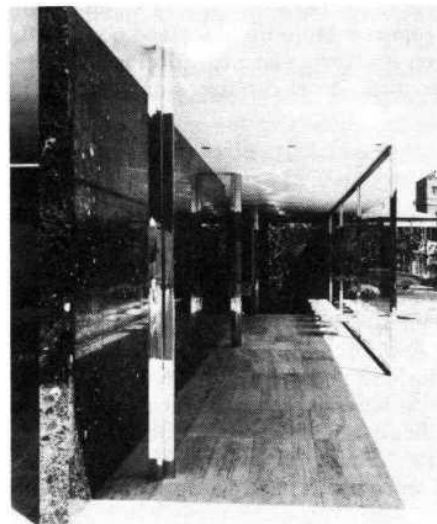


Fig. 83. Pabellón de Barcelona: Llegada a la parte cubierta principal

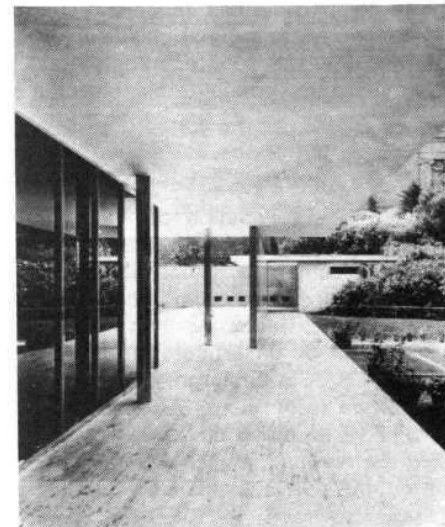


Fig. 84. Pabellón de Barcelona: vista hacia la unidad del encargado

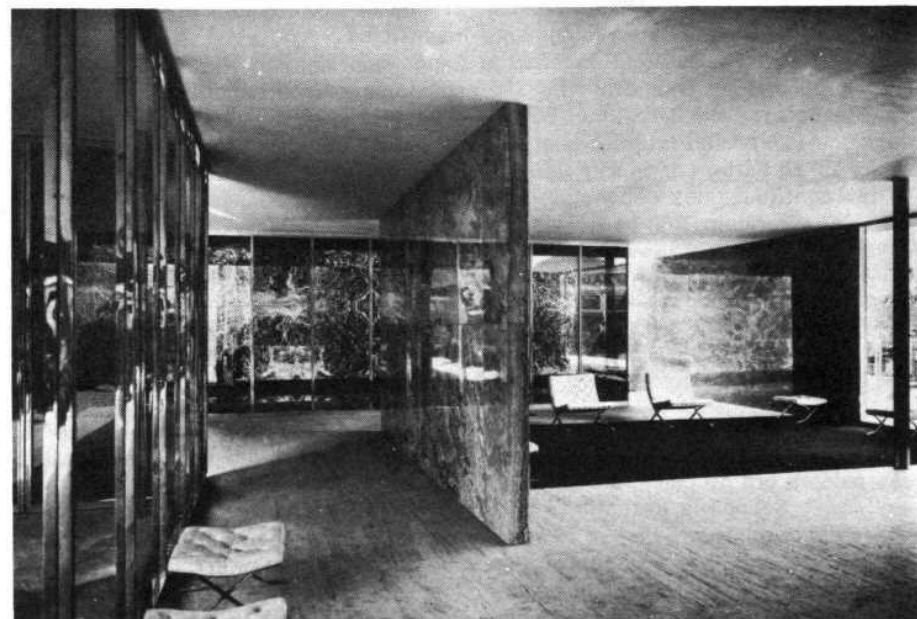


Fig. 85. Pabellón de Barcelona: interior

mente compartida. Esa secuencia abarca desde la ceguera inicial a la significación del edificio hasta su final clasificación como representante de una clase o un estilo establecidos. Los acontecimientos que tienden a ocurrir con posterioridad al establecimiento de semejante clasificación se discutirán en el capítulo siguiente.

Ceguera

El Pabellón de Barcelona está considerado en la actualidad como una de las grandes realizaciones de la arquitectura moderna. Hacia 1960, se le celebraba como una de las obras maestras más sobresalientes del siglo XX. Esta opinión (u otras muy similares) fue expresada, entre otros, por Hitchcock (1958), Persitz (1958), Cadbury-Brown (1959), Blake (1960), Pevsner (1960b), Fitch (1961), y por el autor de un artículo sin firma en *The Architectural Record* (1960).³

Sin embargo, es harto improbable que nadie de la muchedumbre congregada en torno al rey Alfonso XIII durante la ceremonia inaugural de la Exposición, el 19 de mayo de 1929, notase la significación extraordinaria del edificio de Mies. En realidad, el Pabellón fue ignorado por la inmensa mayoría de la multitud que desfiló por la Exposición durante el año en que la muestra permaneció habitada.

La falta de reconocimiento de los valores de la obra no debe atribuirse simplemente a la supuesta falta de sensibilidad de las masas, en contraposición a la más fina discriminación de los estudiosos. Críticos distinguidos que visitaron la Exposición enviados por las revistas de arquitectura más prestigiosas de la época se manifestaron igualmente insensibles.

W. F. Paris, al reseñar la Exposición en *The Architectural Forum* (1929), proclamó su asombro ante «la espléndida demostración de energía que acaba de hacerse en Barcelona, donde se está celebrando para bien del mundo entero una Exposición Internacional, en una escala que compite con la de las exposiciones de París, Londres o Chicago». Tras haber considerado con mucho detalle las contribuciones españolas, el autor dedicó sólo un párrafo, en la última página de su artículo, a la participación extranjera:

La cooperación de los países extranjeros no estuvo a la altura del esfuerzo de Barcelona. Italia, Bélgica, Francia, *Alemania*, Dinamarca, Hungría, Noruega, Rumania, Suecia y Yugoslavia tienen edificios de todo tipo, pero solamente Italia, Bélgica y Francia erigieron pabellones de cierta trascendencia y con fisonomía propia [bastardillas mías].

En un artículo de 16 páginas y 38 fotografías había, literalmente hablando, tan sólo una palabra (y ninguna fotografía) acerca del Pabellón de Mies, y esa palabra era de censura.

Se podría desestimar la significación de este texto suponiendo que *The Architectural Forum* en ese tiempo, o el crítico que firmó el artículo, o ambos, eran reaccionarios que se oponían a la arquitectura moderna y que por lo tanto su silencio respecto al Pabellón de Barcelona era perfectamente previsible. Pero esto sería una tergiversación. El mismo número de la revista incluía un artículo firmado por Raymond Hood, un arquitecto que bien pronto se volvería una des-

tacada figura del movimiento moderno al proyectar varios rascacielos en Filadelfia y Nueva York, entre ellos, el Rockefeller Center. Tampoco el señor Paris, firme de la reseña, parecía oponerse a la arquitectura moderna. Muy por el contrario, el autor señaló en el mismo artículo que el Palacio de Arte Moderno de la Exposición no era suficientemente moderno, y criticó varios otros pabellones por respetar demasiado la tradición y por seguir en forma demasiado fiel el dictado de los modelos del pasado. Tanto es así que llegó a quejarse de que la influencia de la Exposición de Art Moderne de París de 1925 ¡no hubiese sido sentida por los arquitectos de la Exposición de Barcelona!

No fueron tan sólo los periodistas quienes pasaron por alto el Pabellón de Mies. Igualmente lentos en descubrir la significación de la obra fueron muchos de los más prestigiosos críticos e historiadores de la arquitectura, algunos de los cuales llegarían a ser los cronistas semificiales del movimiento moderno.

La nuova architettura fue un libro magníficamente producido, compilado por Fillia (1931). En algunos capítulos se discutían problemas generales de la nueva arquitectura, y en otros —organizados según tipologías edilicias— se presentaban sus principales realizaciones. Tanto la lista de autores del texto como la lista de diseñadores cuya obra se presentaba, incluían varias de las personalidades más descolantes de la época. Sant'Elia firmaba el capítulo sobre futurismo, Lurçat el de vivienda, Le Corbusier el de diseño urbano y Gropius el de funcionalismo en arquitectura. Los proyectos presentados incluían trabajos de los autores mencionados y también de Bartning, Brinckmann y van der Vlugt, Dudok, Figini y Pollini, Häring, los hermanos Luckhardt, Mallet-Stevens, Pagano, Scharoun, Sert, y Terragni —para no mencionar sino a los más conocidos. Todos ellos, excepto Gropius, Häring, y Dudok, eran más jóvenes que Mies. Había un capítulo sobre pabellones en el que se presentaban diecisiete de ellos. A unos pocos se les atribuye aun alguna significación: por ejemplo, el Pabellón Futurista de Prompolini en Turin (1928) y un par de diseños de Pagano para la Feria de Milán. Los demás pabellones de la lista han sido ya piadosamente olvidados. Barcelona no se mencionaba.

También del año 1931 fue *The New Style*, un libro de Casteels cuyo propósito declarado era reseñar la «primera fase» del nuevo estilo arquitectónico surgido en Europa y en América. Entre los arquitectos presentados se encontraban Gropius, Le Corbusier, Mendelsohn, Dudok, Mallet-Stevens, Oud, Lurçat, Neutra, Bartning, Scharoun, Fisker y Pagano —nuevamente, todos ellos menores que Mies excepto Gropius y Dudok. El nombre de Mies aparecía tan sólo de pasada en una lista de participantes en la Exposición Weissenhof de Stuttgart.

El Pabellón fue ignorado inicialmente aun por críticos que admiraban otros proyectos de Mies. Sartoris, un arquitecto e historiador de la arquitectura que desempeñó un importante rol en el movimiento moderno italiano, publicó en 1932 un detallado estudio sobre la arquitectura funcional, en el que prestó mucha atención a la Casa Tugendhat de Mies de 1931, pero pasó por alto el Pabellón, construido dos años antes. Siguió ignorándolo en 1949, cuando publicó la tercera edición revisada de su *Introduzione alla architettura moderna*, una obra algo más breve. Finalmente, en 1957, en su monumental *Encyclopedie de l'architecture nouvelle* (tres tomos, más de dos mil páginas), Sartoris dedicó al Pabellón una línea.

También en 1932 —el año del primer libro de Sartoris— se publicó *Modern Architectural Design* de Robertson. Robertson elogió a Mies con motivo de su casa para la Exposición de la Construcción en Berlín, de 1931, pero no por el Pabellón de Barcelona. El autor lanzó una edición revisada de su libro en 1952. Esta vez, se refirió a Barcelona diciendo que «mostraba un hermoso balance, magníficos materiales usados con un tratamiento de detalle que les confería una extraordinaria simplicidad y una gran riqueza... Mies exhibió en esta obra su calidad de maestro.» Algunos otros cambios en el texto confirmaban el crecimiento de la reputación de Mies entre los años 1932 y 1952. En la primera edición, Robertson se refería a Mies como «uno de los arquitectos más creativos de Alemania». En la edición revisada, se volvió «uno de los arquitectos modernos más significativos».

P. Morton Shand publicó una serie de ensayos introductorios a la arquitectura moderna en *The Architectural Review* durante los años 1934 y 1935. El Pabellón de Barcelona no fue mencionado.⁴ Tampoco se lo mencionó en *Circle* (Martin et al., eds., 1937), un voluminoso trabajo colectivo dedicado, según sus compiladores, a presentar las nuevas ideas en arquitectura y arte cristalizadas durante las dos décadas precedentes. La lista de colaboradores de *Circle* incluía, entre otros nombres, los de Mondrian, Read, Le Corbusier, J. M. Richards, Maxwell Fry, Breuer, Neutra, Sartoris, Giedion, Gropius, Moholy-Nagy y Mumford. Solamente Mumford mencionó el nombre de Mies, al pasar, con motivo de su empleo de estructuras metálicas.

No sólo los amigos, sino también los enemigos de la arquitectura moderna ignoraron en buena medida a Mies durante la década del treinta. En 1933 Blomfield publicó un libro contra el movimiento moderno. «Desde la guerra» —escribió—, «el Modernismo, o *Modernismus*, como debiera llamársele debido a su procedencia alemana, invadió este país [Inglaterra] como una epidemia; y aunque se advierten ya signos de reacción, su ataque es insidioso y penetrante». Refiriéndose a los almacenes Schocken de Chemnitz, Blomfield dijo que «la fachada está resuelta mediante una serie de bandas de paredes lisas y de ventanas continuas; la labor de proyecto volcada en esta fachada no es más que la que se requiere para proyectar los pliegues de un tacho de basura». La Villa Savoye le pareció «simplemente incomprensible en su propósito y completamente desagradable en su aspecto». Pero a pesar de sostener que el *Modernismus* venía de Alemania, Blomfield pasó por alto a Mies.

Roth publicó en 1940 *The New Architecture*, una selección de veinte edificios señeros elegidos en función de su composición espacial, consideraciones técnicas y aspectos estéticos. Le Corbusier y Aalto estaban representados, junto a nombres menos prominentes; Mies no lo estaba. En 1946 y en 1947 sobrevinieron nuevas ediciones del libro, sin cambios. Pero Roth revisaría su apreciación muy pronto: en un artículo publicado en *Werk* en 1951 ya estaba comparando a Mies con Wright y con Le Corbusier.

En 1948, cuando el Museo de Arte Moderno ya había exhibido la obra de Mies y Johnson ya había publicado su influyente libro, la profesión arquitectónica en su conjunto (para no mencionar a los legos) todavía no había acusado el impacto de la obra de Mies. E. B. Morris pidió ese año a unos quinientos arquitectos destacados que citasen cinco edificios «que poseen una intemporal cua-

lidad de perfecta dicción arquitectónica». Morris enumeró en su informe (1948) los veintisiete edificios más citados; muchas de las obras eran modernas, pero ninguna de ellas era de Mies. Ese mismo año, Manny (1948) predijo que «la plena significación [de Mies] en el marco del arte y la civilización contemporáneas probablemente no será totalmente comprendida por los legos, ni siquiera por los más perceptivos, al menos por otra generación». En verdad, el reconocimiento público vino tan sólo un poco antes. La reputación de Mies como uno de los arquitectos más importantes de las décadas del veinte y del treinta quedó sólidamente establecida durante la década del sesenta.

Pero ese no era el caso, ciertamente, durante la década del cincuenta. Muchos críticos ya se habían pronunciado a favor de Mies para ese entonces —como se verá en la sección siguiente— pero otros muchos todavía podían seguir ignorándolo. Whittick publicó sus dos volúmenes sobre *European Architecture in the Twentieth Century* en 1950 y 1955; la Casa Tugendhat recibió una línea; el Pabellón de Barcelona, ninguna. Sfaellos publicó su minucioso libro acerca de *Functionalism in Contemporary Architecture* en 1952: tan sólo una línea acerca de Tugendhat venía seguida por el comentario de que Mies era un arquitecto interesante, especialmente a raíz de su obra en Norteamérica. *Space, Time and Architecture*, de Giedion, se publicó en 1941, sin ninguna referencia al Pabellón Alemán. Giedion esperó hasta la décima impresión de su libro, en 1954, para intercalar tres líneas sobre Barcelona.

Se han invocado diversas razones para explicar que ciertos autores hayan omitido toda referencia al Pabellón (Prak, 1976): pueden haber considerado que Mies quedaba mejor representado por una obra más grande; o pueden haber preferido representar a Mies con un edificio aún en pie; o pueden haber resuelto limitar sus ejemplos tan sólo a edificios que pudieron examinar personalmente. Estas razones tuvieron, tal vez, algún peso en casos particulares; sin embargo, sigue en pie el hecho de que la ausencia de referencias al Pabellón haya sido más frecuente hasta la década del cincuenta que a partir de la del sesenta, cuando las consideraciones invocadas debían haber sido igualmente valederas.

El caso más notable de todos fue el de Pevsner, quien publicó su famoso *Outline of European Architecture* en 1942 sin mencionar siquiera a Mies. El autor revisó su libro cuatro veces durante los siguientes quince años, sin cambiar de criterio. Luego, súbitamente, en la edición Jubileo del volumen lanzada en 1960, Pevsner declaró que si uno tuviese que elegir la obra más perfecta de los años siguientes a 1930, la elección recaería probablemente en el Pabellón Alemán de la Exposición de Barcelona de 1929. Cabe preguntar por qué, si el edificio era tan perfecto, le llevó tanto tiempo descubrirlo.

Se ha dicho con frecuencia que la arquitectura de Mies «habla por sí misma» (*The Architectural Record*, diciembre de 1946), y que «el transcurso del tiempo, que juega malas pasadas a las opiniones sobre arquitectura, no tuvo efectos sobre su eterna frescura» (Cadbury-Brown, 1959). Esto es tan sólo un mito. Ni la obra de Mies ni la de ningún otro arquitecto puede hablar por sí misma, y los juicios de valor surgen y se borran con el transcurso del tiempo.

Cuando una obra se aparta de pautas culturalmente establecidas, se impone la necesidad de un esfuerzo colectivo de clarificación. La arquitectura se incorpora a la cultura como consecuencia de la labor de críticos, en menos

que de la de los propios arquitectos.⁵ Es preciso verbalizar su significado y establecer nuevos cánones interpretativos. Esto lleva tiempo. En el caso del Pabellón de Barcelona, su interpretación por una minoría demandó un par de semanas; el establecimiento de nuevos cánones de interpretación y su difusión exigiría, en cambio, tres décadas.⁶

Cuando Blomfield, citado más arriba, dijo que la Villa Savoye le resultaba completamente ininteligible, su observación era no sólo sincera, sino exacta. En cambio, al sugerir que en la fachada del edificio Schocken de Chemnitz había habido escasa labor de proyecto, se equivocaba completamente. Había muchísimo trabajo de diseño en esta fachada, como los penetrantes análisis de Roggero (1952) o de Zevi (1970) demuestran cabalmente (estos autores ubicaron el diseño de Chemnitz dentro de la línea evolutiva que lleva de la *Einsturmturm* a la *Columbushaus*). Lo que faltaba en tiempos del escrito de Blomfield no era labor de diseño sino labor interpretativa.

Respuesta precanónicas e interpretación canónica

Por cuestiones de sensibilidad, por similar filiación artística, o tal vez meramente por amistad con el arquitecto, muchos críticos se pronunciaron a favor del Pabellón desde el primer momento, manifestando sus ideas o sentimientos de modo muy variado.

Algunos libros que se estaban terminando en ese tiempo —o que tal vez ya estaban en prensa— parecen haber sido alterados a último momento para incluir una referencia al Pabellón. En algunos casos, como en *Modern Architecture* de Bruno Taut (1929) y en *The New World Architecture* de Cheney (1930), sólo hubo tiempo para agregar una fotografía y un epígrafe, sin poder cambiar el cuerpo del texto. En otros casos, parece haber sido posible intercalar de prisa algunos comentarios.

Hitchcock escribió en su *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (1929) que la continuación de las ideas que Mies había explorado en Stuttgart y manifestado en Barcelona era un asunto de la mayor importancia. El autor señaló que a la sazón Mies estaba construyendo un edificio de oficinas en Berlín «...cuyos detalles serían seguramente modificados a la luz de su experiencia de Barcelona». En ese tiempo, Hitchcock consideraba el Pabellón meramente como un provechoso ejercicio con el que Mies se preparaba para afrontar, más adelante, tareas más ambiciosas. Para eliminar toda duda, Hitchcock concluía: «[Mies] sigue siendo primariamente una promesa».

Behrens, unos meses antes, se había mostrado más terminante al anunciar que el Pabellón «sería saludado algún día como el edificio más bello del siglo XX» (citado por Johnson, 1961). Con comparable entusiasmo, McGrath escribió en *The Architectural Review* (1932), refiriéndose al Pabellón, que la obra de Mies era tan decisiva para la conformación de una época como lo había sido la de Brunelleschi.

Tres décadas más tarde (1958) Hitchcock revisó su juicio. Declaró que el Pabellón constituía «uno de los pocos edificios mediante los cuales el siglo XX podía conmensurarse con las grandes épocas del pasado».

Las opiniones de Behrens y McGrath de la década del treinta y el juicio de Hitchcock de fines de la década del cincuenta, aunque semejantes en su contenido, no deben confundirse. Las primeras eran inspiradas conjeturas; el segundo fue una sentencia madurada, basada en los hechos o al menos respaldada en el consenso de la comunidad académica. Si hemos de echar luz sobre la naturaleza de la crítica arquitectónica, debemos aprender a leer las diferencias a través de superficiales coincidencias y reconocer ambos tipos de juicio como pertenecientes a estadios diferentes en la interpretación del edificio.

Banham, Drexler, Blake, Benevolo, Scully, Carter y Fitch publicaron sus críticas del Pabellón de Barcelona durante los años 1960 y 1961, inmediatamente después del libro de Hitchcock de 1958. Con la aparición de estos textos una cierta manera de interpretar el Pabellón había cristalizado. Diremos que fue una interpretación *canónica*. Las opiniones de Behrens y McGrath, y la más cauta del joven Hitchcock, eran, en cambio, respuestas *precanónicas*.

Una respuesta precanónica y una interpretación canónica pueden coincidir en cuanto al significado atribuido a la forma. Las diferencias no han de buscarse en el contenido, sino en la forma en que las interpretaciones operan en su marco social. Las respuestas precanónicas se consideran como tentativas o provisionales, mientras que la interpretación canónica se considera definitiva. Las respuestas precanónicas son reacciones individuales y por lo tanto pueden ser controvertidas por otros individuos. La interpretación canónica aparece compartida por toda una comunidad, o al menos por grupos caracterizables de ella, tales como por ejemplo las subculturas profesionales o la académica.⁷

Es imposible identificar al autor de una interpretación canónica. Se podrá señalar a algunos escritores que hayan expresado la imagen con más profundidad o elegancia que otros; pero la interpretación, que fue engendrada colectivamente, nunca les pertenece por completo.

En consecuencia, es difícil describir exactamente la interpretación canónica de Barcelona. El lector deberá remitirse a los textos mismos. Por mi parte, podré tan sólo presentar un *pastiche* con los puntos más frecuentemente mencionados. Seguiré así las huellas de muchos otros que vienen haciendo lo mismo desde 1960:

1. Como consecuencia de la ausencia de estancias cerradas y de la fluida relación de cada espacio con las áreas adyacentes interiores o exteriores, el Pabellón proponía un nuevo modo de experiencia espacial, designado con frecuencia con el apelativo *fluidéz espacial*. El cielorraso, el solado y las paredes, en vez de componer una clausura continua, formaban elementos rectangulares independientes, algunos de ellos verticales y otros dispuestos horizontalmente. La independencia de estos elementos se acentuaba aún más por sus diferentes materiales, mientras que la continuidad espacial se subrayaba por la continuidad de los materiales en el piso, techo y las paredes.

2. Se exploraron las posibilidades expresivas de la *planta libre*. Los muros estaban dispuestos sin restricciones, en forma asimétrica, en contraste con la regularidad de las columnas que sostenían el techo. El edificio se levantaba sobre una plataforma a la que se accedía tangencialmente, no en forma frontal. Los muros hubieran podido usarse para sostener la losa del

techo; las columnas se necesitaban tan sólo por razones expresivas, para introducir un orden geométrico objetivo contra el cual pudiera destacarse la libre y subjetiva organización del resto. Los perfiles de las columnas se erguían separados de las paredes, para enfatizar la independencia de ambos sistemas.

3. Como lo que se exhibía en el interior del Pabellón era poco o nada, el edificio mismo resultaba ser el objeto que estaba en exhibición. Su carácter precioso estaba acentuado por los suntuosos materiales, todos ellos espejantes o transparentes. El lujo resultaba de la calidad, no de la cantidad.

4. El edificio ponía de manifiesto un delicado sentido de las proporciones y un cierto clasicismo cuyos orígenes podían remontarse hasta Schinkel. La planta se asemejaba a una pintura de De Stijl. También se percibía una cierta levedad propia de la arquitectura japonesa y parecía sentirse el influjo de algunos de los primeros proyectos de Wright, así como de movimientos artísticos contemporáneos tales como el constructivismo y el cubismo.

5. Simbolizaba la recuperación de la Alemania de postguerra y reflejaba un clima cultural en el que la arquitectura moderna podía florecer. Esto cambiaría con el acceso de los nazis al poder.

6. El Pabellón de Barcelona era una obra de arte, el mejor edificio de su época y quizás el mejor del siglo.

Estos juicios aparecieron publicados en la prensa durante los doce primeros meses siguientes a la erección del Pabellón. Usando, a veces, otros términos o enfatizando más algún aspecto de la interpretación que otro, todos estos puntos se encuentran en los artículos de Harbers, Bier, Genzmer, Rubió Tudurí, Read y Bernouilli (todos ellos publicados en 1929) y en la segunda edición de *Die Baukunst der neusten Zeit* de Platz, publicada en 1930. Sin embargo, hubo que esperar treinta años hasta que esta interpretación pudiera considerarse ampliamente compartida e incorporada, por lo tanto, a la cultura arquitectónica corriente.

El impacto de la interpretación canónica de 1960 fue tan poderoso que por más de una década nada más pudo decirse acerca del Pabellón. Antes de la instauración del canon, en cambio, estos puntos no habían adquirido todavía la cohesión ni la validez incontrovertible que llegarían a tener. Por lo tanto, aun podían explorarse otras interpretaciones igualmente positivas pero diferentes. Rava, que escribía en *Domus* en 1931, tomó partido decididamente a favor de Mies, pero en términos que no eran los que serían generalmente aceptados más tarde. Llamó a Mies un «racionalista entre los racionalistas», epíteto que la crítica canónica aplicaría ocasionalmente a Meyer pero nunca a Mies, que se volvería en cambio el «poeta entre los racionalistas». Asimismo, Rava se maravillaba de que Mies se atreviera a usar en un edificio moderno poco metal y mucho mármol —material que el crítico consideraba anticuado y que le despertaba connotaciones prehelénicas y helénicas (mencionó Cnossos y Hagia Tríada).

En Rava también aparecen algunos rasgos del incipiente enfoque canónico: la pureza de perfil del edificio, su cristalina transparencia, la sobria riqueza de sus preciosos reflejos, «preciso como una máquina, pulido como un diamante». Antes de la instauración de la interpretación canónica, es difícil (si no

imposible) distinguir los rasgos precanónicos y canónicos de la interpretación; mientras el juicio canónico no está establecido, todos los valores aparecen como igualmente exploratorios.

* * *

La interpretación canónica de Barcelona contiene una serie de elementos cuyas relaciones recíprocas pueden perderse con facilidad en una presentación verbal lineal. El primer párrafo, por ejemplo, se refiere a cuatro puntos:

- A) fluidez espacial;
- B) independencia de techo, piso y muros;
- C) continuidad de materiales en cada uno de estos elementos;
- D) diferencias de material entre distintos elementos.

Estos puntos están interrelacionados. A y B se refieren a la forma; C y D se refieren a los materiales. En ambos pares hay una oposición basada en la polaridad «continuidad»/«discontinuidad»:

	continuidad	discontinuidad
forma	A	B
materiales	C	D

A se opone a B, C se opone a D. Además, A y C se refuerzan mutuamente y lo mismo sucede con B y D. La fluidez y continuidad espaciales se deben no sólo al espacio, sino al contraste entre el espacio sin límites y los elementos planos bien definidos y limitados a sí mismos. La continuidad de los materiales en cada uno de los elementos planos se vuelve más notoria en virtud del cambio de material que se advierte de un elemento al siguiente. Como se dijo en el capítulo III, para que las formas sean plenamente significantes, las mismas no deben interpretarse una por una, sino ubicarse en el contexto de otras formas. Más aún, los significados no aparecen aislados, sino organizados de acuerdo a ciertas estructuras semánticas: la oposición «continuo»/«discontinuo» es comparable a las oposiciones «decorado»/«no decorado» y «horizontal»/«vertical», que fueron consideradas con motivo del edificio CPS.

La interpretación canónica de Barcelona incluye asimismo otras relaciones. También el segundo párrafo del texto presenta una oposición entre dos sistemas: la libertad de los muros y la regularidad de las columnas. Lo que es más, los dos primeros párrafos están relacionados: la nueva experiencia espacial y la libertad de planta son posibles la una gracias a la otra.

El acceso al podio se producía lateralmente. Esto se conciliaba bien con la asimetría en la posición de los muros. Pero el podio también estaba relacionado con el toque de clasicismo mencionado en el cuarto párrafo. Al hacer que el acceso al podio fuese lateral, Mies no sólo estaba aludiendo al clasicismo: al mismo tiempo, distorsionaba juguetonamente las imágenes asociadas a este concepto. Más aún: la distorsión del clasicismo estaba gobernada por la planta libre. Pero la planta libre, a su vez, se oponía a la regularidad de las co-

lumnas —una regularidad que remitía, una vez más, al clasicismo. El clasicismo del podio reforzaba y, a la vez, era reforzado por el clasicismo de las columnas. El sistema entero se organizaba, como en el caso anterior, según dos relaciones de oposición y dos relaciones de refuerzo:

- A) libre posición de los muros;
- B) regularidad en la posición de las columnas;
- C) podio al que se accede tangencialmente;
- D) podio clásico.

	anticlasicismo	clasicismo
planta	A	B
podio	C	D

En el Pabellón de Barcelona no había ningún podio clásico, con acceso frontal. Pero así como la tela de Kandinsky sólo se entendía en relación a la tinta de Klee, si se pretende entender acabadamente el universo semántico del Pabellón es preciso introducir la imagen de un podio clásico. De la misma manera, al interpretar el edificio CPS resultó necesario establecer relaciones con otros edificios alejados del CPS tanto geográfica como cronológicamente. Las obras de arquitectura y arte no constituyen sistemas autosuficientes, sino que se insertan en universos culturales más amplios. Cuanto mayor la familiaridad del intérprete con otras obras y cuanto mejor preparado esté para encontrar relaciones de similitud y de oposición, tanto más fina será su capacidad de discriminación y tanto más fácil le resultará ubicar la obra en su contexto cultural.

* * *

Las interpretaciones precanónicas son las más creativas. Al enfrentar una forma nueva por primera vez (o una forma antigua desde un nuevo punto de vista, como si fuese nueva), el intérprete queda librado a su propio albedrío en la búsqueda del significado. La construcción de una interpretación aparece como un desafío a su intuición, a su sensibilidad y a su imaginación. En el caso de cánones, en cambio, el significado se vincula a la forma como consecuencia de consenso social. Los individuos aprenden el significado, en vez de construirlo por sí mismos.

A medida que el canon se establece, las intuiciones iniciales que llevaron a asociar la forma y su significado pueden perderse por completo. Por ejemplo, la característica manera de Mies de prolongar los muros, el techo y el piso más allá de los límites de las unidades espaciales no resultaba aún familiar a su público en la década de los veinte. Se requería, pues, una considerable sensibilidad para ser capaz de construir una interpretación. La experiencia de la fluidez espacial debía ser vivida de nuevo completamente, cada vez que se percibía una forma semejante. Unos años más tarde, esta peculiar disposición de elementos se volvió una unidad establecida del vocabulario arquitectónico. Su significado quedó canonizado y su interpretación, por consiguiente, no exigía un esfuerzo tan apremiante. Era suficiente identificar la forma para decodificarla como «espacio fluido miesiano», sin que resultara ya necesario experimentar el espacio en movimiento.

A medida que los individuos aprenden a reconocer las formas como un canon, serán capaces de identificarlas, aun cuando la forma se vuelva cada vez más esquemática, simplificada o distorsionada. La escala del elemento arquitectónico podrá cambiar, así como también sus materiales, o los detalles de su construcción.⁸

La mayor parte de nuestra interacción cotidiana con la arquitectura está regulada por cánones. La identificación de un canon exige menos tiempo que la producción de una interpretación precanónica. Puede concretarse en una fracción de segundo; ciertamente en mucho menos que un minuto. Los métodos experimentales para la determinación del significado adscrito a ciertas formas analizados en el capítulo II, son especialmente apropiados para la identificación de cánones.

La distinción entre respuestas precanónicas y cánones tiene vastas consecuencias en la educación arquitectónica. El maestro talentoso puede desarrollar la habilidad del estudiante para responder a las formas de una manera precanónica. El objetivo de la educación en este caso no es enseñar el significado convencional de las formas, sino enseñar a percibir su significado potencial, a veces aún no verbalizado. El rol del maestro se limita en este tipo de educación a ayudar al estudiante a interpretar las formas en una interacción directa con las formas mismas. La comunicación verbal entre maestro y alumno se centra no en el significado, sino en las características de la forma que determinan el significado, y en las razones por las cuales las formas remiten a su significado. Los estudiantes deben aprender a construir respuestas precanónicas personales.

La educación académica, por el contrario, está principalmente destinada a la enseñanza de un sistema de cánones. El intérprete canónico no es necesariamente una persona creativa o de mentalidad abierta. Puede, en verdad, ser incapaz de ver detrás del estrecho horizonte de los cánones establecidos. Es muy posible que ignore otros edificios fuera de los que han sido canonizados, y que no perciba las limitaciones de estos mismos edificios y de sus interpretaciones.⁹ En épocas de inestabilidad cultural y cambio, este tipo de educación generalmente no goza de estima. Sería un error, sin embargo, minimizar la importancia de los cánones. Influenciados por un enfoque hacia la arquitectura completamente unilateral —como se discutiera en el capítulo I—, hemos ensalzado el cambio como un valor positivo y no llegamos a reconocer la necesidad de estabilidad. Un cierto grado de estabilidad es esencial para la continuidad de la cultura arquitectónica y, quizás, aun para su sobrevivencia.

La etapa precanónica del proceso de interpretación puede compararse a los que Rossi-Landi (1972) llamó «producción de bienes lingüísticos», y la etapa canónica a lo que denominó «uso de bienes lingüísticos». Una vez que tal bien es producido, el mismo se incorpora al «capital lingüístico» colectivo. La sociedad sería imposible si cada individuo tuviese que producir por sí mismo sus propios «bienes lingüísticos» arquitectónicos. Pero los bienes lingüísticos se pueden usar simplemente recordándolos, sin necesidad de recorrer el laborioso camino de su reconstrucción cada vez que se los usa.

Parafraseando a Birdwhistell (1970), puede decirse que los cánones arquitectónicos constituyen un sistema a través del cual los seres humanos establecen una predecible continuidad en su interacción tanto con el entorno físico,

como en el ambiente social. De ninguna manera se trata de un proceso dedicado centralmente al cambio; por el contrario, la mayor parte de esta interacción está destinada a mantener un cierto estado de equilibrio. El sistema de cánones arquitectónicos es esencialmente una organización que busca un equilibrio estable, que debe operar no sólo para permitir cambios en nuestras pautas de interacción, sino también para inhibirlos. Contrariamente a creencias muy difundidas, los cambios estilísticos son posibles no porque el público sea capaz de generar interpretaciones permanentemente originales de formas siempre nuevas, sino porque puede encontrar en una forma nueva una cierta similitud con un canon ya establecido. Esto ya lo entendía Richards allá por el año 1953.

La canonización de una interpretación no debe confundirse con el proceso de convencionalización que lleva de los indicios a las señales (véase capítulo I). La interpretación de una señal implica una presunción de intencionalidad que no está necesariamente presente en una interpretación canónica. Los cánones, por otra parte, implican un grado de consenso que puede no existir en la interpretación de ciertas señales. Por consiguiente, los indicios, indicios intencionales, las señales y las pseudo-señales pueden todas ellas interpretarse canónica o precanónicamente. Habiendo dicho esto, puede señalarse, sin embargo, que la convencionalidad establece un nexo común entre el uso de señales y el uso de cánones. Sería interesante saber si las sociedades que tienden a favorecer el uso de señales, también prefieren los cánones. Para responder a esta interrogante se necesita investigación adicional.

El proceso de formación de cánones

Reseñar detalladamente el proceso por el cual se gestó la interpretación canónica de 1960 del Pabellón de Barcelona a partir de las respuestas precanónicas iniciales es una tarea que excede mis posibilidades.¹⁰ Pero señalaré unos pocos principios que parecen haber operado en este caso, como asimismo en el de otras interpretaciones canónicas.

La interpretación canónica es el resultado acumulativo de muchas respuestas previas, destiladas por repetición y reducidas a sus puntos esenciales. La formación de un canon ha de describirse, por lo tanto, no como un proceso de crecimiento, sino como un proceso de filtración. Desde esta perspectiva, lo que necesita explicarse no es cómo ciertas respuestas precanónicas llegaron a incluirse en la interpretación canónica, sino porqué algunas fueron abandonadas.

Una de las fuerzas que gobiernan el proceso de filtración de respuestas es la necesidad de limar aspectos contradictorios entre las diversas apreciaciones iniciales. En la etapa de las respuestas precanónicas pueden coexistir una variedad de enfoques conflictivos. La interpretación canónica surge a medida que una cantidad de respuestas inconexas se van acomodando gradualmente hasta dar lugar a una imagen consistente. Este consenso por cierto no llega a concretarse con respecto a cada edificio. De hecho, sólo algunos de ellos reciben la atención colectiva necesaria para la generación de una interpretación canónica. Cómo se eligen estos edificios —o clases de edificios— es un problema fascinante al que nos referiremos en el capítulo siguiente.



Fig. 86. Vista aérea de la Exposición Internacional y ubicación del Pabellón Alemán

Otro factor que tiene un efecto en el proceso de formación del canon son los medios (gráficos y fotográficos) usados para registrar la forma del edificio. Tales medios son selectivos y responden tan sólo a algunos de los rasgos de la obra. Por consiguiente, existen diferencias apreciables entre las interpretaciones provenientes de los críticos que pudieron visitar el Pabellón de Barcelona y las de quienes sólo pudieron ver fotografías y dibujos.

Platz, que escribía mientras el Pabellón aún estaba en pie, señaló «la penumbra creciente hacia el interior, en contraste con la sorprendente luminosidad del exterior» (1930). Las fotografías engañan en cuanto a las condiciones lumínicas. En consecuencia, el fenómeno observado por Platz no llamó la atención de los críticos de los años cincuenta y sesenta, a pesar de que en principio podía deducirse de las plantas y cortes del edificio y de cierto conocimiento del clima mediterráneo.

Harbers, que también escribía en 1929, se deleitaba al señalar que la pared de cristal verde del Pabellón reflejaba el sol y el verde de los jardines. Con el transcurso del tiempo, la gente ya no podía precisar con exactitud qué

era lo que los cristales reflejaban; de esta forma, la pared llegó a ser tan sólo «una superficie de cristal verde reflejante».

Particularmente interesante es el caso de Genzmer, quien señalaba en 1929 que:

Mies van der Rohe pudo elegir el emplazamiento de su edificio. Lo ubicó entre la fachada del Palacio de Alfonso XII y la calle principal que se abre hacia la derecha de la avenida de acceso a la Exposición. *La selección del sitio constituyó probablemente el acto creativo más importante del arquitecto, porque el singular emplazamiento determinó en considerable medida la forma del edificio* [bastardillas mías]. Resultaba obvio que la dirección principal del Pabellón se dispusiese perpendicularmente al muro del Palacio, que en contraste con la considerable altura de este último, el pabellón fuese más bien bajo, y que en contraste con el muro ciego e ininterrumpido del Palacio, el Pabellón fuese abierto y aireado.

La relación entre el edificio y su emplazamiento era ciertamente importante, no sólo por el contraste con el muro opaco del Palacio sino también por su relación con la amplia plaza que se extendía a ambos lados de la Avenida María Cristina (fig. 86). Pero los críticos que no tuvieron acceso a una documentación completa del sitio no pudieron señalar el «acto creador más importante del arquitecto» que «determinó en medida considerable la forma del edificio».

El caso del Pabellón es, en cierto sentido, único: la mayoría de los críticos no pudieron visitarlo porque permaneció en pie sólo por un corto tiempo. Existe un prejuicio ampliamente difundido en contra del uso en la crítica arquitectónica de fotografías y planos como un sustituto de la percepción directa de la obra. Kidder Smith, por ejemplo, anunciaba complacido que había examinado personalmente, en el terreno, todas y cada una de las obras incluidas en su *Pictorial History of Architecture in America* (1976), de manera que sus conclusiones no estaban empañadas, según decía, por impresiones recibidas de segunda mano. La *Pictorial History* es esencialmente un libro de fotografías, tomadas especialmente por el autor. Una visita al sitio es seguramente necesaria para fotografiar un edificio, pero no se desprende que sea igualmente imprescindible para evaluarlo; de cualquier manera, no se advierte con facilidad en qué difieren las conclusiones de Smith de las alcanzadas por críticos que no visitaron las obras. Eaton (1976) llegó hasta el extremo de sostener que los críticos no debieran siquiera escribir acerca de edificios que no hubieran visitado. Si siguiésemos este juicio al pie de la letra, retornaríamos a los tiempos de Villard de Honnecourt. La formulación de un dictamen en un concurso de arquitectura o en un curso de proyectos resultaría imposible si la visita a la obra fuese un prerrequisito inexcusable. Además, la influencia de las fotografías también alcanza a críticos que pudieron visitar —y que en muchos casos visitaron— los edificios. En su charla por la BBC de 1966, Pevsner dijo del edificio de la Facultad de Ingeniería de Leicester:

Lo vi por primera vez en julio y lo observé detenidamente. Consta de un pabellón oblongo con iluminación cenital a lo largo y a lo ancho y, vinculado a él, dos torres, una más alta, la otra más baja, dispuestas en forma escalonada, de manera que solamente se llegan a tocar en un ángulo. Am-

bas tienen en la parte inferior, pero no a nivel del terreno, auditorios que se proyectan hacia afuera, construidos en hormigón a la vista. El resto está cubierto con ladrillos de fábrica azules.

Pevsner seguramente visitó el edificio y lo examinó con cuidado, como sostiene. Pero al preparar su conferencia probablemente estuviese usando fotografías en blanco y negro, ya que si bien su descripción de los volúmenes es correcta, su relación de los materiales y colores está equivocada. Los auditorios no son de hormigón a la vista, sino que están recubiertos de tejas de cerámica roja, y el resto del edificio está revestido de ladrillos rojos, no azules (Jencks, 1969b).

El ataque más coherente en contra del uso de fotografías en la crítica fue lanzado por Zevi en su ensayo de 1948. En esa época, el autor consideraba que la arquitectura era primordialmente el arte de la fruición del espacio. Por consiguiente, era natural que descartase el uso de documentos bidimensionales como un vehículo de descripción de la forma arquitectónica. Sin embargo, para otros enfoques de la arquitectura (la arquitectura como el arte de la construcción, por ejemplo) esta posición podría carecer de asidero. Como señalé en otra oportunidad (*Arquitectura hablada*, de próxima publicación), mi experiencia personal me convence de que el estudio de plantas y cortes puede permitir el descubrimiento de rasgos de un edificio que pasarían desapercibidos en una visita. Los canales usados para obtener información acerca de una obra probablemente influyen en su interpretación; pero esto se aplica por igual a la experiencia real en el sitio y al uso de documentos gráficos y escritos. La cuestión a resolver no es cuáles canales han de usarse, sino cómo usarlos bien. Algunos arquitectos podrán declarar que lo que les importa es el efecto de sus edificios sobre su entorno real, no las fotografías publicadas; pero ésta es una opción ideológica que no ha de ser necesariamente compartida por todos. El efecto del Pabellón de Barcelona sobre su entorno físico en las laderas de Montjuic fue casi completamente imperceptible; su efecto como una idea diseminada a lo largo y a lo ancho del mundo por medio de fotografías y descripciones verbales fue enorme.

* * *

Otro factor que influye en el proceso de filtración que lleva de las respuestas precanónicas a las interpretaciones canónicas es el cambio en los temas o problemas considerados dignos de interés. Durante las décadas del veinte y del treinta los arquitectos modernos y su público se preocupaban por los problemas originados por la contigüidad de edificios modernos y tradicionales, cuyas relaciones visuales no siempre parecían armoniosas. En un tiempo en que la arquitectura moderna aparecía como separada de la tradición, el engarce de los nuevos edificios en el contexto urbano existente creaba agudos problemas. Dar una respuesta a esta cuestión era parte de los esfuerzos necesarios para que las obras modernas ganasen aceptación: no bastaba que los nuevos edificios fuesen satisfactorios en sí mismos, sino que era preciso, además, que armonizaran con su entorno. Genzmer, a quien ya hemos citado, prestó atención a la relación entre el Pabellón y los edificios circundantes. Harbers, que también escribía en 1929, comentaba en relación a una de las fotografías del Pabellón:

Esta ilustración muestra en forma muy instructiva un edificio moderno frente a un telón de fondo histórico. Pensamos que, gracias a la escala, la combinación es muy feliz.

Para seguir el discurso de Genzmer era preciso haber estado en la Exposición o al menos estar familiarizado con su distribución general —lo que no era el caso de la mayoría de los críticos de la generación siguiente. Pero para apreciar el punto más simple planteado por Harbers se precisaba tan sólo una fotografía —precisamente la fotografía publicada en todos los manuales (fig. 82). Sin embargo, ninguno de los críticos de la década del cincuenta o del sesenta juzgó importante considerar el asunto; cuando la arquitectura moderna ya se consideraba integrada culturalmente en su contexto histórico, el problema de la integración en el contexto físico ya no resultaba tan apremiante.

A mediados de siglo, la crítica se inclinaba precisamente en sentido opuesto. A esta altura de los acontecimientos, los críticos tendían a ver edificios importantes como monumentos, como joyas, como obras de poesía que podían aislarse de sus prosaicos entornos. Consecuentemente, una de las famosas fotografías del Pabellón (fig. 110) fue retocada con el fin de borrar lo que se pudiese ver de los edificios del entorno (véase con la fig. 109). Retocar una fotografía para remover un edificio del fondo no parecía en este momento ser una transgresión seria. Cuando se criticó a Wright porque su Museo Guggenheim no se integraba visualmente en el entorno edilicio de Nueva York, el arquitecto contestó secamente que en cien años todos los demás edificios de la Quinta Avenida habrían desaparecido y el Museo permanecería incolume.¹¹ Estaba indicando, con su característica falta de modestia, que el punto no le parecía relevante.

Las transformaciones sociales también pueden afectar la supervivencia de una interpretación. En la época en que los almacenes CPS abrieron sus puertas, un intérprete notó que un alto porcentaje de los clientes de la casa eran mujeres. «Esta función se expresaba inconfundiblemente en el proyecto... el tratamiento de los detalles ornamentales [de las vidrieras] resultaba, por su femineidad, especialmente atractivo para las mujeres» (Smith, 1904). En otro pasaje el escritor había señalado que el edificio Guaranty en Buffalo, también de Sullivan, poseía un carácter masculino: «Es un edificio norteamericano de oficinas, dominado por hombres... la actividad, la ambición, y la clara determinación de propósitos se reflejan por consiguiente en sus formas arquitectónicas.» Morrison, quien escribía en 1935, aún señalaba con aprobación que el ornamento que enmarcaba las vidrieras era de carácter femenino. Sin embargo, hacia la década del sesenta la sociedad norteamericana había sufrido transformaciones radicales que trajeron como consecuencia que una gran cantidad de mujeres trabajasen en oficinas y que muchos hombres frecuentasen los almacenes. Por consiguiente, los críticos de arquitectura dejaron de interesarse en la supuesta femineidad del edificio CPS.

Cambios en la práctica arquitectónica, como también en las tendencias o modas, pueden dar lugar a que rasgos del edificio que inicialmente llamaban la atención porque resultaban insólitos, más tarde dejaran de ser novedosos. Por ejemplo, se mencionó antes que un crítico de principios de la década de los treinta se sorprendió porque Mies osara usar mármol en su Pabellón —un material que

se suponía ligado a la antigüedad. Pero a medida que el uso del mármol se tornó más frecuente en la arquitectura moderna, este punto se volvió menos llamativo. De la misma manera, la asimetría del Pabellón atrajo más la atención en tiempos de su erección que una generación más tarde.

A la inversa, acontecimientos subsiguientes en la historia de la arquitectura pueden destacar rasgos del edificio que no habían sido percibidos inicialmente. Jordy, quien escribía en 1972, señaló que el Pabellón podía verse de dos maneras: como una construcción de elementos separables o como planos livianos que modulaban un espacio continuo. Hasta aquí llegó precisamente la interpretación canónica. Pero Jordy agregó que el segundo enfoque remite al estilo internacional, en tanto que la primera lectura anticipa la obra de Mies en los Estados Unidos. Obviamente, esta aseveración hubiese sido imposible durante la década del treinta.

Según Croce (1909), la interpretación histórica debería «mostrarnos la obra de arte... como su autor la vio en el momento de su gestación». Un historiador que tratase de lograr este propósito usando los instrumentos habituales de su profesión podrá señalar que cierto edificio estuvo entre los primeros que introdujeron un rasgo generalizado más tarde, trátase de la planta libre, la fluidez espacial, y la hilera horizontal ininterrumpida de ventanas, o bien de la bóveda nervurada, el arco apuntado y el arbotante. Sin embargo, este método presenta el inconveniente de que los rasgos del edificio que por algunas razón no se incorporaron en la práctica arquitectónica de los años siguientes a su construcción podrían pasar inadvertidos. Si el historiador desea escapar al efecto de este fenómeno y ver realmente las obras del pasado «a través de los ojos de esa época», deberá apelar a registros de testimonios de intérpretes contemporáneos de la obra.

Las respuestas precanónicas que destacan rasgos del edificio que no fueron desarrollados en la arquitectura de los años siguientes probablemente sean dejadas de lado precisamente por esa razón. Por ejemplo: Harbers notó que las partes descubiertas del Pabellón de Barcelona se caracterizaban por superficies horizontales reflejantes (los estanques) y superficies verticales mates de travertino sin pulir. Las partes cubiertas del edificio, por el contrario, estaban delimitadas por paredes verticales reflejantes de cristal o mármol pulido, y por superficies horizontales mates: el travertino del piso, la alfombra tupida, el cielorraso revocado. Esta inversión fue considerada por Harbers como un ejercicio refinado y riguroso, comparable a una fuga musical: la llamó una «manifestación del espíritu germánico del norte». El comentario de Harbers no era menos perceptivo que muchas otras acotaciones usualmente traídas a colación con respecto al Pabellón. ¿Por qué no se lo volvió a mencionar? Porque semejantes ejercicios eran difíciles de imitar. Era fácil proyectar viviendas, oficinas o negocios con planta libre o con fluidez espacial. Pero resultaba difícil abocarse al sutil juego de texturas señalado por Harbers cuando se afrontaban las restricciones funcionales y económicas de una tarea de diseño común.

Las características del edificio que se asimilan totalmente en el lenguaje arquitectónico de los años siguientes (tales como el uso de mármol, la ausencia de simetría, o las continuas bandas horizontales de ventanas en la arquitectura moderna) tenderán a pasar inadvertidas en la interpretación canónica. Lo

mismo vale para las características de la obra que se dejan totalmente de lado. La interpretación canónica probablemente se centre en los rasgos del edificio que quedan en la zona intermedia de esta gama: es decir, en los rasgos que reaparecen en algunos de los edificios siguientes y están ausentes en otros. En términos de teoría de la información, diríamos que son las características que tienen algún valor discriminativo en relación a los acontecimientos futuros.

Interpretaciones autoritativas

Habrá quien esté dispuesto a aceptar o rechazar el punto señalado por Harbers en relación al Pabellón de Barcelona meramente en función de saber si este particular efecto de las superficies del edificio fue buscado por Mies o fue puramente accidental. Como sostuve en el capítulo II, las declaraciones de un artista son relevantes para la interpretación de su obra solamente en la medida en que los intérpretes estén dispuestos a aceptarlas como valederas. Mies no fue, de manera alguna, el arquitecto más locuaz del movimiento moderno; hasta donde llegan mis conocimientos, nunca se pronunció con respecto al punto acotado por Harbers. Sin embargo, el pensamiento de Mies es suficientemente conocido (a través de sus infrecuentes escritos, sus circunstanciales discursos y, principalmente, de su actividad docente) como para permitir algunas inferencias acerca de la relación entre sus ideas y la interpretación de su obra.

Mies jamás era solemne al referirse a su obra: «no hable, construya», era uno de sus aforismos. Muchas de sus declaraciones públicas se referían a aspectos periféricos, aunque entretenidos, de sus comisiones. Refiriéndose al Pabellón de Barcelona, Mies explicó en cierta oportunidad que:

Quando concebí las primeras ideas para este edificio tuve que fijarme en los materiales disponibles. No tenía mucho tiempo; en realidad, tenía muy poco. Estábamos en pleno invierno, y en esa época no es posible sacar mármol de las canteras porque el material contiene humedad y con el congelamiento del agua el bloque puede partirse en pedazos. Busqué en varios depósitos, y en uno de ellos encontré un bloque de ónix. Este bloque tenía cierto tamaño, y como no tenía más remedio que usarlo, hice que la altura del Pabellón fuese el doble del tamaño del bloque (citado por Carter, 1961).

En 1959, el año en que recibió la medalla de oro del RIBA (Royal Institute of British Architects), Mies fue el invitado de honor en una reunión de la Architectural Association en Londres. Al contestar preguntas de la audiencia, Mies explicó cómo le fue encargado el Pabellón de Barcelona:

Un día recibí una llamada del gobierno alemán. Me dijeron que los franceses y los británicos tendrían un pabellón y que Alemania debía tener uno también. Pregunté qué era un pabellón, pues no tenía la menor idea. Me dijeron: «necesitamos un pabellón. ¡Proyéctelo, y que no tenga demasiada clase!» Si los británicos y los franceses no hubiesen tenido un pabellón, no hubiese habido tampoco un pabellón alemán en Barcelona (citado por Cadbury-Brown, 1959).¹²

Mies se complacía en ser irónico al referirse a su obra, particularmente cuando su reputación ya estaba firmemente establecida. El estilo de algunas de sus afirmaciones impedía que los críticos usaran este material. En algunas oportunidades, sin embargo, Mies fue serio. Aproximadamente en la época en que proyectó el Pabellón Alemán, escribió que:

Asistimos a una transformación que ha de cambiar el mundo. Las exposiciones que se realicen en el futuro tendrán por cometido poner en evidencia y asimismo promover esa transformación. Sólo se lograrán efectos positivos en la medida en que se consiga echar luz sobre la transformación. Su justificación y su significado dependerán de que el contenido de las exposiciones se refiera al tema central de nuestro tiempo: la intensificación del sentido de la vida (1928).

Esta es la clase de afirmación de un arquitecto que puede presumiblemente influir en la interpretación de su obra, pero en el caso del Pabellón de Barcelona, hasta donde tengo conocimiento, no fue así. Banham (1960) y Winger (1962) citaron este pasaje, pero ni ellos ni los demás críticos pretendieron que el tema del Pabellón fuese la intensificación de la vida o la transformación del mundo. La interpretación sugerida por el diseñador no prevaleció sobre otras interpretaciones.

En realidad, Mies también habló sobre la planta libre. Refiriéndose a otro de sus proyectos, escribió que la construcción en esqueleto «posibilita métodos de edificación racional y permite que el interior se divida libremente» (1927). Pero Mies no fue el primero en discutir la planta libre, ni el que lo hizo en los términos más rigurosos; en *Les 5 points d'une architecture nouvelle* (1926), Le Corbusier había sido más claro, y lo mismo se aplica a Hitchcock y Johnson en su libro de 1934. Mies anticipó la interpretación de su arquitectura en términos de planta libre, pero es dudoso que haya sido su comentario el que generase la interpretación.

La interpretación canónica colectiva supera toda interpretación individual, incluso la del propio diseñador. La idea insistentemente mantenida por los críticos de que el Pabellón podía compararse en cierto sentido con una pintura de De Stijl fue reiteradamente rechazada por Mies «completamente absurda» (Blake, 1961). Pero esto no impidió que se siguiese viendo la relación.

A veces, el arquitecto tiene una cierta influencia sobre la manera en que la gente enfoca su obra; y puede afectar su interpretación canónica; y a veces no. A la inversa, la gente puede forzar al diseñador a ver su propia obra de cierta manera. En una entrevista concedida a la RIAS (Radio de la Zona Americana, Berlín) en 1966, Mies se refirió a Barcelona en términos que denotaban el efecto de tres décadas de interpretación colectiva de su arquitectura. Habló de la fluidez espacial y de la libertad de planta, pero no de la promoción de transformaciones en el mundo.

* * *

Hay dos cuestiones que deben distinguirse aquí. Una de ellas es la exactitud de las afirmaciones del diseñador, medida en términos de la relación

entre sus manifestaciones verbales y su real producción arquitectónica. La otra es su influencia, medida en términos del efecto de sus declaraciones sobre la interpretación de su obra.

Le Corbusier fue mucho más vigoroso y prolífico en sus escritos y conferencias que Mies. El juicio de su obra en relación a sus principios se volvió, por lo tanto, un tema capital en la crítica del maestro suizo. En los dos pasajes siguientes acerca de la Villa Savoye (figs. 87), publicados casi al mismo tiempo, se plantea la relación entre la casa y los escritos del arquitecto:

Todos estos principios no servirían para nada si, al crear, Le Corbusier traicionase las reglas, como ha ocurrido con muchos tratadistas y teóricos de la arquitectura en el pasado y también en el presente. Por el contrario, la obra maestra de Le Corbusier es el edificio más fiel a estos principios: la Villa Savoye es la síntesis de todas las reglas que se acaban de exponer, y es poesía (Zevi, 1950).

Le Corbusier enarbó, desde luego, el viejo estandarte de la eficiencia funcional, y lo blandió mucho en sus escritos. Pero en sus manos se trataba simplemente de un arma verbal... Los edificios de Le Corbusier presuponen un análisis despiadado del programa edilicio y una reconstitución en un plano en que lo inesperado siempre, infaliblemente, sucede. Aquí es donde radica la poesía de Le Corbusier, o su ingenio lleno de ironía. En cada situación, Le Corbusier ve la lógica al revés. Entrevé que lo que parece absurdo es quizá más profundamente verdadero que lo que aparentemente tiene sentido. Su arquitectura está plasmada de excitantes y gloriosas contradicciones (Summerson, 1949).

Los críticos pueden ver la poesía de Le Corbusier resultando de la contradicción de sus reglas (Summerson) o bien de su síntesis (Zevi), de la misma manera en que pueden ver una fachada como predominantemente horizontal o vertical (capítulo III). La coincidencia entre principios y obra no puede descontarse ni rechazarse *a priori*; la crítica deberá evaluar en cada caso la relación entre los dos términos. La mayoría de los críticos parecería estar de acuerdo en considerar que había una relación más estrecha entre los ocasionales aforismos de Mies y su arquitectura que entre la más abundante literatura de Le Corbusier y la obra de este último.

Con respecto a la segunda cuestión, podríamos parafrasear la afirmación precedente para decir que la influencia de las propias respuestas precanónicas del diseñador sobre la interpretación canónica colectiva de su obra no puede darse por descontada ni ser rechazada sin investigación previa. El evaluar esta relación es tarea de la semiótica arquitectónica. Parecería que las enseñanzas y escritos de Mies, aunque más estrechamente ligados a su producción arquitectónica que los de Le Corbusier, tuvieron, sin embargo, menos efecto sobre la interpretación de su obra que en el caso de su contrapartida suiza.

Se encierra aquí una paradoja. Si el significado de una obra es el percibido por el público, un intérprete influyente se volverá, por esa misma razón, un intérprete correcto.

* * *

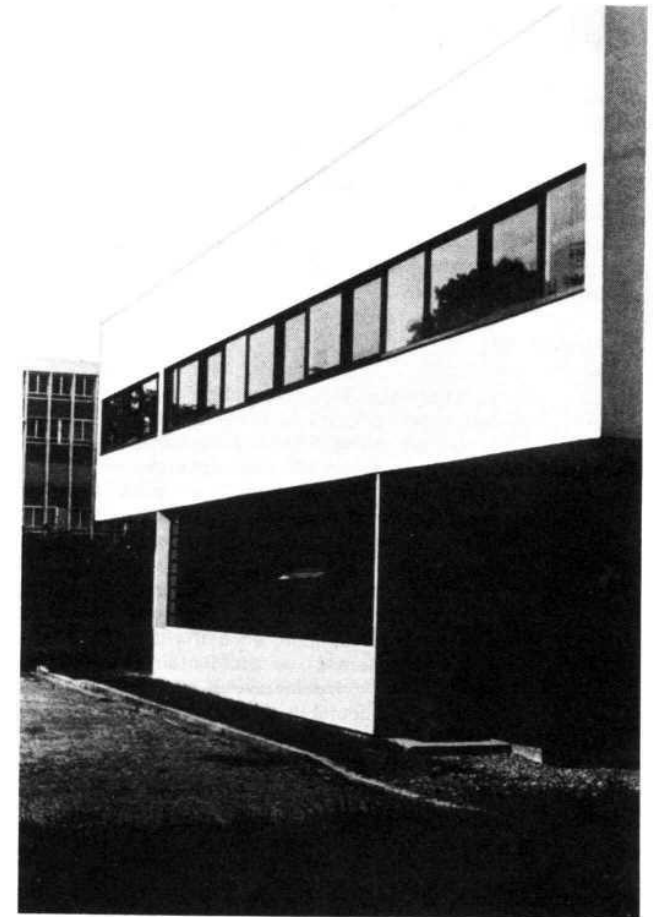


Fig. 87. Le Corbusier: Villa Savoye. Poissy, 1928-1930

Cuando a una persona se la reconoce como especialmente versada para producir o convalidar una interpretación, su interpretación se vuelve una *interpretación autoritativa*. Las interpretaciones autoritativas pueden ser propuestas por individuos, cuerpos colegiados, o instituciones: aquellos quienes comisionaron el edificio, quien lo proyectó, un comité de expertos, un jurado, una academia. La aceptación de una interpretación autoritativa se basa en el reconocimiento de la versación del intérprete. Las interpretaciones autoritativas se parecen a las respuestas precanónicas en tanto son producidas individualmente, y se asemejan a las interpretaciones canónicas en cuanto son aceptadas por la comunidad.

En su discurso durante la ceremonia inaugural del Pabellón, el comi-

sionado alemán Dr. von Schnitzler explicó el propósito de su país al presentar el edificio:

Hemos querido mostrar aquí quiénes somos, qué somos capaces de hacer y cómo sentimos en la Alemania de hoy. Buscamos, por sobre todas las cosas, claridad, simplicidad e integridad.

La obra fue presentada como un símbolo de la pacificación y recuperación de Alemania, lo cual debía constituir un mensaje realmente significativo durante la depresión de los años de posguerra. La postulación política adoptaba, supuestamente, las formas de un ideario arquitectónico: claridad, simplicidad e integridad o, para usar la palabra empleada en círculos profesionales, *Sachlichkeit*.

Glaeser formuló serias objeciones a esta interpretación. Al respecto escribió (1976):

La Exposición Internacional de Barcelona fue originalmente concebida como una exposición en la tradición decimonónica de exposiciones industriales y no de naciones. Por consiguiente, no se programaron pabellones nacionales en un principio. Sin embargo, en el transcurso de los preparativos, aparecieron algunos pabellones nacionales y las autoridades alemanas, en su mejor tradición de posguerra, fueron tomadas de sorpresa. Mies, que ya estaba en Barcelona supervisando las diversas exposiciones que había organizado y diseñado con Lilly Reich, fue urgido a regresar a Alemania para proyectar un Pabellón nacional llamado a desempeñar tan sólo funciones representativas... El slogan de la «claridad, simplicidad e integridad» refleja, en mi opinión, un estilo de vida más que una actitud política. Cualquiera congruencia fue accidental, ya que no había tiempo ni para elegir ni para coincidir. Debía usarse el arquitecto disponible quien, afortunadamente, resultó aceptable tanto para los industriales como para las autoridades. También creo que ellos tenían conciencia... de que el edificio sólo se podría cargar de significación política agregándole señales adicionales. Es sabido que Mies se resistió a una identificación más estrecha del Pabellón con la nación, al negarse a permitir la colocación de un águila republicana sobre el muro de mármol a la derecha de la escalinata, como las autoridades habían pedido. Su única concesión fueron los dos mástiles en frente del Pabellón.

Según Glaeser, cualquier congruencia entre la filosofía arquitectónica de Mies y los ideales políticos de la República de Weimar era puramente accidental. Las implicaciones políticas del Pabellón no fueron intentadas por el arquitecto; más aún: hasta cierto punto, fueron resistidas.

Hoy, muchos tenderán a estar de acuerdo con Glaeser: las formas del Pabellón carecen de toda relevancia política. Pero no fue así como se vio la cuestión en 1929. La mayoría de los críticos iniciales del Pabellón, los mismos que fueron los primeros en entender el mensaje arquitectónico de Mies, tomaron las declaraciones de las autoridades alemanas al pie de la letra:

La última creación de Mies van der Rohe es digna de representar la cultura de Alemania en una pacífica competencia de naciones (Harbers, 1929). Alemania estaba dispuesta a hacerse representar por un edificio de la

nueva arquitectura... El edificio de Mies van der Rohe se muestra muy intrépido y optimista acerca del futuro. Su nobleza y apariencia conquistó toda oposición y ganó muchos amigos para una Nueva Alemania (Bier, 1929; este pasaje también aparece citado en Platz, 1930).

Entre las naciones representadas, sólo Alemania simboliza su status industrial y cultural mediante un gesto moderno... Alemania naturalmente hizo un esfuerzo especial en su primera participación en un evento internacional desde la guerra. Su contribución fue mucho más allá del simple hecho de mostrar una imagen favorable. El austeramente elegante pabellón proyectado por Mies van der Rohe, pionero del movimiento moderno en arquitectura, es un símbolo de la *Kultur* alemana de posguerra... Las exhibiciones técnicas e industriales, también montadas por Mies, tienen la claridad y objetividad características de la actual posición de Alemania (Appleton Read, 1929).

Nadie se mostró más vehemente con respecto a este punto que Rubió Tudurí, quien escribió (1929):

En el Pabellón Alemán de Barcelona, la arquitectura deja de ser materia física para convertirse en evocación y símbolo. Esto se explicó en los discursos de las autoridades alemanas: «Aquí está el espíritu de una Nueva Alemania: simplicidad y claridad de medios e intenciones; todo está a la vista, nada se oculta. Éste es un trabajo hecho con honestidad y sin arrogancia. Éste es el hogar tranquilo de una Alemania pacífica». Esta evocación muestra claramente una cierta tendencia hacia lo sentimental; *los materiales del edificio e incluso su geometría* están supeditados a este objetivo. Puede resultar sorprendente encontrar sentimentalismo en una obra de arquitectura muy moderna y técnica; pero la arquitectura difícilmente puede escapar la influencia de las fuerzas sociales que la originan [bastardillas mías].

Esto es muy significativo, porque muestra que las interpretaciones autoritativas existen en la práctica social cotidiana. La gente está dispuesta a leer significados en una forma, aun si estos no fueron vertidos deliberadamente por el diseñador y aun si no están presentes realmente en la forma misma, siempre que haya una autoridad con suficiente poder para convalidar dicha lectura. Los emblemas y las banderas tienen significados tan sólo en función de convenciones aceptadas como legítimas. Al declarar solemnemente que el Pabellón intentaba transmitir una imagen pacífica de la nación, las autoridades alemanas estaban instaurando una nueva señal convencional; el Pabellón entero se volvió en algo así como una bandera o un emblema.

Esta interpretación del edificio como una señal perduró en la misma medida que el intérprete autoritativo que la convalidaba. La caída de la República de Weimar implicó el colapso no sólo de los ideales supuestamente simbolizados en el Pabellón, sino también de la institución que había instaurado la señal. En consecuencia, la significación política del Pabellón se iría mencionando con menos frecuencia a medida que se entraba en la década de los treinta.

Sin embargo, he incluido la significación política del Pabellón entre los puntos que constituyen la interpretación canónica de 1960. Los intérpretes de mediados de siglo ya no se sentían impresionados, por cierto, por la «pacífica

Nueva Alemania». Pero la partida de Mies de Alemania se presentaba a menudo como producto de la creciente tensión política y del hostigamiento resultantes del acceso de los nazis al poder. El que los arquitectos modernos no pudiesen sobrevivir al nuevo ambiente político fue visto como una demostración *ad absurdum* de que su arquitectura era genuinamente republicana y democrática. En estas circunstancias, el Pabellón reflejaba su significación política no ya como una señal, sino como un indicio; el significado no aparecía como un contenido de conciencia subjetivo de un emisor, sino como una realidad de hecho.

La comprensión de que el lenguaje arquitectónico de Mies era realmente ajeno a cualquier compromiso político profundo sólo sobrevino durante la década del setenta, con la crisis de la interpretación canónica de 1960. Este punto se discutirá en el capítulo siguiente.

Clasificación

Bakema (1966) dijo en cierta oportunidad que no había alcanzado a comprender realmente el Pabellón de Barcelona hasta que visitó el edificio de departamentos de Lake Shore Drive en Chicago y percibió el *fluir* conjunto de los espacios interiores y exteriores.

Zevi, en su *Storia dell'architettura moderna* (1950), describió una sola fotografía del Pabellón, para concluir: «La visión de esta fotografía es la más clara definición de Mies».

La sorprendente confianza de Bakema y el peculiar método expositivo de Zevi son consecuencias del mismo hecho: algunos de los rasgos del Pabellón (como por ejemplo su fluidez espacial, y su característica disposición de muros, solados y techos como elementos rectangulares separados) también aparecen en otras obras de Mies y pueden por consiguiente considerarse como típicos de su estilo. La visión de una ilustración puede bastar para comprender al artista; y habiendo comprendido una de sus obras, todas las demás pueden también haberse aprehendido. Por consiguiente, el análisis de la Casa Tugendhat (figs. 88 y 89) podía constituir una manera indirecta de acceder a la comprensión del Pabellón; fue el camino elegido por Robertson, Behrendt y Hamlin.

Algunas de las características del Pabellón eran distintivas de Mies; otras, en cambio, podían encontrarse en la obra de otros arquitectos del movimiento moderno. Así, por ejemplo, la planta libre, con muros dispuestos independientemente de las columnas, fue usada también por Gropius, Le Corbusier, Aalto y otros. Algunos aspectos de la interpretación del Pabellón eran inseparables del reconocimiento del estilo internacional en su conjunto: el libro de Hitchcock y Johnson de 1932, que marcó un paso significativo en la formación de la interpretación canónica de Barcelona, no se refería a un edificio, sino a todo un estilo. Lo mismo se aplica al pequeño volumen sobre arquitectura moderna producido por el Museo de Arte Moderno en 1942 (McAndrew y Mock, 1942).

La mayoría de los autores que he mencionado en este capítulo vieron el Pabellón Alemán como un ejemplo de arquitectura miesiana, o bien, como un ejemplo del estilo internacional. Pero el edificio también fue enfocado desde otras perspectivas: Zevi (1953) consideró el Pabellón como la más pura manifestación

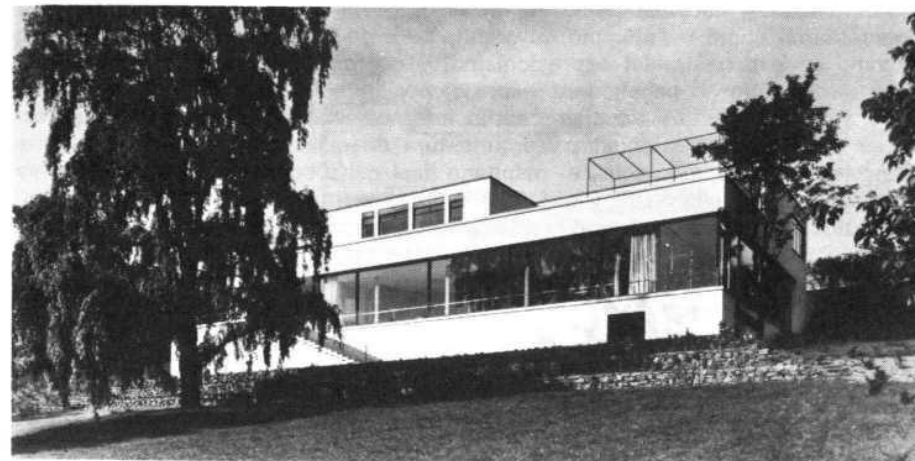


Fig. 88. Mies van der Rohe: Casa Tugendhat. Brno, 1930



Fig. 89. Casa Tugendhat, Brno

arquitectónica del neoplasticismo, mientras que Wingler (1965) y Nicolini (1970) lo presentaron como un ejemplo de arquitectura de la Bauhaus; Sharp (1966) lo vio como un exponente del expresionismo, y Norton (1965) y Sepliansky (1975) lo enfocaron como un pabellón de exposiciones mundiales.

Arquitectura miesiana, estilo internacional, neoplasticismo, arquitectura de Bauhaus, expresionismo y arquitectura de exposiciones son todos ellos instancias de clases. De hecho, el resultado final del proceso de interpretación es la identificación de una clase. Como se dijo en el capítulo III, el interpretar un edificio implica clasificarlo. Diferentes interpretaciones conducen a diferentes clases.

La identificación de clase es esencial si la obra ha de tener algún efecto sobre los acontecimientos venideros. Obras vistas como piezas únicas, irrepetibles, están condenadas a ser —precisamente por eso— intrascendentes.

* * *

El estilo es, al parecer, la característica común de los miembros de las clases «arquitectura miesiana» y «estilo internacional.» Las clases, si embargo, pueden no basarse en el estilo. La «arquitectura del siglo XX» no es una clase estilística sino histórica; sería difícil encontrar una definición estilística que comprendiese todas las obras de este período.

Las clasificaciones históricas y estilísticas a veces se superponen, pudiendo dar lugar a confusiones. Tal fue el caso, por ejemplo, de la controversia sobre la noción de barroco desarrollada a lo largo de la década del treinta. Weisbach (1921) y Mâle (1932) tenían al respecto un punto de vista histórico: el arte y la arquitectura barrocos les parecían una respuesta a ciertas circunstancias religiosas, sociales y políticas. Para ellos, el estilo era inconcebible fuera del contexto de los siglos XVII y XVIII. Eugenio d'Ors (1936), en cambio, consideraba el barroco como una categoría formal. Además del barroco jesuitico, d'Ors reconocía una múltiple gama de otras tendencias barrocas, como el barroco macedonio, helénistico, gótico, e incluso uno budista, uno finisecular, y uno de posguerra (posterior a la primera guerra mundial). La polémica suscitada a continuación carecía de mayores fundamentos, ya que el conflicto había surgido meramente como una consecuencia de haber definido la clase «barroco» de dos maneras diferentes: históricamente o estilísticamente.¹³

Clarificar si la identificación de clase es estilística o histórica es igualmente importante en el caso del Pabellón de Barcelona. La clase «estilo internacional», por ejemplo, ¿fue una unidad estilística o histórica? Hitchcock, Johnson y Barr, quienes acuñaron el término en 1932, no titubearon en llamarla un estilo, pero los creadores del movimiento moderno no concordaron con este enfoque y se opusieron a él con vehemencia. Para ellos la nueva arquitectura se justificaba tan sólo histórica, no estilísticamente: «rechazamos toda especulación estética, toda doctrina, todo formalismo. La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio» (Mies, 1923). Como se dijo en el capítulo I, los maestros se horrorizaban ante la sola idea de que sus obras pudiesen generar un sistema de señales, es decir, un estilo. Pero a pesar de ello un estilo fue, de hecho creado.

A mediados de siglo, la mayoría de los historiadores del movimien-

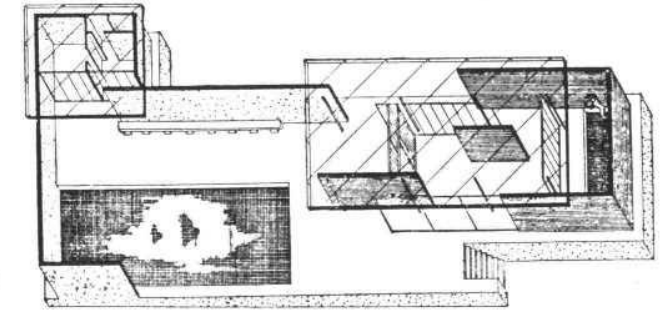


Fig. 90. Pabellón de Barcelona, Montjuïc

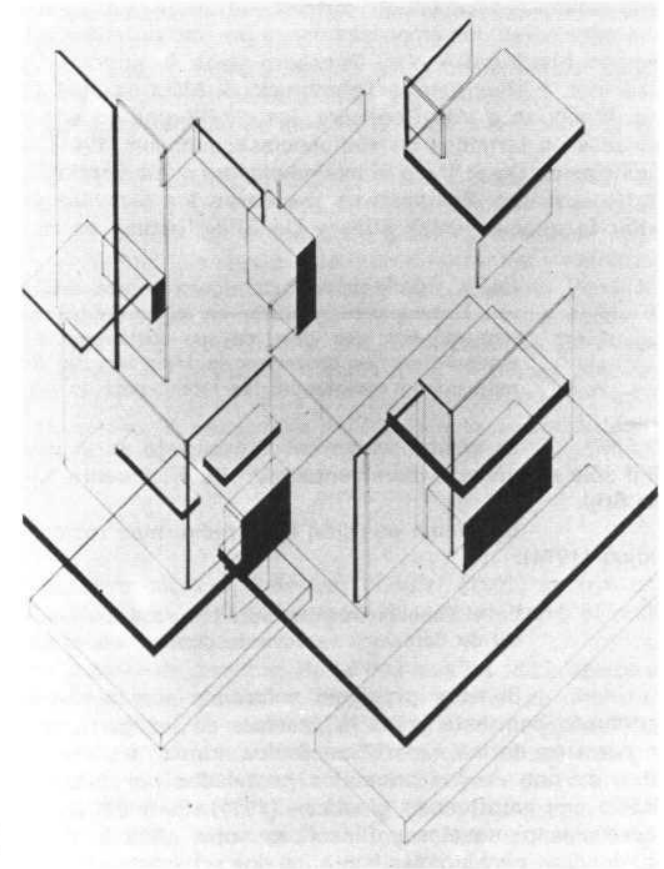


Fig. 91. Theo Van Doesburg: estudio espacial, aprox. 1920

to moderno compartían este prejuicio en contra del estilo, y consideraban que su tarea debía centrarse en el análisis histórico, no en el análisis estilístico. Su clasificación del Pabellón de Barcelona reflejaba esta presunción metodológica. Esto se advierte en la forma en que trataron la relación entre Mies y el neoplasticismo. Ciertos rasgos del Pabellón eran claramente reminiscentes de la obra del grupo holandés De Stijl. La disposición de las líneas en la planta del edificio se asemejaba a alguna de las pinturas de Mondrian, y las relaciones tridimensionales entre los planos del Pabellón (fig. 90) se emparentaban con los estudios espaciales de Van Doesburg de principios de la década del veinte (fig. 91). Pero Mies no tuvo una relación personal estrecha con los integrantes del grupo holandés. Para la mayoría de los historiadores, los arquitectos del grupo *De Stijl* eran Oud, Rietveld y Van Eesteren, todos los cuales, a diferencia de Mies, habían estado asociados con Mondrian y Van Doesburg. Las relaciones entre Mies y el grupo De Stijl fueron, por lo general, tensas; el conflicto llegó a su punto culminante en 1925 cuando Mies no invitó a Van Eesteren ni a Rietveld a participar en la Exposición Weissenhofsiedlung que estaba organizando en Berlín.¹⁴ Si lo que importa son las afiliaciones personales, las empresas conjuntas, las experiencias compartidas —vale decir, hechos históricos— Van Doesburg debe ir junto a Oud, Le Corbusier junto a Ozenfant, y Mies junto a Lehmbruck. Si Mies no está en la misma clase histórica que Mondrian o Van Doesburg, las similitudes en sus obras sólo pueden ser explicadas en términos de «influencias». Johnson (1947) vio en el Pabellón una «influencia» de De Stijl, de la misma manera como percibió una influencia de Schinkel. Particularmente significativos resultaron los términos usados por Giedion al describir la relación entre Mies y De Stijl. Giedion escribió (1958):

Hoy no puede haber duda alguna de que este simple modelo [el dibujo de van Doesburg reproducido en la fig. IV-12] fue de tremenda importancia para clarificar las ideas de sus coetáneos en otros países. Esto se tornó evidente en dos proyectos de Mies van der Rohe... [que] muestran cómo este último comprendió las intenciones de los holandeses.

La palabra clave en este párrafo es la primera. La influencia de De Stijl sólo se advierte claramente *hoy*. Históricamente, Mies no pertenecía al grupo De Stijl.

La misma posición reapareció, más recientemente, en un estudio de Baljeu (1974):

En el Pabellón Alemán de Mies van der Rohe en la Exposición Internacional de Barcelona se advierte otra influencia de van Doesburg.

El autor prosiguió señalando que la elevación del Pabellón, con su acentuado contraste entre la apertura de las particiones de cristal y la calidad de cerrazón de las superficies de los muros, era una demostración clara, casi literal, de uno de los principios postulados por Van Doesburg en su manifiesto «Hacia una arquitectura plástica» (1924). Pero Baljeu era bien consciente de las diferencias personales y filosóficas entre Mies y Van Doesburg; reconoció una «influencia», pero no clasificó a los dos artistas en la misma categoría.

Un grupo italiano de historiadores de la arquitectura encabezado por Zevi ofreció una alternativa a esta corriente. Estos historiadores estaban dispuestos a reconocer el estilo como una válida categoría de análisis. Por consiguiente, vieron la relación entre Mies y el neoplasticismo bajo un diferente cariz. En 1952, Zevi escribió que Mies «es el auténtico poeta del neoplasticismo». En un libro publicado al año siguiente, Zevi fue aún más terminante. Al comparar el estilo de Mies con los principios de De Stijl, Zevi (1953) concluyó que:

Finalmente, la arquitectura neoplástica encontró [en Mies] el creador que le estaba faltando... Fuera de la organización de De Stijl, ignorado por la crónica del movimiento, dejado de lado en las exposiciones retrospectivas, Mies fue la más alta personificación del neoplasticismo, libre y por lo tanto la única históricamente fiel.

De acuerdo a Zevi, el Pabellón de Barcelona tenía más que una mera influencia de De Stijl. Zevi clasificó al Pabellón como un edificio De Stijl y a Mies como un arquitecto De Stijl, una posición que fue retomada, con reparos menores, por Dorfles (1954). Al comparar la interpretación de Zevi con la de Giedion y Baljeu, se advierte con claridad que la manera en que estos críticos clasificaron el Pabellón dependía parcialmente de sus presupuestos metodológicos. Más específicamente, dependía de si su concepción de las clases era predominantemente histórica o estilística.

En su reciente *Storia dell'architettura contemporanea* (1974), De Fusco analiza nuevamente la relación entre el Pabellón de Barcelona y el neoplasticismo. De Fusco reconoce que la relación existe, pero acota ciertas diferencias entre el lenguaje de Mies y el de los holandeses. Los muros entrantes y salientes que caracterizan a De Stijl no aparecen en los extremos cortos del Pabellón, cerrados por muros de tal manera que constituyen un volumen puro desde el exterior. Este punto también fue notado por Baljeu. Más aún, continúa De Fusco, mientras Van Doesburg y Rietveld articulaban su arquitectura en planos pintados con colores primarios, Mies dejó que los planos del Pabellón luciesen el color y la textura natural de los materiales. A esta altura del análisis, la distinción entre Mies y De Stijl se torna estilística, no histórica.

* * *

En su influyente libro sobre la Bauhaus, Wingler (1962) incluyó una detallada reseña del Pabellón de Barcelona, presentando el edificio entre el resto de la producción arquitectónica de la Bauhaus.

Al quedar libre la plaza de director de la Bauhaus en 1930, debido al despido de Hannes Meyer, Mies ocupó su lugar, llegando a ser así su último director hasta 1933, fecha en que se cerró la escuela. Sin embargo, la mayoría de los historiadores de la arquitectura no relacionaron Barcelona a la Bauhaus hasta el momento en que se publicó el libro de Wingler. La fuente obligada de referencia acerca de la Bauhaus, con anterioridad a Wingler, era el libro editado por Bayer con Walter e Ise Gropius (1938). Este volumen (en el que Mies no fue siquiera mencionado) sugería la idea de que el capítulo de historia de la arquitectura

referente a la Bauhaus se cerraba en 1928, cuando Meyer reemplazó a Gropius como director de la escuela e introdujo cambios radicales en su programa y organización.

Mies fue también completamente ignorado en el libro de Gropius *The New Architecture and the Bauhaus* (1937).

Cuando en 1950 se creó la Hochschule für Gestaltung en Ulm, su propósito declarado era revivir la «idea Bauhaus». El orador principal en la ceremonia de apertura de la escuela fue Gropius, no Mies. Max Bill, el primer director de la Hochschule y él mismo un integrante de la Bauhaus, explicó en 1953 que la escuela en Ulm era «la continuación lineal de la Bauhaus de Dessau». Los términos eran significativos, porque la Bauhaus que Mies había cerrado en 1933 no estaba ya en Dessau, sino en Berlín. Las épocas de Meyer y Mies de la Bauhaus fueron mencionados de pasada por Bill como «un período de tensiones políticas rápidamente crecientes», sugiriendo claramente que en su opinión estos años estuvieron lejos de ser los más brillantes de la institución.

Uno de los antiguos miembros de la Bauhaus indicó de manera explícita que no había justificación posible para clasificar el Pabellón de Barcelona como arquitectura de la Bauhaus, Walter Dexel, que estudió en la Bauhaus durante la década del treinta, escribió en 1970:

El toque de clarín más fuerte [de la década] fue emitido por el Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe. La Bauhaus no tuvo nada que ver con ello.

La noción de que Mies no era realmente un hombre de la Bauhaus, a pesar de haber sido su director por algún tiempo, parece haber sido compartida no sólo por el círculo tradicional de la Bauhaus, sino también por uno de los allegados más cercanos de Mies y, tal vez, por el propio Mies. Johnson en su importante libro sobre Mies del año 1947 ignoró completamente la labor del maestro en la Bauhaus, con la excepción de una línea al respecto en la cronología de su vida.

Este estado de cosas cambiaría con la aparición del libro de Wingler. La «época Mies» de la Bauhaus fue presentada en una posición igualmente destacada que la «época Gropius». La forma en que se enfatizó la nueva perspectiva resulta, sin duda, curiosa: esta vez fue la *Hochschule für Gestaltung* de Bill y Maldonado en Ulm la que resultó ignorada, mientras que la *New Bauhaus* de Moholy-Nagy en Chicago y sus prolongaciones —la Escuela de Diseño, el Instituto de Diseño y, finalmente, el Departamento de Arquitectura de Mies en el Illinois Institute of Technology— recibieron, en la edición americana de la obra de 1969, especialísima atención.

Como consecuencia de este cambio en la imagen de la Bauhaus,¹⁵ consistente en que la importancia de Mies igualase a la de Gropius y Chicago desplazase a Ulm como legítimo sucesor de la escuela, era previsible que finalmente se concedería al Pabellón de Barcelona un lugar en el Valhalla de la Bauhaus. En su libro, Wingler confirió al Pabellón un número de ilustraciones y páginas no superado por ninguna otra obra de arquitectura, con la lógica excepción del edificio de la Bauhaus de Gropius. Lo mismo se observa en la monografía de

Schmidt sobre la Bauhaus publicada en 1966. En 1968, el Pabellón de Barcelona ocupó un sitio prominente en la influyente exposición organizada en Stuttgart con motivo del quincuagésimo aniversario de la creación de la Bauhaus.

Al incluir el Pabellón bajo el rótulo de «arquitectura de la Bauhaus» es necesario afrontar nuevamente el problema discutido con motivo de su relación con el neoplasticismo. ¿Es ésta una clasificación estilística o histórica? Si es estilística, debe fundarse en características formales supuestamente compartidas por el Pabellón con el resto de la producción arquitectónica de la Bauhaus. Si es histórica, debe basarse primordialmente en la relación personal de Mies con la Bauhaus, desde 1930 cuando llegó a ser su director hasta 1933 cuando se cerró la escuela.

Wingler no se detuvo a discutir los fundamentos que podrían justificar que el Pabellón fuese considerado como un ejemplo de arquitectura de la Bauhaus, ni se pronunció acerca de si la relación entre Barcelona y Dessau era estilística o histórica. «No es nuestro propósito establecer una teoría» —admitió el autor en su prefacio— «esta presentación sirve exclusivamente para suministrar fuentes de referencia». En consecuencia, Wingler proporcionó lo que aparentaba ser una descripción puramente objetiva del edificio:

La base y las paredes exteriores estaban hechas de travertino romano, los muros alrededor del estanque eran de mármol verde, el muro independiente de ónix levantado en el hall tenía un valor incalculable en sí mismo. Para las divisiones transparentes, Mies van der Rohe usó cristal gris en la sección posterior del hall y cristal verde botella entre el hall y el estanque. Para la doble pared de cristal, que era la fuente de iluminación, utilizó cristal translúcido, y para el borde del estanque, cristal negro.

Pero, ¿era ésta una descripción realmente no comprometida? No, no lo era. Wingler consideró que valía la pena describir el material y el color de las paredes y las particiones del Pabellón (más que, por ejemplo, los materiales de la losa del techo,¹⁶ los cimientos del edificio, el sistema de desagüe pluvial o la posición de las cañerías que suministraban el agua a los estanques), porque, como el escritor había señalado inmediatamente antes del párrafo que se acaba de citar:

El efecto de esta arquitectura se basaba en las proporciones del espacio y de los planos, en sus materiales y en sus matices de color.

En la arquitectura de Hardy, Holzman y Pfeiffer (fig. 31), el efecto se basa en considerable medida en la posición, dimensión y color de los caños y conductos. La red de distribución de servicios se vuelve un elemento tan decisivo de su vocabulario como lo era la estructura en el de Nervi. Una descripción de sus edificios que omitiese información acerca de este punto parecería inconcebible. Más aún: en una época que se espera que los arquitectos jueguen con las instalaciones y servicios como un elemento de su vocabulario formal, el hecho de que Mies y sus colegas del estilo internacional no usaran las posibilidades expresivas de los servicios puede llegar a constituir un factor relevante en la descripción de su obra. En ciertas ocasiones se requería un considerable in-

genio para ocultar las cañerías. Por ejemplo, ¿cómo logró Mies bajar los desagües pluviales del techo? Ciertamente no lo hizo a lo largo de las columnas (fig. 92). Pero Wingler, en su descripción «objetiva», no lo aclaró.

No hay tal cosa como una descripción «objetiva» de un edificio. Los edificios sólo pueden describirse desde los puntos de vista de ciertas interpretaciones, que conllevan juicios de valor y que refieren a clases. En la descripción del Pabellón hecha por Wingler se advierten inconfundibles reminiscencias de la interpretación canónica de 1960, como así también una implícita referencia a una cierta visión de las clases «arquitectura miesiana» y «estilo internacional».

El libro de Wingler es importante como fuente de referencia, pero el esquema conceptual de su trabajo es discutible. Wingler incluyó el Pabellón Alemán en la categoría de «arquitectura de la Bauhaus» tomando como base solamente circunstancias históricas que documentó, pero que no fueron analizadas ni evaluadas. Por otra parte, su descripción del Pabellón estaba teñida por una interpretación referida a una clase estilística que no era precisamente la de la «arquitectura de la Bauhaus».

Una categorización histórica del Pabellón como arquitectura de la Bauhaus sería fructífera tan sólo si condujese a comprender mejor el edificio o la escuela, al centrar la atención en sus posibles relaciones. Sería interesante saber, por ejemplo, si la arquitectura del Pabellón y los principios de diseño y pedagógicos que caracterizaban a la Bauhaus bajo la dirección de Mies eran consistentes entre sí o estaban en conflicto.

Una forma significativa de relacionar el Pabellón de Barcelona y la Bauhaus de los años posteriores a 1930 no se llegaría a establecer hasta 1970, cuando Nicolini publicó un breve pero esclarecedor ensayo. Este crítico comenzó por examinar las ideas de Mies acerca de la afinidad entre arquitectura, amoblamiento y decoración, tal como éstas se manifestaron en la manera en que Mies condujo la Bauhaus al ser su director. Las secciones de arquitectura y artesanía y los ateliers, que funcionaban separadamente en tiempos de Gropius, habían sido unificados (por Meyer) en una sección única llamada *arquitectura y decoración*. Las artesanías desaparecieron, con la sola excepción de las textiles que se volvieron una sección independiente. Mies respetó esta reforma porque creía en la unidad de espacio, amoblamiento, texturas y color. Para él, las relaciones entre la arquitectura y el amoblamiento debían ser precisas y unívocas. La noción de que se puede cambiar las cualidades del espacio arquitectónico mediante el manipulado de su sistema de amoblamiento, noción que fue enseñada en la Bauhaus de los años precedentes, resultaba particularmente intolerable para Mies. Según su enfoque del problema, cada espacio arquitectónico podía aceptar tan sólo un esquema de amoblamiento y decoración: aquel que mejor se adaptase a los principios de la organización arquitectónica, y ayudase a acentuarlos. Nicolini vió esta actitud epitomizada en el Pabellón de Barcelona:

La absoluta rigidez del espacio en el Pabellón de Barcelona (y aún más en la Casa Tugendhat) está claramente relacionada con los principios didácticos de la conducción de Mies de la Bauhaus. Esta rigidez resuelve ambigüedades ocasionales de su arquitectura anterior al afirmar la identidad entre valores espaciales y estructurales, entendiendo estos últimos



Fig. 92. Josep Puig i Cadafalch: Palacio de Alfonso XII y de Victoria Eugenia. Plaza del Marqués de Foronda, Exposición Internacional, Montjuïc, 1923-1928

como incluyendo la completa determinación del edificio a través de sus componentes tecnológicos, su amoblamiento y su decoración.

En este enfoque, la relación entre el Pabellón y la Bauhaus ya no se basa meramente en el hecho de que el diseñador del edificio se volvería luego director de la escuela, sino en una coincidencia más significativa entre los principios de diseño reflejados en el edificio y los principios pedagógicos de la escuela. La clasificación del Pabellón dentro de la categoría histórica «arquitectura de la Bauhaus» (o, más apropiadamente, «arquitectura de la Bauhaus del período miesiano») parece haber adquirido bases teóricas sólidas en este momento —y sólo en este momento.

Como se señaló antes, la interpretación de una obra de arquitectura implica identificarla como un miembro de una clase. Las interpretaciones se basan en ciertas características de la obra. Esas características pueden también aparecer en otros edificios que constituyen colectivamente la clase. Barcelona puede clasificarse como arquitectura de la Bauhaus solamente si se encuentran rasgos distintivos en el Pabellón que también se presentan en otras manifestaciones del fenómeno Bauhaus. Dichos rasgos podrían no ser los mismos que los que sirven de apoyo a otras clasificaciones. El test decisivo para convalidar una clasificación consiste en ver si la descripción de la obra se basa en las características comunes de la clase. La descripción de Nicolini pasa el test, pero la de Wingler lo reprueba. De la misma manera, el enfoque de Welch del edificio CPS como un almacén (1952) pasa el test, pero la de Pevsner (1976), no (véase el capítulo III).

Es interesante notar que el pabellón de Barcelona ha sido válidamente clasificado como arquitectura neoplástica, y también existen genuinas razones para considerarlo como un ejemplo de arquitectura de la Bauhaus. Sin embargo,

los integrantes de la Bauhaus y del grupo De Stijl se oponían filosóficamente en muchos asuntos y sus relaciones personales fueron, a menudo, antagónicas; Van Doesburg quiso llegar a ser un profesor de la Bauhaus y, presumiblemente, contaba con el apoyo de Meyer, pero Gropius se opuso tenazmente a su postulación.¹⁷ La aparente inconsistencia de esta situación sólo puede resolverse reconociendo que las clasificaciones no tienen status objetivo en sí mismas. Las clases sólo se definen en función de ciertos atributos a los que se opta por atribuir importancia; si se eligiese enfatizar otros atributos, resultarían otras categorías.

* * *

Existen clasificaciones tipológicas del Pabellón de Barcelona, además de las históricas y estilísticas. Veamos, al respecto, la interpretación de Sepliar-sky (1975):

Desde su origen, las grandes exposiciones han planteado siempre un doble problema. Uno concierne a los objetos que se exhibirán, con todas sus bien conocidas implicaciones de carácter político, económico, técnico y comercial. Como ejemplo valga sólo recordar qué extraordinario acontecimiento fue la primera exposición universal, realizada en Londres en 1951. El otro problema atañe a la arquitectura de la envoltura que ha de contener los objetos. En otras palabras, hay un problema de contenido y otro de continente. A medida que la tipología de las exposiciones —grandes o pequeñas— se desarrollaba, estos asuntos presentaron entre sí una cambiante relación. En algunas ocasiones los objetos a exhibirse prevalecieron sobre el emplazamiento arquitectónico. En otras habría de prevalecer la arquitectura sobre los objetos en ella contenidos. En ciertos ejemplos recientes la grandiosidad del emplazamiento arquitectónico redujo los objetos a exhibirse al rango de meros pretextos, y esto tomando en cuenta las técnicas más modernas en la difusión de información. Se dieron algunos casos en los cuales la relación entre estos elementos fue atípica. Por ejemplo, en la Exposición de Artes Decorativas llevada a cabo en 1925, en París, el Pabellón de l'Esprit Nouveau, de Le Corbusier, era simplemente una célula de su Inmeuble-Villa, el cual, como es bien sabido, se desarrollaría más tarde hasta convertirse en un departamento de su Unité d'habitation en Marsella. En la exposición de París, un pabellón dedicado a las artes decorativas fue sustituido por un facsimile de un departamento; en otras palabras, el pabellón se convirtió en una vivienda o, al menos, recordaba una. Pero el Pabellón Alemán en Barcelona existía solamente como un espacio arquitectónico, sin contener ningún objeto y sin referirse a ninguna otra idea o hecho.

La autora prosigue su análisis señalando un rasgo de la interpretación canónica de 1960, esto es que en Barcelona el objeto en exhibición era el Pabellón mismo. En el análisis de Sepliar-sky, los rasgos distintivos del Pabellón que determinan su carácter como una cierta clase de edificio de exposición mundial resultan de una comparación con la exposición de Londres de 1851, así como con otros edificios de exposición, independientemente de que los mismos perteneciesen o no al estilo internacional.

Norton, en un artículo llamado «World's Fairs in the 1930's» (1965), se refirió también al Pabellón de Barcelona. El título del artículo sugería que lo que estaba en juego era, como en el caso de Sepliar-sky, una clasificación tipológica. Pero Norton se limitó a subrayar la «absoluta brillantez, precisión, tersura de material y claridad de la planta» del Pabellón. Estos pueden haber sido, de hecho, atributos del edificio, pero no eran los que determinaban su característica distintiva como un pabellón de exposición mundial.

El test para convalidar la consistencia de una interpretación —ver si la descripción del edificio se basa en rasgos comunes de los miembros de la clase— puede aplicarse nuevamente. La interpretación de Sepliar-sky, como la de Nicolini, aprueba el test. La interpretación de Norton, al igual que la de Wingler, lo reprueba.

Sharp (1966) vio vestigios de expresionismo en el Pabellón de Barcelona:

Mies van der Rohe, Walter Gropius y Ludwig Hilberseimer, que más tarde abogarían por un enfoque extremadamente racional y social de los problemas de la arquitectura, participaron todos ellos en este intervalo de fantasía [el movimiento expresionista alemán de posguerra]. Mies particularmente, antes de caer bajo la influencia purificadora del movimiento cubista De Stijl de Theo van Doesburg, había mezclado el mundo muelle del cristal coloreado y de la planta libre con el mundo preciso de la nueva tecnología. Aún en la fecha tardía de 1929, cuando ya se había vuelto uno de los líderes del movimiento de la Neue Sachlichkeit, Mies agregó un toque de romanticismo al Pabellón Werkbund de Barcelona, puramente funcional desde otros puntos de vista. La pieza escultórica de Kolbe, que se vería a través del cristal coloreado, agregó un toque de calidez en el frío contexto tecnológico del Pabellón, produciendo un fuerte y calculado efecto que recordaba su fase anterior, claramente visionaria. Este corto intervalo visionario se percibe mejor en sus varios proyectos de rascacielos.

Esta interpretación no fue ampliamente compartida, pero es formalmente correcta. Los rasgos del Pabellón mencionados por Sharp podrían de manera concebible justificar un vínculo con el expresionismo.

El test de consistencia no está dirigido a convalidar el contenido de una interpretación, sino tan sólo su estructura formal. Una interpretación puede aprobar el test y ser, sin embargo, caprichosa o insólita. Pero si la interpretación reprueba el test, algo debe estar mal en su estructura formal. Las interpretaciones que han obtenido cierto grado de aceptación social (es decir, las interpretaciones canónicas), están formalmente bien articuladas. La construcción de la losa del techo del Pabellón de Barcelona y su sistema de desagüe pluvial han sido ignorados en las descripciones en las que se basó la interpretación canónica de 1960 porque esos asuntos no eran pertinentes a los significados considerados en esta interpretación.

* * *

Esta reseña de las diversas clasificaciones del Pabellón de Barcelona estaría incompleta si no incluyese una referencia a las maneras en que el

Pabellón pudo haber sido, pero no fue, clasificado. En este sentido, podemos mencionar dos omisiones.

En su reciente libro acerca de la *Unbuilt America* (1976), Sky y Stone examinaron una clase de edificios relativamente inexplorada, al menos como clase. La misma está compuesta por proyectos arquitectónicos concebidos en Estados Unidos a lo largo de sus dos primeros siglos de existencia, pero que nunca llegaron a construirse. En su introducción al libro, George Collins rastreó la historia de la arquitectura «no construida» más allá de los límites de la experiencia norteamericana, y reseñó su bibliografía. Collins también analizó —y esto es lo más importante— el rol de lo no construido dentro del marco de toda la historia de la arquitectura, señalando que el impacto de esta clase de arquitectura resultaba, como es lógico, de su publicación y no de la experiencia directa de los edificios. Al hacerlo, Collins legitimizó la clase de lo no construido como una válida categoría de análisis. El autor de la nota introductoria también propuso una categorización más fina dentro de la clase, distinguiendo proyectos que simplemente no llegaron a realizarse, proyectos que nunca fueron pensados realmente para su ejecución, y proyectos pendientes o sin acabar.

Collins se refirió a la labor de Mies de los años 1919-1923, caracterizada precisamente por la ausencia de obras construidas. Pero no mencionó el Pabellón de Barcelona. En mi opinión, el Pabellón merecería, sin embargo, un lugar en una categoría adicional de lo no construido, pasada por alto en el libro, constituida por edificios construidos pero demolidos al poco tiempo. La mayor parte de las características señaladas por Collins como propias de lo no construido se aplican también a esta categoría, de la cual el Pabellón Alemán es, desde luego, un ejemplo paradigmático. Ya hemos visto en nuestro estudio qué importante fue este aspecto del Pabellón; sin embargo, raramente fue estudiado desde este punto de vista.

La otra omisión principal es la referente al emplazamiento. Con excepción de unas pocas y breves referencias a los edificios inmediatamente adyacentes, por algunos de los escritores del primer momento, los críticos e historiadores ignoraron totalmente que el edificio se levantó en un emplazamiento arquitectónico y urbano específico y, por cierto, muy destacado. Hasta donde me ha sido posible determinar, el Pabellón no fue jamás seriamente considerado como un miembro de la clase *Edificios de la Exposición Internacional de 1929* en las colinas de Montjuic.

Ciertamente, las dos omisiones señaladas resultan complementarias. Al no advertir que el Pabellón operó durante décadas meramente como un esquema abstracto, ideal, y al no prestar atención, a la vez, a su concreta temporalidad, la dimensión que va de los esquemas abstractos a las realidades concretas se perdió en el análisis.

En el libro *The Structure of Architectural Revolutions*, de próxima publicación, Broadbent remediará en parte el olvido del emplazamiento físico del Pabellón. El autor describe algunos de los lugares de mayor interés arquitectónico de la Exposición, aparte del Pabellón mismo, y estudia la manera en que los críticos y visitantes reaccionaron ante ellos. Broadbent centra su atención en los palacios gemelos de Victoria Eugenia y Alfonso XII, proyectados por Josep Puig i Cadafalch (fig. 92), que se contaban entre los mejores ejemplos de arquitectura



Fig. 93. Calle Bulas en Pueblo Español. Exposición Internacional, Montjuic, 1929

académica de la Exposición. El Palacio de Alfonso XII es el que aparece detrás del Pabellón Alemán en la famosa fotografía (fig. 82). Broadbent también considera el Pueblo Español, un lugar realmente pintoresco levantado para la Exposición como un *pastiche* en base a réplicas de casas vernáculas de varias provincias de España.

Un análisis estilístico completo de la Exposición de Barcelona debería incluir además de la arquitectura académica, la vernácula y el estilo internacional, una referencia al Art Déco, cuya influencia fue evidente en los artefactos de iluminación a lo largo de la Avenida María Cristina y en el esquema de iluminación detrás del Palacio Nacional (figs. 94 y 95). Los visitantes deben de haber percibido la «modernidad» del entorno en términos del Art Déco, más bien que del estilo internacional.

En términos de diseño urbano, la Exposición ofrecía tanto una composición axial monumental, sobre el eje de la avenida que llevaba desde el hemisiciclo de entrada en la Plaza de España hasta el dominante Palacio Nacional, como la muy pintoresca e impredecible organización del Pueblo. Teniendo en cuenta todos estos factores, sería difícil pensar en un entorno más estimulante, visual, espacial y estilísticamente. Se trataba de un emplazamiento especialmente apropiado para su lectura y fruición como un espacio urbano unitario, en vez de como una serie de edificios aislados. Podría haber constituido un ejemplo paradigmático para el tipo de análisis visual propuesto por Gibberd (1953) y Lynch (1960), y aún más para la lectura secuencial propuesta por Cullen en sus artículos sobre *townscape* de la década del cincuenta y en su libro de 1961.¹⁸ Sin embargo, en los treinta y cinco años transcurridos desde el comentario de Genzmer de 1929 hasta una breve alusión de Carter en 1974 (quien observó que el lugar elegido para el Pabellón Alemán estaba cruzado por una de las sendas peatonales de la Exposición, y que Mies dejó que esta senda continuase ininterrumpida a través de los espacios de su edificio), no hubo ningún crítico que juzgase necesario analizar el Pabellón en relación con su emplazamiento.

No fueron tan sólo los críticos de Pabellón quienes descuidaron el contexto urbano inmediato; la misma observación es aplicable, también, a la literatura de los monumentos vecinos. Cirici, en su estudio por demás perceptivo de la arquitectura de Puig i Cadafalch (1966), analizó los palacios gemelos de María Eugenia y Alfonso XII sin mencionar siquiera el Pabellón de Mies que se levantaba al lado. Su texto es, por cierto, perfectamente legible y consistente en la forma en que está. Sin embargo, es difícil sustraerse a la idea de que, si hubiese estado en el ánimo del escritor el mencionar acontecimientos históricamente contemporáneos y espacialmente contiguos, una referencia a Mies pudo haber sido oportuna, ya fuese para mostrar una similitud con Puig i Cadafalch o un contraste. Hay dos pasajes, al menos, en los que semejante referencia hubiera sido factible. En una oportunidad, Cirici estaba analizando la inclinación de Puig por el uso de unos pocos detalles ricamente ornamentados en contraposición con un fondo desnudo. Esto advertía, por ejemplo, en los portales salomónicos de los palacios de Montjuïc levantados contra el telón de fondo de los muros desnudos. Cirici señaló que esto era precisamente lo opuesto a lo que Sullivan hubiera hecho y mencionó las ventanas sin adornos en el edificio Carson, Pirie y Scott. ¿Acaso no hubiera podido tomarse como elemento de referencia el Pabellón de Mies en vez de la fachada de Sullivan? En otro pasaje, Cirici se refirió al gusto de Puig i Cadafalch por materiales y terminaciones opulentos, tales como superficies doradas, exquisitos trabajos en hierro forjado, o ricos mosaicos. Pero, ¿no existía también ese tipo de riqueza en el Pabellón, aun cuando Mies usase otros materiales?

Las técnicas para la lectura del espacio urbano propuestas por Cullen y Lynch tuvieron un cierto impacto en la educación universitaria y posiblemente también en la práctica del diseño arquitectónico y urbano. La labor de estos autores fue aplicada o continuada por Thiel (1961), Appleyard et al. (1964), Johnson (1965) y Clay (1973). En su cautivante libro *The Place of Houses* (1974), Moore, Allen y Lyndon estudiaron tres «lugares» compuestos por edificios, calles y vistas. A pesar de estos intentos, sin embargo, en la crítica arquitectónica y en la historiografía corrientes los edificios raramente se analizan en relación al marco

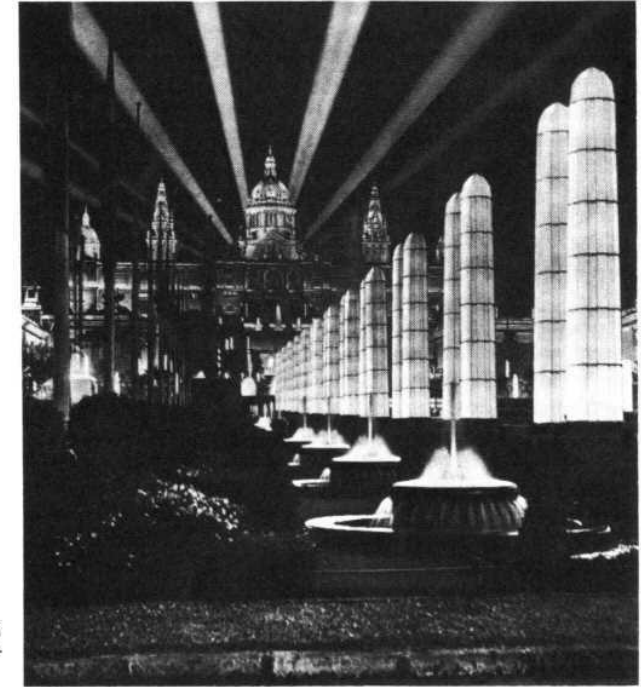


Fig. 94. Avenida María Cristina. Exposición Internacional, Montjuïc, 1929



Fig. 95. Palacio Nacional. Exposición Internacional, Montjuïc, 1929

provisto por su entorno físico inmediato. A excepción de algunas referencias circunstanciales al emplazamiento, por lo general muy superficiales (y dejando de lado las guías turísticas y las obras de referencia,¹⁹ cuyo énfasis rara vez está en la práctica) la médula del juicio crítico casi siempre se emite en el contexto de clases estilísticas, tipológicas o históricas, compuestas por edificios esparcidos en diferentes emplazamientos. La arquitectura académica se trata en estudios dedicados a la arquitectura académica, la vernácula en textos versados en lo vernacular, los edificios del estilo internacional en la literatura del estilo internacional, y el Art Déco hay que buscarlo encasillado aun en otros lugares. Esto parecería sugerir la existencia de rasgos un tanto esquizofrénicos en nuestra cultura arquitectónica.

Me guardaría muy bien, sin embargo, de emitir un juicio negativo al respecto. Quizá sea correcto interpretar edificios en relación a marcos de referencia más amplios que su entorno físico inmediato. ¿No habíamos visto, acaso, que el aventanamiento del edificio CPS debía juzgarse en relación al del edificio Wainwright o los almacenes Schocken, más bien que en relación al del edificio vecino o de enfrente?

Donde realmente se advierte un rasgo esquizoide de nuestra mentalidad es en el hecho de que, si bien todos siempre clasificamos edificios en relación a puntos de referencia que no son los del entorno inmediato, a menudo pretendemos, al mismo tiempo, que la arquitectura se ocupa primordialmente de velar por la integridad y continuidad del entorno físico, que los arquitectos deberían proyectar sus obras principalmente para el goce de usuarios dedicados a una permanente apreciación del perfil urbano y que, por consiguiente, quien no estuvo en el sitio mismo, paseando alrededor del edificio, no puede apreciar verdaderamente la arquitectura. Ninguna de estas presunciones resiste confrontación con la evidencia.

Notas

1. En su *Introducción a la Historia de la Arquitectura* (1951), Tedeschi presentó una serie de interpretaciones imaginarias de una obra arquitectónica, realizadas de acuerdo a distintas escuelas o métodos de crítica. Uno de los ejemplos que tomó fue el Pabellón de Barcelona. El libro de Tedeschi tuvo una considerable influencia sobre mi trabajo en ese tiempo.

2. Muchas veces he pedido a mis alumnos, como tarea de clase, que analizaran la literatura de otros edificios para ver si las categorías presentadas en este trabajo eran aplicables. Con las reservas del caso (porque los estudiantes estaban, por lo general, más inclinados a probar mi tesis que a refutarla, y por lo limitado de sus recursos) los resultados tendían a ser positivos.

3. Johnson escribía en 1947 que el Pabellón de Barcelona era una de las piedras miliare de la arquitectura moderna. Behrens expresó una opinión semejante aún antes. Sin embargo, por entonces estas todavía eran posiciones partidistas y fueron recibidas como tales.

4. Agradezco esta referencia a Geoffrey Broadbent.

5. El rol decisivo de la crítica ha sido ampliamente reconocido en estudios acerca de la cultura de masas (Banham, 1955; Eco, 1965; De Fusco, 1967; Waisman, 1972); su rol en la cultura «alta» se olvida con frecuencia. Sin embargo, ya Lionello Venturi (1919, 1936) y Schlosser (1924) habían establecido que la historia del arte era inseparable de la historia de la crítica. Zevi (1950b, 1964) y Tedeschi (1951) se pronunciaron de la misma manera con respecto a la historia de la arquitectura. Más recientemente, Wolfe (1975) expresó una opinión similar acerca de la interpretación del arte contemporáneo.

6. La tardanza en el reconocimiento de la labor europea de Mies puede relacionarse con las peculiares circunstancias en que se desarrolló su carrera. El profesor Palm indicó (1975) que Mies alcanzó la notoriedad que le había sido negada en su país tan sólo después de llegar a los Estados Unidos y de que los canales de difusión norteamericanos comenzasen a divulgar sus ideas. Esta explicación confirma, implícitamente, mi tesis: cuando una obra se aparte de pautas establecidas, es preciso un proceso de clarificación colectiva antes de que pueda ser reconocida.

7. He sido criticado por Piñón (1975) y por Jencks (1976b) por sobreestimar el consenso y subestimar lecturas conflictivas de una obra. Esto es un resultado de mis principios metodológicos. Mi definición de «grupo» no se basa en raza, credo, nacionalidad o status económico, sino en el consenso dentro del grupo con respecto a los modos de interpretar las formas. Un grupo social con lecturas conflictivas sería, según este enfoque, una contradicción de términos. Yo lo describiría más bien como dos o más grupos, quizá en guerra los unos con los otros. Las interpretaciones colectivas, que estoy convencido existen, presuponen necesariamente un cierto consenso dentro del grupo, aun que el grupo sea muy limitado o selectivo.

8. Estas ideas las he aplicado al análisis de cambio estilístico en la arquitectura británica del siglo XVII en un ensayo publicado en 1968.

9. Los intérpretes canónicos tienen la tendencia a la sordera, no solamente a la ceguera. El movimiento moderno, por ejemplo, fue combatido por una acerba oposición desde su comienzo mismo. Algunas de las acusaciones fueron claramente paranoicas. La *Gazette de Lausanne* (28 de diciembre de 1933) advertía a sus lectores que el Pabellón Suizo de Le Corbusier en la Cité Universitaire estaba emponzoñando las mentes de los jóvenes estudiantes con las semillas del materialismo (Boesiger, 1964). Al notar que las casas diseñadas por Gropius, Mies y Le Corbusier carecían de suficiente espacio para depósito, Gordon (1953) sugirió que esto implicaba un solapado ataque al principio de la posesión privada. Para ser justos, deberíamos decir que esta paranoia estaba a la altura de la megalomanía de los maestros mismos, quienes proclamaban su intención de cambiar el mundo por medio de su arquitectura.

Pero esta discusión tenía también un reverso. A lo largo de las dos décadas que se extienden desde Blomfield (1934) hasta Gordon, los opositores del estilo internacional señalaron reiteradamente sus deficiencias funcionales, técnicas, entorno-ambientales, económicas y sociales. El ataque tan sólo logró que los maestros y sus seguidores, presionados por dicha situación, presentasen un flanco aún más cerrado (Richards, 1968). Al escuchar algunas de las críticas más recientes contra el movimiento moderno —muchas de las cuales provienen de quienes lucharon a su favor, como en el caso del incisivo artículo de Blake de 1974, o el análisis más amplio de Huxtable de 1976— es difícil evitar cierta sensación de *déjà vu* o, para ser más precisos, *déjà dit*. Son cosas que fueron dichas antes, pero no fueron oídas.

10. La lista de autores que deben considerarse al escribir la historia de la interpretación canónica del Pabellón de Barcelona, y las fechas en que se publicaron sus textos, es la siguiente:

1929 Hans Bernoulli
Justus Bier
Walter Genzmer
Guido Harbers
Henry-Russell Hitchcock
Fritz Neugass
Helen Appiento Read
Nicolas M. Rubio Tuduri

1930 Gustav Adolf Platz
 1931 Edoardo Persico
 1932 Philip Johnson
 Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson
 Enrico Carlo Rava
 1935 George Nelson
 1936 George Howe
 1937 Walter Curt Behrendt
 1939 Walter Curt Behrendt
 1940 Talbot Hamlin
 1947 Frederick Gutheim
 Philip Johnson
 1948 Bruno Zevi
 1950 Bruno Zevi
 1951 Enrico Tedeschi
 1952 Talbot Hamlin
 Howard Robertson
 1954 Gillo Dorfles
 1955 Max Bill
 Oriol Bohigas
 1956 Ludwig Hilberseimer
 1957 Wend Fischer
 1958 Henry-Russell Hitchcock
 John N. Jacobus
 Jürgen Joedicke
 Alexandre Persitz
 Ernesto Rogers
 1960 Reyner Banham
 Leonardo Benevolo
 Peter Blake
 Arthur Drexler
 1961 Peter Carter
 James Marston Fitch
 Vincent Scully, Jr.

11. Casualmente, la relación temporal existente entre el Pabellón de Mies y sus edificios vecinos fue precisamente la opuesta. Mientras el Pabellón estuvo montado sólo por unos pocos meses, el Palacio de Alfonso XII sigue en pie, quizá para siempre.

12. Como nota a esta anécdota, debe mencionarse que Gran Bretaña jamás tuvo un pabellón en la Exposición de Barcelona.

13. La visión histórica del barroco (Weisbach y Mâle) parece haberse impuesto con respecto al enfoque estilístico (d'Ors). Pero Wölfflin (1888), quien estuvo entre los primeros que analizaron e interpretaron el estilo barroco, había dado a «barroco» un significado tanto estilístico como cronológico. Lyttelton (1974) insistió recientemente en lo apropiado que sería categorizar algunas obras arquitectónicas de la antigüedad como barrocas.

14. Para un relato documentado de la relación entre Van Doesburg y Mies, consúltese Baljeu (1974).

15. El libro de Roters *The Painters of the Bauhaus* (1965), publicado unos pocos años después del de Wingler, permite entrever la manera en que el cambio de imagen de la Bauhaus tuvo lugar. Roters reconoció a Wingler como la fuente de información más completa sobre la Bauhaus, y adoptó, externamente, su esquema: luego de una «época Gropius» viene una «época Meyer» y «una época Mies». Pero no hay duda alguna en dónde estaban las simpatías de Roters: «La mayoría de los arquitectos modernos [excepto Gropius] carecen de una apreciación por la pintura... Esta mentalidad [ver pinturas meramente como manchas de color sobre la pared] parece haber determinado la actitud de Hannes Meyer con respecto a la pintura: no hostil, pero sí indiferente, y sin

ninguna comprensión de la original visión de Gropius acerca de la integración creativa de las artes».

Mies no fue tratado por Roters mucho mejor que Meyer.

16. No sabemos con seguridad cómo fue construida la losa del techo del Pabellón. Para una discusión sobre este punto, véase capítulo V, «Hacia una reinterpretación del Pabellón Alemán».

17. Para un penetrante análisis del conflicto entre Van Doesburg y Gropius, consúltese Baljeu (1974).

18. Para una reseña de la literatura sobre *townscape*, véase Hesselgren (1975).

19. Un ejemplo de este tipo de fuente de referencia, en la cual Puig y Mies pueden ser encontrados en la misma página, es *Arquitectura de Barcelona* (Hernández-Cros et al., 1973).

V. De la diseminación literaria al análisis de textos

Diseminación

Durante los últimos diez años de su vida, los medios de comunicación de masas abundaron en noticias, artículos, homenajes y reseñas sobre Mies. La terminación de sus últimos edificios, las exhibiciones de su obra, los premios recibidos, sus cumpleaños, y finalmente su muerte, acaecida en 1969, proveyeron las ocasiones.¹ En buena parte de esta literatura se discute la contribución arquitectónica de Mies a lo largo de su vida. Además del material específicamente dedicado al arquitecto y a su obra, en muchos libros y ensayos sobre la historia del movimiento moderno también se analiza su figura.

Al revisar este copioso material en busca de una comprensión más fina del Pabellón de Barcelona, no es posible sustraerse al desaliento producido por la estéril e inacabable repetición de conceptos. Desde un punto de vista estrictamente académico, se trata de apenas algo más que plagio. Cuatro de los once volúmenes publicados sobre Mies son completamente intrascendentes.² Sin embargo, sería un error considerar este material en la misma forma que los textos analizados hasta el momento: de hacerlo así, se nos escaparía el hecho de estar confrontando un fenómeno esencialmente distinto. La significación de esta masa de material impreso radica en el mero hecho de haber sido publicada, agigantando así el aura de Mies. Cada nuevo libro era como otra medalla. Para usar el conocido aforismo, el medio constituía el mensaje.

Hay un momento en el proceso interpretativo en el que la interpretación canónica alcanza al público más amplio; este momento debe considerarse como un estadio en sí mismo. Lo llamaremos *diseminación*.

A veces, los límites entre la formación del canon y su diseminación son difíciles de precisar. El más influyente de los divulgadores de Mies fue Philip Johnson, tanto por su temprana dedicación a su obra como por los esfuerzos que dedicó a crearle una audiencia. Johnson publicó su libro sobre Mies en 1947. En ese momento, sus juicios eran tan sólo respuestas precanónicas. Pero el libro y la exposición de Mies organizada por Johnson en el Museo de Arte Moderno ese

mismo año fueron influyentes no sólo en la formación del canon sino también en su difusión.

Giedion y Pevsner pasaron directamente de ceguera a la diseminación de la interpretación canónica del Pabellón de Barcelona. Ignoraron a Mies hasta que éste llegó a una etapa bastante avanzada en su carrera, pero en cambio promovieron a Le Corbusier y a Gropius, haciendo por ellos lo que Johnson estaba haciendo por Mies, o Zevi por Wright.³

Carney (1972) estima que lleva unos cincuenta años hasta que un conjunto de ideas científicas se vuelve un lugar común en el pensamiento de una sociedad industrial. En la interpretación arquitectónica, el proceso parecería requerir menos tiempo.

Falling Water, construida por Wright en 1936, alcanzó una fama igual o superior a la del Pabellón de Barcelona. El Museo de Arte Moderno de Nueva York la reconoció como una de las obras maestras de la arquitectura norteamericana en una fecha tan temprana como 1940 (McAndrew, 1940), y reiteró este juicio en 1942 (McAndrew y Mock, 1942). Sin embargo, igual que en el caso del Pabellón, el reconocimiento en círculos profesionales más amplios demandó considerablemente más tiempo. En la encuesta de Morris de 1948, al pedirse a unos quinientos arquitectos norteamericanos que mencionasen cinco edificios sobresalientes Falling Water salió tan sólo en décimo séptimo lugar, muy por detrás del Rockefeller Center, el Capitolio del Estado de Nebraska, el edificio de la Philadelphia Savings Fund Society, la Academia Cranbook y el edificio del Empire State. La Biblioteca Shakespeariana Folger de 1932 (fig. 96) salió primera en la lista; desde entonces, la biblioteca fue relegada al rango de una mera curiosidad arquitectónica de la ciudad de Washington, y su arquitecto, Paul P. Cret, fue prácticamente olvidado.⁴

El prestigio del Falling Water entre los estudiosos llegó a su punto culminante en la década del cincuenta. Zevi (1950) escribió que se trataba, indudablemente, de una de las más grandes obras maestras de todos los tiempos, y Hitchcock, quien en fecha tan temprana como 1940 ya había dicho que Falling Water era una obra sin parangón en la arquitectura moderna, escribía en 1958 que la casa alcanzó una intensidad de expresión arquitectónica comparable a la intensidad musical de los últimos cuartetos de Beethoven.

En 1956, *Architectural Record* pidió a cincuenta distinguidas personalidades de la profesión y de círculos académicos que escogiesen los edificios que consideraban más significativos en los últimos cien años de historia de la arquitectura en Norteamérica (Shear, 1956-1957). Esta vez, Falling Water empató por el primer lugar entre las viviendas, y la Biblioteca Folger no apareció siquiera mencionada entre los cincuenta edificios más votados.

Esta opinión la comparte todavía la mayoría de los miembros de la profesión arquitectónica en Norteamérica, como lo prueba el hecho de que Falling Water resultase en primer lugar al solicitarse a una muestra representativa de los profesores de las escuelas de arquitectura de Estados Unidos y Canadá que eligiesen un proyecto que consideraban esencial que los arquitectos conociesen (Derman, 1975). Más recientemente, la casa ocupó el segundo puesto cuando se pidió a un conjunto de profesionales, historiadores y críticos que citaran las realizaciones más espléndidas de la arquitectura norteamericana de las dos últimas



Fig. 96. Paul Philippe Cret: Biblioteca Shakespeariana Folger. Washington, D.C., 1932

centurias (Osman, 1976). Pero si bien la interpretación canónica de Falling Water continuó difundiéndose a lo largo de las décadas del sesenta y principios del setenta, la atención de los miembros más prominentes de la comunidad arquitectónica ya se estaba centrando en otros tópicos. Volveremos a este punto en la sección siguiente.

El prestigio de Falling Water corre paralelo con el aura del libro *Space, Time and Architecture*. En la encuesta de profesores de arquitectura reseñada por Derman, este título encabezó la lista de libros que se consideraba esencial que todo arquitecto debía conocer. En 1975, cuando el *AIA Journal* pidió a varios arquitectos que recomendasen libros apropiados como obsequios de navidad, el de Giedion estuvo en tercer lugar (Osman, 1975). *Space, Time and Architecture* fue, ciertamente, una obra fundamental. Muntañola (1975) y Kostof (1976) han reconocido con justicia su posición en la historiografía arquitectónica. Pero, como lo señaló Savi (1975), el libro sobrevivió a la mayoría de los conceptos de arquitectura y planeamiento considerados valederos en la época en que la obra fue escrita. Publicado en 1941, el volumen se basaba en conferencias dictadas por Giedion en los años 1938-1939. En el momento de las encuestas el texto ya tenía 36 años. Esto podría tomarse como un comentario no demasiado halagüeño acerca del *establishment* educativo y profesional, pero también puede verse como una prueba del poder de la palabra escrita.

En la etapa de diseminación, los intérpretes tienden a basar sus juicios acerca del edificio no solamente en fotografías, como hacen quienes proponen cánones, sino también, muy especialmente, en manifestaciones escritas pre-existentes.

La reiteración de estas manifestaciones puede crear una situación en la cual ciertos juicios se vuelven casi inevitables. Behrens predijo en 1929 que el Pabellón de Barcelona «sería algún día saludado como el edificio más bello del siglo XX». En 1932, McGrath demostró un entusiasmo similar. La obra de Mies era para este crítico «tan decisiva para la conformación de una época como lo había sido la de Brunelleschi». Johnson parafraseó tanto a Behrens como a McGrath cuando escribió en 1947 que el Pabellón era «verdaderamente una de las pocas manifestaciones del espíritu contemporáneo que permite una comparación con las grandes obras de la arquitectura del pasado». Hitchcock, a su vez, reconoció en 1958 que el Pabellón era «uno de los pocos edificios mediante el cual el siglo XX podía compararse con las grandes épocas del pasado». En 1960, Drexler dijo que Barcelona «puede con justicia ser descrito como uno de los primeros edificios modernos capaces de afrontar una comparación con las mejores obras del pasado», y Banham opinó que era «una obra maestra de la categoría de la Sainte Chapelle o la Villa Rotonda». Pevsner hizo un comentario del mismo tenor ese mismo año. Las preferencias personales de Blake probablemente no se inclinaban hacia el Pabellón, sino más bien hacia las casas Savoye, Robie y Tugendhat. «Sería posible relatar en términos generales la historia de la arquitectura moderna» —escribió Blake en *The Master Builders* (1960)— «en términos de estas tres casas». Pero en la historiografía del movimiento moderno prevaleciente en esa época, el edificio más aclamado era el Pabellón, no las casas. Por consiguiente, Blake se sintió en la obligación de señalar que el Pabellón «es considerado por muchos el edificio más bello construido jamás en lugar alguno». En esa forma, Blake mismo estaba ayudando a perpetuar el mito.⁵

* * *

Norberg-Schulz escribió acerca del edificio CPS (1974):

El edificio viene a participar activamente en el bullente movimiento longitudinal de las calles adyacentes.

No hay nada insólito en esta observación, salvo que las referencias de las «bullentes calles» han estado apareciendo en la interpretación de esta obra desde el momento mismo de su construcción:

La marea del comercio fluye y refluye a lo largo de la calle State, en Chicago, y a medida que el observador se mueve entre la multitud que circula, su atención será atraída hacia la esquina de la calle Madison y retenida allí por un edificio terminado recientemente (Smith, 1904). La esquina de las calles State y Madison es considerada por la gente de Chicago como «la esquina de más trajín en el mundo»... Con numerosas puertas circundando la curva, el pabellón de la esquina facilita la entrada



Fig. 97. Esquina Carson, Pirie y Scott sobre State Street, Chicago. Fotografía de 1964

y salida en diversas direcciones, distribuyendo, por consiguiente, el tráfico de una *bullente esquina* (Morrison, 1935).

Ningún diseñador en América ha dado vuelta con más éxito una esquina en una intersección de calles *con tanto trajín* (Burchard y Bush-Brown, 1967).

Los pisos superiores estaban, por lo tanto, libres para tomar una especie de velocidad horizontal, semejante a la que tenía la *bullente calle* que tan espléndidamente definen... El edificio cabalga hacia la intersección como la encarnación más efectiva creada hasta la fecha de la lozana y excitante vida de una calle comercial en una gran ciudad (Scully, 1969).

El arquitecto dio debida atención a lo que se ha dado en llamar «*la esquina de más trajín en el mundo*» mediante su pabellón, tipo torre, en la esquina (Rowland, 1973) [bastardillas mías en esta cita y en las precedentes].

Esta enumeración está incompleta, pues las referencias a la bullente calle aparecen más a menudo de lo que se podría esperar. ¿Cuán a menudo cabría esperarlas? No más a menudo que en el caso de edificios similares, ubicados en calles con igual trajín. La insistencia de los críticos podría justificarse si el edifi-

cio CPS estuviese relacionado con la calle de algún modo especial o diferente. Y si ese fuese el caso, los críticos estarían de acuerdo en señalarlo. Pero *no hay acuerdo alguno entre los críticos acerca de cómo encara el edificio la calle*. Algunos de ellos —como Morrison— centran su atención en la facilidad de ingreso y egreso. Otros afrontan la cuestión en términos simbólicos. Ni aun estos últimos concuerdan. Según Scully, la fachada cabalga hacia la intersección asumiendo la velocidad horizontal de la calle. Para Smith, por el contrario, el edificio funciona como un signo que frena y retiene al observador en movimiento. La repetición del tema de la calle bullente no puede explicarse en función de ningún rasgo real del edificio o del lugar, sino tan sólo como una tradición literaria inserta en la crítica del edificio CPS.

Hasta las persistentes discusiones acerca de la horizontalidad y verticalidad de la fachada y de su decoración, que fueron analizadas en el capítulo III, pueden atribuirse no sólo a las características reales del edificio, sino también a tradiciones literarias en su crítica.

A la inversa, ciertas características de la obra, a pesar de ser claramente perceptibles y potencialmente interesantes de considerar, pueden haber sido ignoradas por la tradición crítica establecida. Los tres pisos superiores del edificio CPS tienen menor altura que los demás (fig. 67). Esto fue, al parecer, una consecuencia de la necesidad de respetar en los pisos inferiores, las alturas establecidas en la sección de tres tramos y nueve pisos construida inicialmente sobre la calle East Madison (fig. 56). Pero Sullivan sabía que la extensión sobre la calle State era una eventualidad posible, y hubiera podido buscar otra solución para el problema de la coordinación de alturas desde el comienzo mismo del proyecto, de haberlo querido. O bien, una vez tomada la decisión de tener alturas de pisos distintas en la misma sección del edificio, la diferencia pudo haberse acusado en la fachada, en vez de continuar en los tres pisos superiores con el mismo aventanamiento y tratamiento de detalle que en los pisos inferiores. Estos eran problemas delicados que requerían soluciones cuidadosamente calibradas; Sullivan los afrontó con la misma seguridad y decisión que se evidencian en el resto del proyecto. Sin embargo, la mayoría de los críticos pasaron por alto el asunto, tal vez simplemente porque otros tampoco lo consideraron.

* * *

A medida que se insertan en tradiciones verbales que se perpetúan, las ideas a menudo resultan empobrecidas o degradadas. Al referirse a su edificio de administración para la Johnson Wax, Wright escribió que se trataba de «un lugar tan inspirador para el trabajo como una catedral lo es para el culto» (1938). Esta metáfora fue retomada por muchos autores hasta que el edificio, por último, fue llamado simplemente «una catedral de la industria» (véase *Inland Architect*, vol. 16, n.º 7, 1972).

A veces, la relación inicial entre edificio y texto puede llegar a perderse por completo debido a sucesivas deformaciones de la idea. Por ejemplo, Blaser escribió (1965):

Con la yuxtaposición de sus pantallas divisorias de elegantes materiales, la estructura del Pabellón de Barcelona alcanza la perfección de una obra de arte. Un nuevo período de la historia de la arquitectura se abre con este edificio. Los materiales, la estructura, el espacio y la atormentada búsqueda de seguridad metafísica se combinan aquí en una sola cosa.

La referencia a la «atormentada búsqueda de seguridad metafísica» resulta un tanto desconcertante en este contexto; no se advierte con claridad cómo se combina esa búsqueda con la estructura, el espacio o los materiales.

Al rastrear en la antología de textos sobre Barcelona, se encuentran referencias a la metafísica que reaparecen de tanto en tanto. En 1944, Dearstyne se refería a los materiales del Pabellón «cargados de significación espiritual», sin detenerse a explicar la cuestión.

Aún más atrás, en 1932, McGrath nos sorprende al usar como epígrafe de una de las ilustraciones simplemente la frase «el pabellón metafísico de Mies van der Rohe». En el cuerpo del artículo se refiere a la sensación de «encontrarse súbitamente frente a una arquitectura metafísica». Luego, en otro pasaje, explica sus términos:

El cerramiento, la delimitación y la prolongación del espacio involucran un problema no solamente físico sino también metafísico.

«Metafísico» simplemente significaba no físico, inmaterial, virtual. Esta valoración puramente objetiva del modo en que se delimitan los espacios del Pabellón llegaría a convertirse, andando el tiempo, en la inverosímil «atormentada búsqueda de seguridad metafísica» de Blaser.

Pero lo gracioso del caso es que aun McGrath estaba repitiendo, equivocadamente, lo dicho por otros. El uso del término «metafísico» probablemente se originó en el artículo de Rubió Tudurí de 1929:

El Pabellón no contiene nada más que espacio, y aún esto tan sólo de un modo geométrico, y no real o físico.

Esta es la idea retomada por McGrath. Pero Rubió *no* usó el término «metafísico» en relación a este concepto. Lo hizo en este otro contexto:

Al aproximarse al Pabellón, o al entrar en él, a uno le invade la sensación de inutilidad producida por los grandes espacios abiertos, los magníficos muros de mármol, desnudos y desiertos, y las estancias inhabitables. Se encuentra uno, súbitamente, frente a una arquitectura metafísica, si se me permite usar esta expresión [bastardillas mías].

Para Rubió Tudurí, «metafísico» significaba sin uso, carente de función práctica, superfluo. De alguna manera, McGrath mezcló los términos y usó «metafísico» para significar «geométrico». Tenía pleno derecho a ello, por cierto. Pero la prueba de que estaba parafraseando a Rubió es que McGrath no renunciaría a tener, también él, un *súbito encuentro* con la arquitectura metafísica.

Veamos otro ejemplo de verbosidad incontrolada. Como se mencionó antes, los críticos a comienzos de siglo encontraron que el ornamento de la parte

inferior de la fachada del edificio CPS era de carácter femenino. La mayoría de los críticos contemporáneos ya no lo ven de ese modo, con unas pocas excepciones: Connely (1960), cuyo enfoque posee características literarias más bien que arquitectónicas, menciona la femineidad. Las cosas se tornan algo violentas en la crítica de Condit (1964). Citando a Connely con motivo de la femineidad de los pisos inferiores, Condit menciona «el poderoso muro celular que está por encima» y que, combinado con la parte inferior, «produce una curiosa tensión en la cual se siente una deliberada ambigüedad de sexos». Lo femenino por debajo, lo masculino por encima... la fachada entera es, según Condit, ¡«sensual y erótica»!

Silencio, olvido y reinterpretación

Una vez establecida la interpretación canónica, se vuelve difícil concebir la obra bajo otra luz. Pero también resulta tedioso seguir repitiendo siempre los mismos puntos, ensalzar el edificio siempre sobre las mismas bases. Las interpretaciones, como las formas mismas, están sujetas a desgaste. Reiterar una vez la interpretación canónica de Barcelona de 1960 podría, finalmente, resultar tan extravagante como proyectar un edificio que tuviese las formas del Pabellón de Barcelona.

Ante estas circunstancias, la obra se va mencionando cada vez menos frecuentemente. Al principio esto puede ser una indicación de que las cosas se dan por sobreentendidas. Zevi, que participó durante la década del cincuenta en la interpretación del Pabellón, le dedicó sólo una línea en uno de sus libros recientes (1964), recordándonos, como de paso, que Barcelona es una de las piedras miliare de la arquitectura moderna. No desarrolló el punto porque él mismo y otros ya lo habían hecho antes.

Luego sobreviene otro tipo de silencio. A partir de la cristalización de la interpretación canónica de Barcelona, los críticos de arquitectura más perspicaces han ido perdiendo interés en el Pabellón. La obra no fue siquiera mencionada en una serie de libros publicados durante la década siguiente, como por ejemplo los de Norberg-Schulz (1963), Collins (1965), Venturi (1966), Tafuri (1968), Banham (1969), Jencks (1971), Waisman (1972) y Broadbent (1973) —todos los cuales eran bastante amplios en su enfoque y por consiguiente se detenían a considerar una variedad de asuntos y de ejemplos.⁶ En *Existence, Space and Architecture* (1971), Norberg-Schulz sólo menciona a Mies dos veces, y ninguna de las referencias es a Barcelona. Esto hubiese sido difícil de concebir en un libro con el mismo título escrito diez años antes.

Otro lugar donde se puede rastrear el desvanecimiento gradual del entusiasmo por un edificio es en la lista de ilustraciones. Uno de los libros recientes de Jencks (1973) contiene un capítulo dedicado a Mies, pero la única lámina del Pabellón es una sección de las columnas (fig. 92), que es una imagen poco divulgada. La visión de las bien conocidas fotografías podría ahuyentar a lectores potenciales que vienen en busca de nuevos enfoques.

Giedion, Pevsner y los otros autores mencionados al comienzo del capítulo IV permanecieron callados ante el Pabellón debido a ceguera. En el caso de estos autores, en cambio, el silencio se debió a una declinación del interés.

Como los críticos a menudo basan su labor en otros textos, el silencio tiende a perpetuarse a sí mismo. El silencio conduce al olvido.⁷

El proceso interpretativo comprende, como dijimos, el pasaje de la ceguera a las respuestas precanónicas, luego la interpretación canónica y su diseminación, y finalmente el silencio y olvido. Pero este ciclo no se presenta necesariamente completo en todos los casos; puede interrumpirse en cualquiera de las etapas. Muchas veces el proceso interpretativo no supera la etapa de la ceguera. En otros casos, se habrá detenido en las respuestas precanónicas. Otras veces, en fin, termina con una interpretación canónica y su diseminación, o con el olvido. Pero tampoco el olvido de una interpretación canónica implica, forzosa-mente, la terminación del proceso interpretativo de la obra: puede ocurrir una reinterpretación que constituye, más que una nueva etapa, el comienzo de todo un nuevo ciclo de etapas que tienen su origen en una serie de nuevas respuestas precanónicas.

A veces, el olvido del Pabellón de Barcelona apareció relacionado con una interpretación negativa de Mies o de la totalidad del movimiento moderno. Hughes (1976) pensaba que la arquitectura de Mies era, por lo general, «impracticable», y, en el mejor de los casos, «tolerable». Brolin (1976) juzgaba que las reglas de la arquitectura moderna eran «irrelevantes, y hasta perniciosas cuando se las ponía en práctica». Las evaluaciones negativas se producen, característicamente, cuando el proceso interpretativo se cierra en la etapa de olvido. En otros casos, la reputación de Mies (y la del estilo internacional) permaneció incólume y fue tan sólo la interpretación canónica lo que se atacó: en ciertas oportunidades, abiertamente; más a menudo, simplemente ignorándola. Esta situación sobreviene, típicamente, cuando se produce una reinterpretación.

Las diversas etapas del proceso interpretativo pueden superponerse parcialmente en el tiempo. Mucho después de que el olvido se produjera en los círculos de vanguardia, la diseminación de la última interpretación canónica puede continuar en otros niveles del cuerpo social, e incluso en otros sectores de la profesión arquitectónica. Varios libros recientes que presentan una visión general del movimiento moderno, tales como los escritos por Hofman y Kulterman (1969) y Sharp (1972), están basados en cánones que ya están envejecidos.⁸ Aun en el tardío año de 1974, el Pabellón de Barcelona ocupaba el sexto lugar en la lista de edificios que era «esencial que los arquitectos conociesen», según la encuesta de Derman (1975).

Dos exhibiciones simultáneas de arquitectura de Chicago que tuvieron lugar en dicha ciudad durante mayo de 1976 —una de ellas en el Museo de Arte Contemporáneo y la otra en el edificio del Time-Life— demostraron que la diseminación de una interpretación envejecida puede superponerse con la búsqueda de una nueva, aun dentro de los límites de la profesión arquitectónica. Las exhibiciones y, aún más obviamente, sus catálogos,⁹ mostraban dos visiones irreconciliables de lo que tan sólo superficialmente parecía ser el mismo material. La exhibición del Museo se basaba en la versión canónica ortodoxa de la historia arquitectónica de Chicago, como fue bosquejada por Pevsner y Giedion y desarrollada por Condit y otros. La otra exhibición, organizada por Booth, Cohen, Tigerman y Weese y acompañada por un sugestivo estudio de Cohen (1976), fue un intento para reestructurar la historia arquitectónica de Chicago desde el punto de vista



Fig. 98. Bruno Taut: Pabellón de Cristal. Colonia, 1914

de parámetros nuevos, de tal forma que se incluyese en la imagen parte del material pasado por alto en la versión ortodoxa.

El olvido —como la interpretación misma— afecta no sólo a edificios individuales sino también a estilos completos. El eclipse de la interpretación canónica de Barcelona de 1960 puede relacionarse con la cambiante visión de la oposición entre racionalismo y expresionismo. En 1954, Banham señalaba que:

El término *expresionista* se ha vuelto una mala palabra en la crítica arquitectónica... La victoria histórica fue para el estilo internacional, y no para una de las posibilidades alternativas de la década del veinte.

Para Pevsner, *expresionista* era aún una mala palabra en 1967. En su charla para la BBC (véase capítulo I), se refirió con admiración a los edificios de Sheffield University, diciendo:

Están en el estilo de la década del treinta [el estilo internacional], que, como veremos, de ninguna manera está muerto.

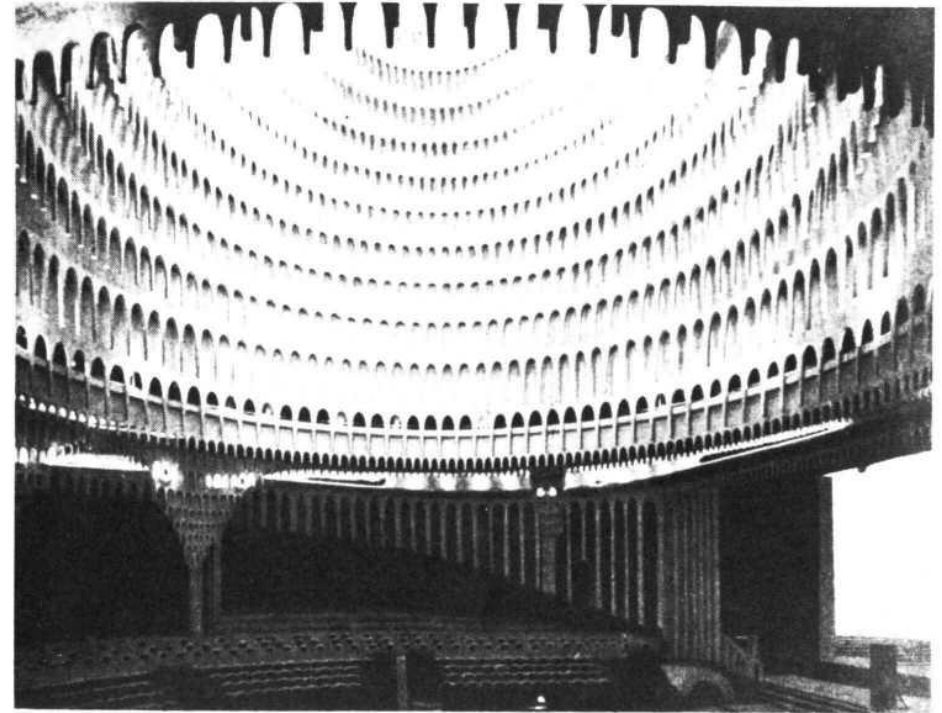


Fig. 99. Hans Poelzig: Grosses Schauspielhaus. Berlin, 1919

El expresionismo estaba en el extremo opuesto de la escala de Pevsner. Habiendo criticado el edificio de la Escuela de Ingeniería de Stirling en relación a una variedad de aspectos, Pevsner concluyó:

De manera que para mí el edificio de la Escuela de Ingeniería de Leicester es expresionista, como lo es la Grosses Schauspielhaus de Poelzig y la fantástica Stadtkrone de Taut.

Pero las cosas habían estado cambiando desde la década del cincuenta, le gustase o no a Pevsner. En *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries* (1958) Hitchcock se refirió a la arquitectura de expresionismo en forma positiva, y lo mismo hizo Banham en *Theory and Design of the First Machine Age* (1960). Conrads y Sperlich publicaron por primera vez *The Architecture of Fantasy* en 1960, Sharp lanzó su *Modern Architecture and Expressionism* en 1966, Borsi y Koenig hicieron otro tanto con su *Architettura dell'espressionismo* en 1967, para no mencionar una serie de artículos sobre el expresionismo publicados en revistas aún antes, como por ejemplo los de Banham (1954, 1959) o Gregotti (1961). El eclipse de la interpretación canónica del estilo internacional coincidió con una

reinterpretación positiva del expresionismo. En su reciente reseña de la arquitectura de la edad moderna, Richards y Sharp (1975) no solamente olvidaron mencionar el Pabellón de Barcelona, sino que analizaron la Fábrica Modelo de Gropius de 1914 junto con el fantástico Pabellón de Cristal de Taut, de ese mismo año (figura 98). Más aún: imprimieron una fotografía del edificio de la Bauhaus en la misma página que una del Grosses Schauspielhaus de Poelzig (fig. 99), que era anátima para Pevsner, y la ilustración de la obra de Gropius apareció en un tamaño menor.

* * *

Los edificios que llegan a figurar en los libros de historia de la arquitectura representan solamente una pequeña parte de la totalidad del entorno construido. Los escritores omiten no sólo los edificios que consideran triviales, sino que pueden también ignorar discretamente obras sugestivas de arquitectos prominentes, si las mismas no encajan dentro de sus esquemas. Quienes presentaron a Mies como el maestro del estilo internacional o como el apóstol de la construcción en acero y cristal, prestaron poca atención a su Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg (Monk, 1976). A la inversa, si Mendelsohn se clasificaba bajo el rótulo del expresionismo, como la crítica canónica insistía en hacerlo,¹⁰ era su Torre Einstein y algunos de sus tempranos dibujos lo que había que enfatizar, y no su trabajo para Schocken.

La lista de obras de arquitectura que los críticos e historiadores consideran dignas de su atención varía permanentemente, reflejando cambios en los puntos de vista desde los cuales se formula la crítica y reflejando también una reordenación de las clases o categorías en las que las obras de arquitectura se agrupan.

Como se indicó antes, durante la década del treinta se consideraba esencial que la inserción de edificios modernos de entornos históricos se produjera sin desarticular estos últimos. Esto mismo se está reconociendo como importante, nuevamente, en la década del setenta (véase, al respecto, el libro de Broilin de 1976). La fama de la Biblioteca Shakespeariana Folger (fig. 96), que resultó primera en la encuesta de Morris, se basaba primordialmente en este punto:

En su diseño, en su planta y en sus detalles, la Biblioteca desafía la tradición... [pero] no está fuera de lugar en el ambiente clásico de Washington, aun estando próxima a la Plaza de Capitolio (Sukert, 1932).

En la reciente guía arquitectónica de Washington preparada por el AIA (Jacobsen, ed. 1965, 1974), la Biblioteca recibió unas pocas líneas en que vuelca la misma idea, canonizada:

«Moderno gubernamental» de la década del treinta... un serio esfuerzo para respetar el entorno inmediato sin apelar al historicismo.

El espacio se volvió una categoría decisiva de la crítica arquitectónica hacia mediados de siglo. Por consiguiente, los edificios que presentaban va-

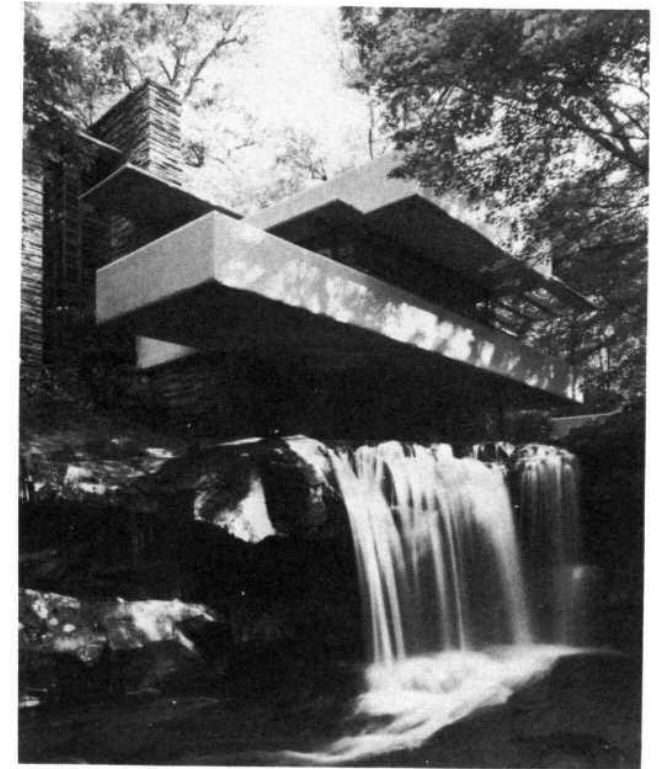


Fig. 100. Frank Lloyd Wright: *Falling Water*. Bear Run (Pennsylvania), 1936-1937

lores espaciales notables tendían a recibir especialísima atención de los críticos. Falling Water fue considerado durante la década del cincuenta no solamente como un edificio más notable que la Biblioteca Folger, sino como la obra más significativa de Wright, y tal vez de todo el movimiento moderno en la arquitectura norteamericana.

Pero en la década del sesenta este juicio ya no fue universalmente compartido en círculos académicos. Fitch no mencionó siquiera Falling Water en el primer volumen de su *American Building* (1966).¹¹ En el segundo volumen, dedicado a los «factores entorno-ambientales» que modelaron la arquitectura norteamericana (1972), Fitch dedicó a la casa tan sólo tres líneas poco halagüeñas. Al reproducir la bien conocida fotografía tomada desde la parte inferior de la cascada (fig. 100), Fitch señaló que esta imagen dice poco o nada acerca de las condiciones dentro de la casa donde la cascada resulta invisible, percibiéndose tan sólo como una fuente de ruido, humedad y frío. Fitch se cuenta entre los primeros historiadores de la arquitectura que se interesaron en las condiciones entorno-ambientales más que en la experiencia espacial o el análisis visual, un interés que fue acusado, pero no originado, por la crisis mundial de combustibles de 1973.

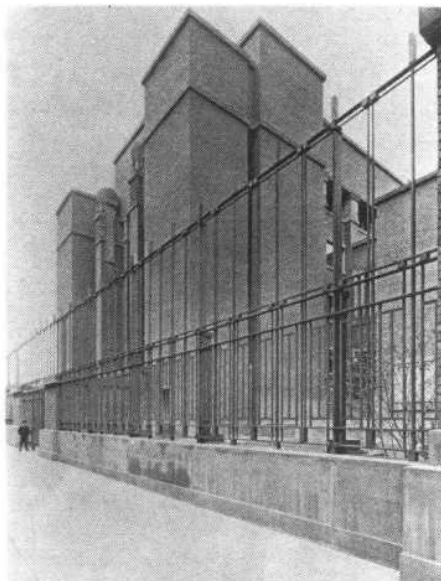


Fig. 101. Frank Lloyd Wright: Edificio de administración Larkin. Buffalo (Nueva York), 1904

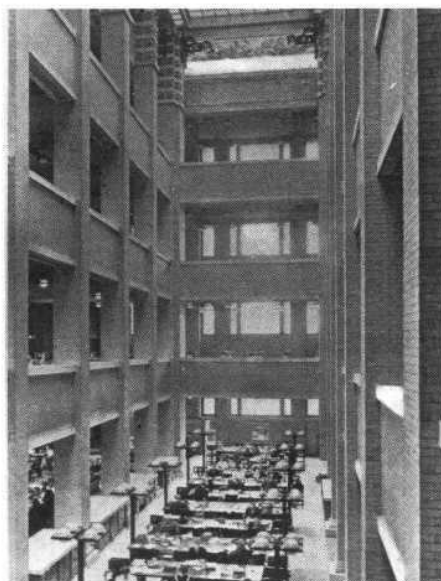


Fig. 102. Edificio de administración Larkin: interior

De la misma manera, Banham ignoró Falling Water en *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (1969), pero prestó mucha atención al temprano edificio de administración Larkin en Buffalo (figs. 101 y 102), donde Wright experimentó con procedimientos nuevos de control entorno-ambiental que estaban preanunciando el acondicionamiento de aire. Wright no sólo manejó la renovación y circulación de aire de una manera inusual y muy imaginativa; al diseñar su edificio como un espacio cerrado, abierto hacia adentro, estaba previendo las consecuencias espaciales que aparecerían seis décadas más tarde, en la arquitectura de Portman (fig. 103), SOM, y en la galería comercial del complejo edilicio Water Tower en Chicago (figs. 104 y 105). A pesar de que Wright mismo explicó sus principios ya en el año 1908, este rasgo del edificio Larkin fue generalmente olvidado por la crítica canónica de mediados de siglo. Giedion (1941) y Blake (1960) hicieron breves y superficiales referencias al «primer edificio con completo acondicionamiento de aire», lo cual ciertamente no era el caso del edificio Larkin. Pero su análisis de la obra se limitó tan sólo a términos de masa, espacio y decoración, y lo mismo vale con respecto a Pevsner (1936, 1949), Zevi (1950), Hitchcock (1958), Benevolo (1960), Scully (1960, 1961) e incluso Jordy (1972b).

Pevsner, en su colección de volúmenes acerca de *The Building of England*, se propuso pasar revista a todos los edificios «interesantes» de su país. Pero lo que no logró hacer (ni hubiese podido lograr nadie) fue traer a colación

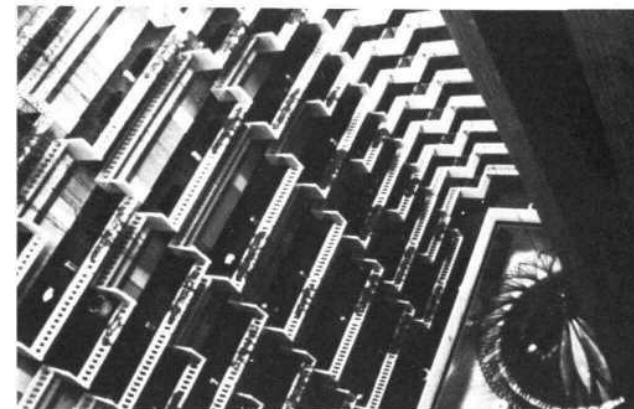


Fig. 103. John Portmann y Asociados: Hotel Hyatt Regency, interior. Atlanta (Georgia)

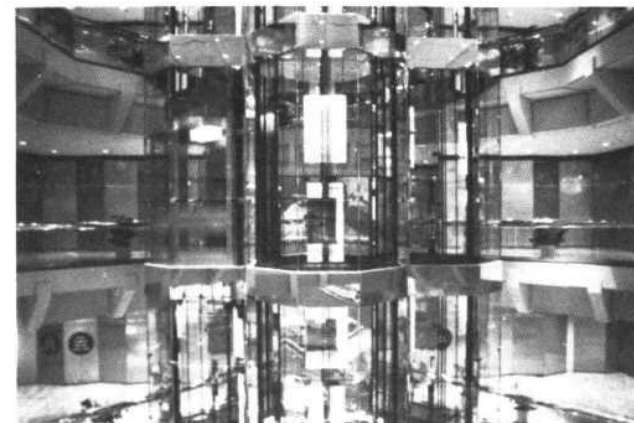


Fig. 104. C. F. Murphy y Asociados: Centro comercial Water Tower. Chicago

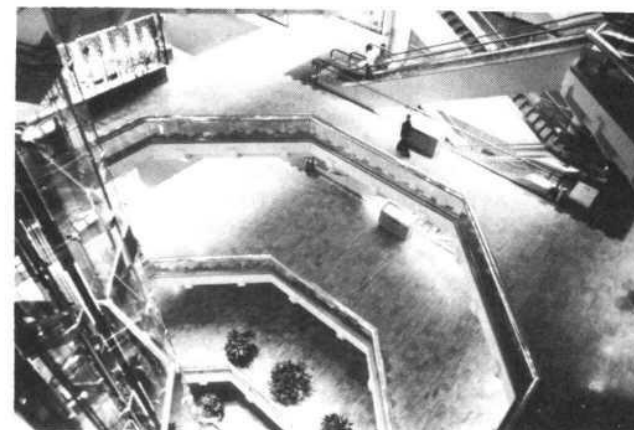


Fig. 105. Centro comercial Water Tower. Chicago

todas las cosas potencialmente interesantes que podrían decirse acerca de un edificio dado. Una de las obras a las que prestó considerable atención, por ejemplo, fue el Royal Festival Hall (fig. 106), proyectado por Martin y Matthew e inaugurado en 1951. Pevsner escribió (1952):

El Royal Festival Hall... debe ser considerado como una piedra miliar. Su mayor logro estético, donde alcanza sin duda un brillo de jerarquía internacional, está en el manejo del espacio interno. En este aspecto, principalmente en las escalinatas, los recorridos y los restaurantes superpuestos, la obra alcanza una intensidad no menos conmovedora que la que vemos en las iglesias barrocas de Alemania y Austria.

Este tipo de consideración espacial se ajustaba, por cierto, a los intereses predominantes de la crítica durante la década del cincuenta. Pero por esa misma razón —por la sujeción del autor a un marco de referencia limitado— Pevsner evitó toda referencia a la manera en que el Festival Hall se inserta en el entorno urbano de Londres, a la eficiencia de su red de instalaciones y servicios, o a su grado de economía en el aprovechamiento de los recursos energéticos.

* * *

A medida que el interés de los críticos se centra en nuevos tópicos, es posible que se redescubran como dignos de atención viejos edificios que antes habían sido descartados como carentes de importancia. Cuando Scully lanzó en 1974 la edición revisada de su *Modern Architecture*, originalmente publicada en 1961, añadió un capítulo final en el que no solamente analizó algunas obras recientes, sino consideró también edificios de principios de siglo que habían sido ignorados en la primera edición. En 1961, por ejemplo, Scully había limitado su análisis de Sullivan a los rascacielos, puesto que los mismos preanunciaban a Le Corbusier y Mies. En la edición revisada, se interesó en los bancos suburbanos de principios de la carrera de Sullivan, construidos en ladrillo, porque se relacionaban con la tradición vernácula de Main Street traída al centro de atención a raíz de la obra de Venturi. El interés en lo vernacular llevó al redescubrimiento de los bancos suburbanos de manera semejante a como el acondicionamiento de aire y sus consecuencias espaciales ayudaron a redescubrir el edificio Larkin.

Nuestros cambiantes intereses no sólo motivan que algunos edificios del pasado se esfumen de nuestro centro de interés y otros, descuidados antes, tomen su lugar: también pueden afectar la manera en que se interpreta un edificio dado. La Biblioteca Folger, recibida con aprobación debido a su supuesto respeto por los edificios históricos circundantes, fue objeto de un feroz ataque de Scully, a quien lo que le importaba eran las (igualmente supuestas) connotaciones ideológicas de la obra. Refiriéndose a la biblioteca, Scully (1969) habló de:

las brutales imágenes de impotencia y pretensión que culminan, en el peor de los casos, en una pureza mortecina y una total ausencia de fuerza escultórica, como en la arquitectura nazi, o, más a menudo, en las formas chatas, esterilizadas y abstractas que caracterizaron, como era de suponer-



Fig. 106. J. L. Martin/Robert Matthew (arquitectos del L.C.C.): The Royal Festival Hall,

se, la última fase de las Beaux-Arts en Norteamérica, y que sirvieron de puente hacia las formas totalitarias europeas de la década de los treinta.

Broadbent (1969) señaló que las obras de arquitectura se analizan de acuerdo al *Zeitgeist* de la época, no de la época en que fueron producidas, sino de la época en que son interpretadas. Broadbent dio como ejemplo la Casa Schröder de Rietveld (fig. 107), proyectada en 1924, que fue vista durante décadas como un ejercicio en torno a los temas del espacio infinito, las relaciones entre interior y exterior, y la influencia de las bellas artes sobre la arquitectura:

El rasgo más notable de todos, que fue pasado por alto durante la década de los veinte y que apenas fue tomado en cuenta desde entonces, es, en realidad, la planta del primer piso... El piso superior puede abrirse en un espacio único, o cerrarse en cinco habitaciones individuales, o puede quedar en una variedad de estados intermedios. De hecho fue la primera planta de casa cibernética construida en Europa Occidental, y no cabe duda de que si hubiese sido construida en 1964, en vez de 1924, se la hubiese reconocido como tal.

Broadbent se equivocaba en un aspecto. El carácter «cibernético» de la casa Schröder fue reconocido durante la década del veinte, si bien no se lo denominó con este nombre:

Los habituales muros divisorios fijos fueron reemplazados por un sistema de particiones móviles que proveía gran flexibilidad en la división espacial interna. Todo el piso superior puede ser usado como un gran espacio, servido en la mitad por una escalera, pero también se lo puede dividir en un hall separado y una serie de habitaciones de diversos tamaños. El propósito de esta «máquina para vivir» no es tan sólo el permitir un cambio ocasional en la disposición de los elementos, sino el hacer posible que el interior pueda variar de acuerdo a las cambiantes necesidades de las diversas horas del día (Wattjes, 1925).

Las paredes, movibles a lo largo de rieles, permiten la división del espacio interior en diversas habitaciones de acuerdo a las necesidades (Badovici, 1925).

Lo no usual que Rietveld formula es que la vivienda cambia de acuerdo a la función que debe satisfacer (Lissiski, 1926).

Ingeniosas particiones movibles hicieron posible la utilización del piso superior como una o como cuatro habitaciones (Hitchcock, 1929).

Rietveld, con sus paredes de cristal y sus pantallas movedizas, creó en la casa Schröder en Utrecht el mejor ejemplo de «una vivienda liberada»... el espacio interior comunitario puede organizarse en cuatro espacios separados (Platz, 1933).

Pero Broadbent estaba en lo cierto en la medida que estas observaciones permanecieron como respuestas precanónicas que no fueron incorporadas en la interpretación canónica de la casa. (Lo mismo vale para las tempranas explicaciones de Wright acerca del sistema de renovación de aire en el edificio Larkin.) Los Smithson (1965) analizaron la casa Schröder en términos de meras cualidades formales. Banham (1962, 1975) fue aún más lejos, al decir que la casa era «ordinaria en su planta [...] pero lo que le asegura un sitio en el mundo es su exterior». La adaptabilidad, la autorregulación y la cibernética no eran temas de la crítica canónica de mediados de siglo, como no lo eran tampoco el cuidado por los entornos históricos, el control entorno-ambiental o la tradición vernácula.

Veamos ahora dos interpretaciones del Monumento en ladrillo de Mies (fig. 108), levantado en memoria de los mártires comunistas Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, que fueron fusilados por las autoridades alemanas a raíz de los levantamientos de 1919. Una de las interpretaciones, de más de treinta años de antigüedad, dice así:

Mies van der Rohe usó ladrillo para subrayar su amor por la humanidad: un material común usado para la gente común. El pesado, tosco y áspero muro simboliza admirablemente los trabajos de estos dos comunistas. El ladrillo es un material permanente; fue usado en Babilonia, en la India, y se le sigue usando en la Europa del norte donde a raíz de las heladas resulta más duradero que el mármol (Goodwin, 1944).

Compárese la nora heroica de esta interpretación con el tono informal y la ironía de la explicación dada por el propio Mies acerca de sus razones



Fig. 107. Gerrit Rietveld: Casa Schröder. Utrecht, 1923

en elegir el uso del ladrillo. Esta explicación fue dada en una carta publicada en 1970:

El proyecto inicial [de otro arquitecto] era un enorme monumento de piedra con columnas dóricas y medallones con las figuras de Luxemburg y Liebknecht. Cuando lo vi no pude contener la risa y dije que sería un buen monumento para un banquero... Dije que no tenía la menor idea de lo que haría en su lugar, pero como a la mayoría de esta gente se la fusilaba contra un paredón, una pared de ladrillo serviría como monumento (de una carta de Mies a Donald Drew Egbert, publicada por este último en 1970 y citada por Jencks, 1973).

La cuestión de si esta explicación realmente refleja las razones de Mies allá por los años veinte es irrelevante en este contexto. Lo que importa es que en esa época no se la hubiese podido sostener públicamente, mientras que se adecúa de maravillas al tono de los años setenta, una época que Scully sugirió llamar la Edad de la Ironía.

Contrariamente a otros ejemplos de interpretaciones conflictivas mencionadas antes (incluyendo las que se referían a *La Boda Campesina*, el edificio CPS, la Villa Savoye, la Casa Schröder), las interpretaciones de monumento Liebknecht-Luxemburg recién mencionadas no son respuestas precanónicas alter-

nativas que pueden ocurrir al mismo tiempo, una junto a la otra; son, por el contrario, interpretaciones canónicas mutuamente excluyentes que pueden florecer tan sólo en diferentes circunstancias históricas. Lo mismo se aplica con respecto a la interpretación de Pevsner de la torre con muros-cortinas como un tipo edilicio funcional, económico y neutro en su expresión, y a la visión de Goldberger de ese mismo tipo edilicio como una extravagancia estéticamente agradable (véase capítulo I). La interpretación de 1890 de *La Grande Jatte* como un experimento revolucionario y su interpretación por Morris y Sciadini como un ejemplo de buenas maneras, pronosticabilidad, y lento cambio social (véase capítulo II) son otro par de interpretaciones canónicas mutuamente excluyentes.

* * *

Muchos acontecimientos significativos del pasado están sujetos a reinterpretación cada generación. Tómese como ejemplo el famoso juicio de brujería en Salem (Massachusetts) en 1692. Nissenbaum, un historiador del proceso de Salem citado por Wilford (1976), señaló por ejemplo que durante la revolución norteamericana, un gobernador Tory de Massachusetts escribió de la cacería de brujas de Salem como un caso temprano de acción de las masas. Un siglo más tarde, cuando el interés por el espiritismo estaba floreciendo, Beard sugirió que las muchachas de Salem participaban en sesiones en que se ponían en contacto con el más allá. Un estudio realizado con posterioridad a la segunda guerra mundial señaló diversos paralelos con el totalitarismo y el control del pensamiento hitlerianos. Luego vino *The Crucible* de Arthur Miller, una pieza teatral acerca de los procesos judiciales como una forma de macartismo del siglo XX trasladado al siglo XVII. Más recientemente, Caporael (1976) publicó un estudio que sugiere que lo acontecido en Salem tan sólo fueron alucinaciones de las jóvenes, resultantes de la ingestión de granos contaminados por una sustancia alucinógena. Esta interpretación refleja hasta cierto punto la fascinación actual por estados anormales de conciencia, a menudo logrados mediante el uso de drogas.

En una cultura guerrera, la gente no estará de acuerdo necesariamente en cuanto al grado preciso de cobardía o valentía de cada acto en particular; pero sí concordarán en que el aspecto importante de este acto es su contenido de bravura o cobardía. Para una cultura que confiere mayor valor al pensamiento lógico, el hecho de que una persona se conduzca en forma valiente o cobarde es relativamente poco importante; las acciones de los individuos se juzgarán según su lógica (Bannister y Fransella, 1971). Si hemos de creer a Tzonis (1972), se torna cada vez más imperioso que las acciones humanas se valoren según persigan o no la libertad personal, más que según se encuentren empeñadas o no en la búsqueda de racionalidad. En cada circunstancia histórica parecería haber un número limitado de ideaciones o clases de acuerdo a las cuales se clasifican y juzgan los acontecimientos.

Se ha dicho que cada edificio es, hasta cierto punto, un documento histórico, una demostración de técnica estructural, un experimento acerca del comportamiento de los materiales de construcción, un comentario acerca de los valores de la sociedad que lo produjo, y un reflejo de la riqueza o pobreza de imaginación de su diseñador. Pero los edificios no son todas estas cosas, para todos los

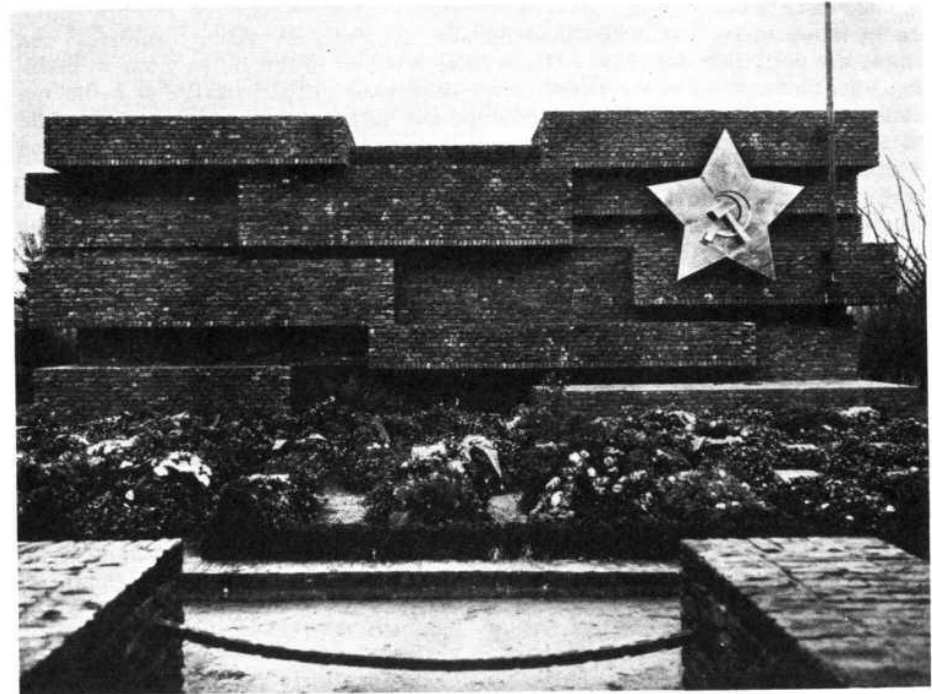


Fig. 108. Mies van der Rohe: Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg. Berlín, 1926

intérpretes, en todo momento; los intérpretes juzgan los edificios sólo de acuerdo a ciertas clases, y éstas pueden variar con el transcurso del tiempo.

La arquitectura gótica fue interpretada por Choisy (1899) —y hasta cierto punto también por Viollet-le-Duc (1854-1861)— como un ejercicio de creciente virtuosismo en el diseño de la estructura resistente. Estos autores vieron la catedral gótica como una magnífica y balanceada combinación de miembros estructurales lineales que soportaban el peso de membranas estructuralmente inertes. Hoy se sabe que el comportamiento de las nervaduras y bóvedas góticas no se ajustaba en absoluto a la imagen que los positivistas del siglo XIX se habían fabricado. Por lo general, las bóvedas y nervaduras constituían un sistema estáticamente indeterminado (Mainstone, 1975). El propósito que informaba su diseño era frecuentemente estético, no estructural (Frankl, 1962). Como lo dijera Summerston (1949), el racionalismo exhibido por Viollet pertenecía al siglo XIX, no al siglo XIII. Su visión del goticismo fue una idealización de sus propias preocupaciones arquitectónicas contemporáneas, manifestadas mejor en las estructuras construidas por Eiffel, Contamin y Dutert, o Perret, que en la fábrica de la catedral gótica.

El ataque contra la visión positivista del goticismo se produjo en la

segunda década del siglo XX, bajo la inspiración de Worringer (1912). Para entonces la interpretación canónica dejó de ser racional y se volvió expresiva. Los límites del goticismo debieron extenderse para incluir lo romántico y aun lo merovingio (estilos considerados ahora como «latentemente góticos») y el estilo fue presentado como una reacción de la Europa del Norte ante los valores clásicos de las culturas mediterráneas. Se presentaba el goticismo como el resultado de una peculiar «voluntad de forma» emergente de rasgos psicológicos del hombre nórdico, más ansioso de trascendencia que de belleza. La vinculación entre la imagen del gótico propuesta por Worringer y el expresionismo alemán resulta clara; es comparable a la que existió entre la interpretación de Viollet-le-Duc y el positivismo decimonónico.

A su debido tiempo, la interpretación canónica expresionista sería reemplazada por una espacial (Zevi, 1948). Al cambiar el punto de vista, los límites del estilo, especialmente su relación con el románico, debían redefinirse nuevamente.

El ejemplo del goticismo enseña que nuevas interpretaciones probablemente cambiarán los límites del estilo; para decirlo en nuestros términos, la reinterpretación implicará una nueva identificación de una clase. El rótulo «arquitectura gótica» tal como lo usó Viollet-le-Duc no remite a la misma clase que cuando el mismo rótulo aparece, por ejemplo, en boca de Worringer.

Las unidades estilísticas o históricas en que se organiza nuestra visión de la arquitectura carecen de todo status objetivo; dependen siempre de ciertos cánones interpretativos, y están llamadas a cambiar cuando ocurre una reinterpretación.

* * *

Pevsner (1943) escribió que quien fuese el que proyectó el coro de Saint Denis, inventó el estilo gótico. Podría argumentarse en contra de esta opinión que en la época en que el abate Suger decidió erigir la estructura de Saint Denis, el gótico ya existía en edificios de estilo transicional, tales como Saint Etienne en Beauvais o el porch en Cluny. En el contexto de este trabajo, sin embargo, es más importante cuestionar si se debe considerar que un estilo se origina cuando se levanta la primera estructura que muestra sus atributos, o si se origina cuando esos atributos se reconocen y describen por primera vez. En el caso del gótico, estos dos acontecimientos no tuvieron lugar al mismo tiempo. Suger, quien fue el alma de la empresa, dedicó tres tratados a un relato minucioso acerca de la construcción y consagración de su catedral. Se refirió a todos y cada uno de los problemas relativos a la liturgia, pero no hizo la menor referencia acerca del estilo arquitectónico de la obra. Según Frankl (1960), Suger no poseía aún los conceptos necesarios y, por consiguiente, el vocabulario técnico indispensable para un análisis estilístico de su edificio. Una descripción de las características específicamente góticas de las nuevas catedrales no aparecería en la literatura sino en los escritos de Gervase de Canterbury, medio siglo más tarde.

La mayoría de los estilos históricos se desarrollaron naturalmente a lo largo del tiempo; como en el caso del gótico, las obras precedieron la comprensión intelectual de los principios estilísticos. Esta situación se invertiría hacia

finis del siglo pasado, cuando a partir del Art Nouveau y continuando con los diversos movimientos artísticos que siguieron, los artistas y los arquitectos se abocaron a una insólita actividad: la creación deliberada de estilos.

Más o menos en la misma época, también los historiadores y los críticos estaban «creando» nuevos estilos. El barroco fue reconocido por Wölfflin como algo más que una mera degeneración del renacimiento en 1888. El manierismo se volvió un estilo independiente, diferente tanto del renacimiento como del barroco, debido a la obra de críticos tales como Voss (1920) y Dvorák (1927-1928). El manierismo y el barroco no eran nuevos en el sentido en que lo eran el cubismo o el fauvismo, pero lo eran en la medida en que no habían sido reconocidos como estilos antes. Lo mismo podría decirse, en el campo de la arquitectura doméstica norteamericana, acerca de los estilos Stick y Shingle de finales del siglo XIX; aunque las casas que encarnaban estos estilos obviamente existieron independientemente de su historiografía, no fue sino como consecuencia de la labor de Scully a principios de la década del cincuenta (especialmente, a partir de su libro de 1955), que pudieron verse y analizarse como constituyendo estilos individuales perfectamente definidos.¹²

A veces resulta difícil distinguir el rol del artista y el del crítico en la fundación de un nuevo estilo. Cuando Banham escribió su libro acerca del Nuevo Brutalismo (1966), reconoció a Peter Smithson como el creador del estilo. Pero los Smithson sostienen, con cortesía pero con firmeza (1973), que lo que ellos llamaron Nuevo Brutalismo «tiene poco que ver con el brutalismo que llegó a popularizarse como un estilo y que fue descrito por Reyner Banham en su libro *The New Brutalism*». ¿Debe concluirse que hay dos brutalismos, un brutalismo *a la Smithson* y uno *a la Banham*? ¿Cuál es el verdadero brutalismo: el querido por el artista o el leído por el crítico? Una encuesta conducida en escuelas de arquitectura o en reuniones profesionales probaría sin lugar a dudas que el acontecimiento en la cultura arquitectónica que se dio en llamar el Nuevo Brutalismo fue configurado según el libro de Banham y no según los edificios de los Smithson. Más aún: cuando los Smithson cuestionaron el enfoque de Banham, lo hicieron en un libro, no en un edificio. En ese momento, se comportaron en el rol de críticos, no de arquitectos.

Constantemente se llevan a cabo intentos de poner nuevos rótulos y reorganizar la visión de la historia de la arquitectura y el arte. Pueden citarse unos pocos ejemplos recientes: Alexander (1964) dividió toda la historia del diseño en tres fases: el diseño no consciente, el diseño consciente y una tercera categoría a la cual no dio nombre, pero que ilustró con su propio enfoque. Giedion (1971) también dividió la historia de la arquitectura en tres eras, en función de lo que llamó la primera, la segunda y la tercera concepciones espaciales. Tzonis (1972) diferenció entre arquitecturas prerracionales o taxonómicas y arquitecturas racionales u orientadas a la producción. Broadbent (1973) clasificó el diseño en pragmático, canónico y analógico. Estas clasificaciones no son simplemente nombres nuevos para los viejos y bien conocidos capítulos de la historia de la arquitectura; al haberse elegido diferentes criterios y puntos de vista para clasificar nuestra herencia arquitectónica, las unidades resultantes son inconmensurables.

Las clasificaciones pueden ser precanónicas o canónicas, como las interpretaciones. Las clases barroco y manierista ya han sido canonizadas. Las

clases recién citadas son provisorias y precanónicas, y está por verse si han de generar el consenso necesario para su canonización.

En última instancia, el criterio para aceptar o rechazar una clasificación ha de ser ver si mediante su uso se puede decir algo interesante acerca de la arquitectura o el arte (véase con el criterio de Rapoport en la elección de variables para la descripción de un sistema, citado en el capítulo I). Pero, ¿qué es «interesante»? Interesante es todo aquello que es relevante desde el punto de vista de nuestros intereses o necesidades presentes. Si nos preocupan las maneras de generar soluciones de diseño, pues entonces la distinción entre diseños conscientes y no-conscientes es interesante.

Ciertos tipos de arquitectura que en su momento parecieron esenciales pueden esfumarse del centro de interés, y otros tipos que recibieron escasa o ninguna atención en el pasado pueden volverse importantes. La reciente revalorización de las arquitecturas vernáculas, Beaux-Arts y expresionista son ejemplos claros de este fenómeno. Estas tres clases de arquitectura ofrecen un campo particularmente fértil para el estudio de la significación o el simbolismo en arquitectura, como asimismo para el estudio de los procesos mediante los cuales se alcanza el significado o el simbolismo. El interés por lo vernacular se nutre, además, por la eficiencia de este tipo de arquitectura en cuestiones de control ambiental.

* * *

Frankl (1914) argumentaba que se requería una especial versación histórica para entender la arquitectura del pasado:

A medida que aumenta su conocimiento histórico, [el intérprete] puede comenzar a reconstruir vagamente la esencia de un edificio, pero la reconstrucción exacta de su esencia es un asunto que requiere un estudio muy especial. Muchos podrán abandonarse a inspiraciones poéticas o sentimentales ante la visión de un castillo medieval bien conservado, pero tan sólo aquellos pocos que tienen una concepción vívida de las armas y de la conducción de la guerra en este período podrán comprenderlo.

Este pasaje sugiere, aparentemente en oposición a mi argumento, que la interpretación valedera de edificios históricos es la que penetra en las razones del pasado, y no la que se propone a partir de un punto de vista presente. Por mi parte, de ninguna manera querría sostener, para seguir con el ejemplo de Frankl, que la ensoñación poética del intérprete inexperto deba tomarse como el significado del castillo. Mi tesis es que la comprensión de Frankl basada en principios de la tecnología militar no revela necesariamente la «esencia» del castillo, sino tan sólo una visión particular del mismo, moldeada por la filosofía del diseño prevaleciente en tiempos de Frankl. Pepper (1973) explicó recientemente que

Con muy pocas excepciones, los historiadores de la arquitectura han tratado el tema de la fortaleza como poco más que un vehículo para el estudio de la evolución técnica de una forma edilicia. Frecuentemente... el desarrollo de la arquitectura militar se ve como una serie de respuestas a

desafíos propuestos por mejoras de las armas o por nuevas tácticas de asedio...

Existen... severas limitaciones historiográficas que limitan la utilidad del enfoque puramente técnico, aun cuando se lo aplica a un ejemplo tan apropiado como la fortaleza del Renacimiento... Algunos de sus rasgos eran no solamente redundantes, sino verdaderamente peligrosos en fortalezas proyectadas para resistir el fuego de la artillería «moderna».

Pepper (cuya visión de la fortaleza no estaba menos fundamentada que la de Frankl, pero que estaba basada en otro paradigma) prosigue su análisis mostrando que muchas de las características de este tipo edilicio tan sólo pueden explicarse en términos de razones simbólicas y ceremoniales. Pepper argumenta que, curiosamente, los historiadores que toman como su base de acción el enfoque tecnológico omiten considerar ejemplos que no encajan con sus postulados. ¿Es el enfoque de Pepper, entonces, el que conduce a la *esencia* del castillo? Me cuidaría de sugerir semejante conclusión. Es muy probable que también Pepper haya escogido sus ejemplos de acuerdo a los asuntos que le interesaba investigar.

* * *

El hecho de que la interpretación arquitectónica cambie con el tiempo muestra que los modos en que las formas son percibidas por la sociedad no dependen sólo de las formas mismas. El significado depende de la forma y del intérprete. Hirsch (1967), quien en forma general se opone al concepto de reinterpretación en crítica literaria, está de acuerdo, no obstante, en que lo que cambia en un texto es la *significación* [*significance*] (una relación entre el significado y una persona), pero no el *significado* [*meaning*], que es lo que está explícitamente manifiesto en el texto. En jurisprudencia se acepta, sin embargo, que el significado de la ley es el que los jueces presentes le asignan. De la misma manera, en exégesis bíblica se sostiene a menudo que el significado de la Biblia es una revelación nueva para cada generación. Pero sea cual sea la posición que se escoja con respecto a la literatura, en arquitectura no hay significado en el sentido definido por Hirsch, sino tan sólo lo que él llama significación. La interpretación arquitectónica no busca redescubrir la significación tal como la vio el autor; cada interpretación de una forma es realmente una cognición nueva y diferente en que la propia historicidad del intérprete es lo que constituye la diferencia (Gadamer, 1960).

El objetivo de la interpretación arquitectónica no es un conocimiento permanente. Las interpretaciones arquitectónicas están sujetas al curso de la historia de las ideas. Las interpretaciones son acumulativas hasta cierto punto: cada crítico puede fundarse en lo que se ha dicho antes. Pero, al igual que en el proceso de acumulación del conocimiento científico (Kuhn, 1962), los procesos acumulativos en la interpretación arquitectónica son interrumpidos de tiempo en tiempo por «revoluciones» en las cuales todo se reexamina, y los viejos paradigmas que no resultan ya relevantes para los problemas del presente son dejados de lado. Interpretamos edificios de cierta manera, porque al hacerlo podemos aclarar aspectos del mundo en que vivimos. Las interpretaciones se descartan —como las formas— no tanto porque nos cansamos de ellas, sino porque dejan

de cumplir su rol cultural inicial y nuevas interpretaciones, más ajustadas a los intereses actuales, surgen en sustitución de las antiguas.

Queda por ver si existen o no elementos que permanecen invariables durante la sucesión de cambiantes interpretaciones y, en caso positivo, si estos elementos dependen solamente de la estructura objetiva de la obra y, por último, si los elementos invariantes han de entenderse como el significado que el diseñador quiso transmitir. La posibilidad de que una respuesta afirmativa pueda justificarse es más reducida para cada una de las tres preguntas.

Si los significados vistos en una obra de arte o arquitectura no fueron intentados por el diseñador, la obra debe operar como un indicio o una seudoseñal (véase cuadro 1 del capítulo I). Pero vayamos un paso más allá: si el intérprete reconoce el indicador como una seudoseñal (en otras palabras, si reconoce que no ha habido comunicación intencional), la seudoseñal deja de operar como tal y se vuelve un indicio. A medida que transcurre el tiempo y la distancia cultural entre artista e intérprete crece, las formas artísticas y arquitectónicas tienden a operar meramente como indicios.

Hacia una reinterpretación del Pabellón Alemán

El primer paso del proceso de reinterpretación es la destrucción del mito asociado con la interpretación canónica. El silencio y el olvido se encargarán de esto, pero a menudo habrá, además, críticas explícitas. A veces es el edificio lo que se critica; a veces, es la interpretación canónica; en otras oportunidades, son ambos a la vez. Una manera obvia de criticar una interpretación es haciendo patente que ciertos aspectos del edificio fueron omitidos, lo cual es inevitable en cualquier interpretación. A medida que pasa el tiempo y la atención se centra en nuevos tópicos, se encontrarán más y más problemas que fueron pasados por alto en una interpretación canónica envejecida.

Por ejemplo, no sabemos como fue construido el techo del Pabellón de Barcelona. De Fusco (1974) sostiene que se trataba de una losa de hormigón. Gale (1975) atestigua que a menudo se dice que el Pabellón tenía un techo de madera. Mackay (1976) estima que el techo se componía de una serie de bóvedas catalanas de ladrillo, de escasa flecha, extendidas entre viguetas de acero.

Aguas turbias han oscurecido la historia del Pabellón por mucho tiempo.¹³ Pero lo notable en este caso no es nuestra ignorancia, sino nuestra falta de conciencia de la misma y la consiguiente ausencia de esfuerzos serios por develar las incógnitas existentes. Hay edificios del pasado menos significativos que el Pabellón que han sido objeto, no obstante, de mayores esfuerzos de investigación. Andrew Seager, cuyo despacho es vecino al mío, participó en una expedición a la Sinagoga de Sardis. Estuvo excavando durante años, reuniendo pequeños trozos de información, dibujando planos y construyendo maquetas, todos ellos provisionarios, tratando laboriosamente de reunir las partes de su rompecabezas incompleto. Ninguna empresa de este tipo se ha emprendido para esclarecer la realidad del Pabellón de Barcelona, ni de ninguna otra obra cumbre del movimiento moderno. Se precisa bastante menos que una expedición arqueológica para desenterrar tres fotografías de la construcción del Pabellón, guardadas en el Archivo Mies van der

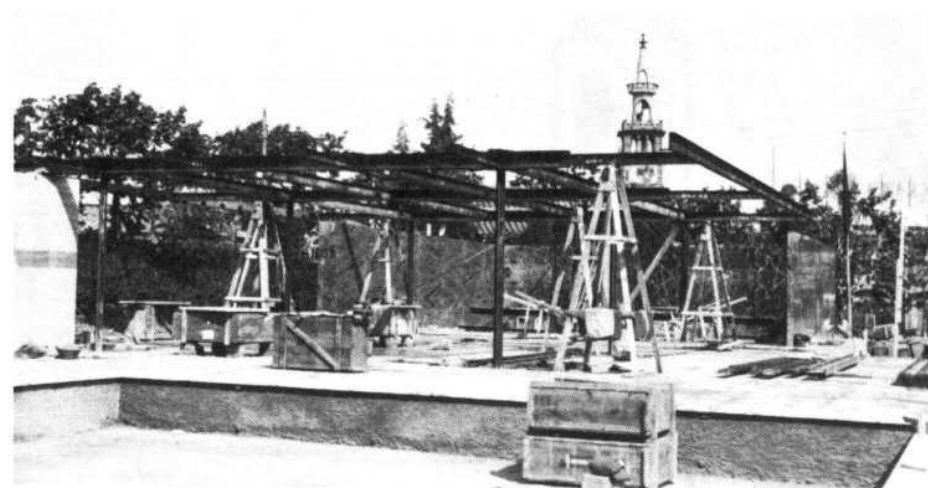


Fig. 109. Pabellón de Barcelona: fotografía durante la construcción

Rohe del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Estas fotografías muestran claramente la estructuras de viguetas de acero de la losa del techo. Una sola de ellas (fig. 109) basta para descartar la losa de hormigón sugerida por De Fusco. Sin embargo, estas fotografías permanecieron, hasta la fecha, inéditas. Hemos estado encomiando durante décadas el excelente tratamiento de los detalles del Pabellón

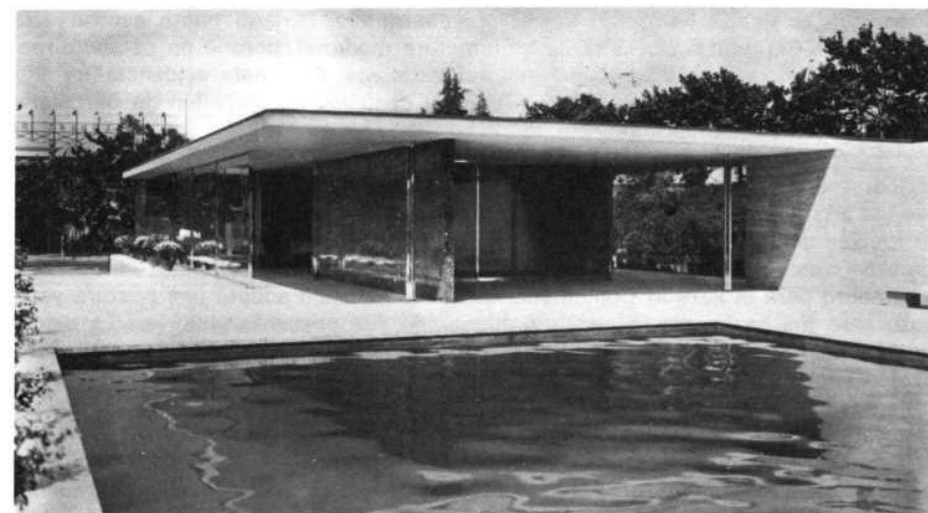


Fig. 110. Pabellón de Barcelona: estanque grande y área cubierta principal

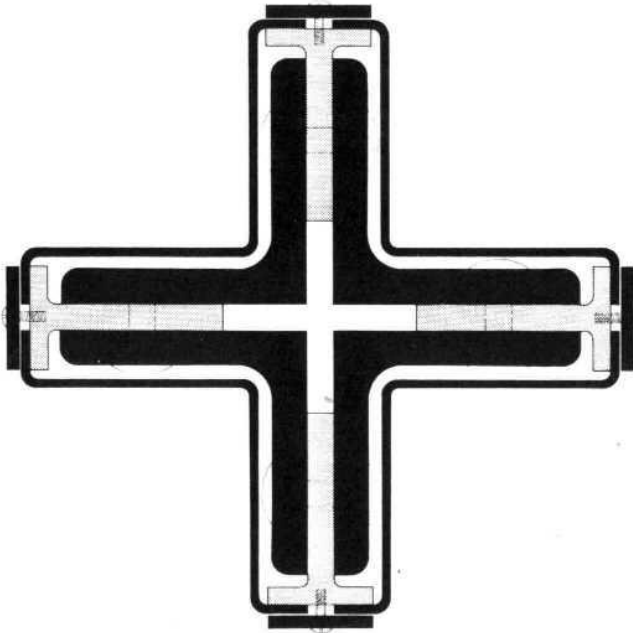


Fig. 111. Pabellón de Barcelona: sección de las columnas

en base tan sólo a una sección de las columnas (fig. 111), que no nos informa nada acerca de la construcción de la losa, o de la solución de los desagües. Choisy no se habría permitido semejante desacierto. Pero el punto escapó a la atención de los historiadores de la arquitectura moderna, porque no estaba directamente relacionado con sus cánones interpretativos. Ante esta evidencia, es difícil escapar a la idea de que la interpretación canónica del Pabellón de Barcelona se basaba en cimientos poco firmes.

Mackay escribió en 1968 que el Pabellón representaba el final de un período, no el principio de uno nuevo. El Pabellón acabó con la época heroica en que los arquitectos del movimiento moderno estaban dispuestos a salir en defensa de ideales sociales y políticos. Mackay desaprobaba la creciente indiferencia política de Mies, desde la época en que había diseñado el Monumento Liebknecht-Luxemburg para el Partido Comunista, hasta 1930 cuando adoptó una postura vacilante ante los nazis que se estaban apuntando sus primeras victorias. Es discutible si Mies realmente llegó a estar comprometido políticamente alguna vez, pero el solo hecho de cuestionar su grado de compromiso político en relación con la crítica de su arquitectura cayó como una sorpresa para muchos. Nuevamente, fue como si algo se hubiese estado omitiendo en la interpretación canónica.

Fitch (1972) indicó que la fama del Pabellón estaba basada principalmente en una sola fotografía, que proporciona escasa información acerca de las reales condiciones ambientales del edificio. Fitch estaba sugiriendo que la interpretación canónica de Barcelona de 1960 (si no el propio Mies, al proyectar el

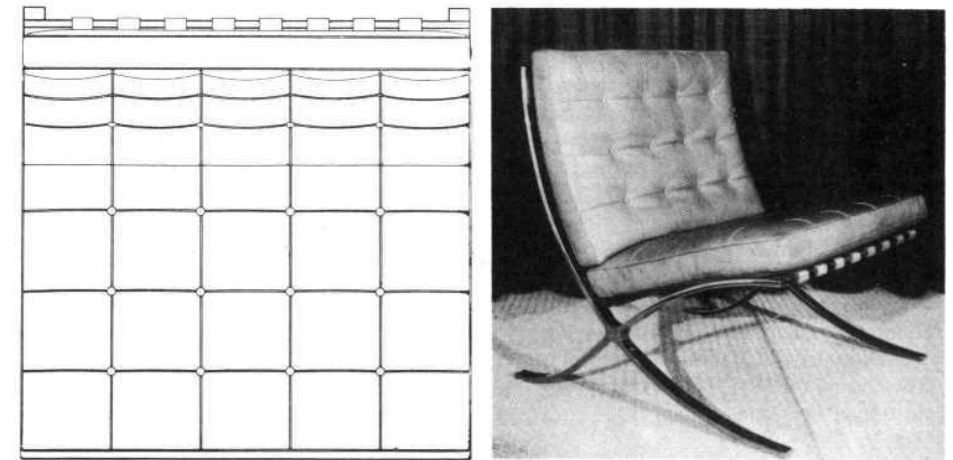
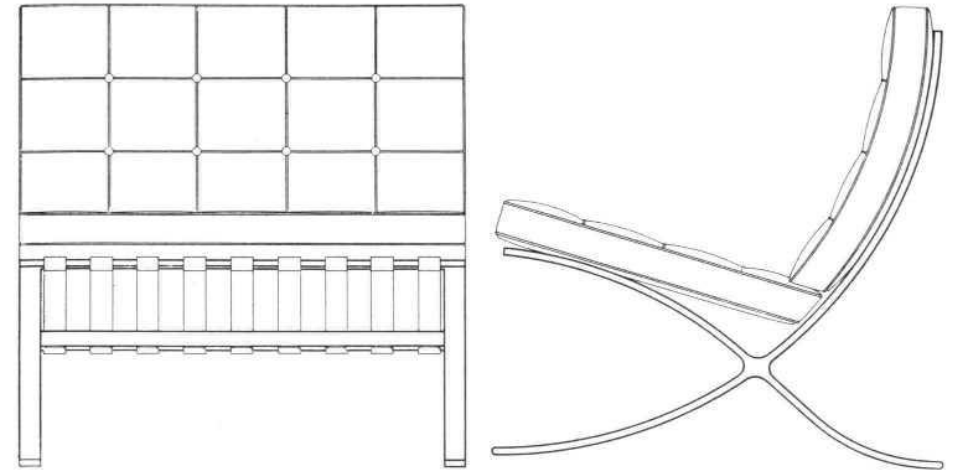


Fig. 112. Mies van der Rohe: silla Barcelona, 1929

Pabellón) había ignorado completamente el tema del confort ambiental. Para 1976 el lenguaje de Fitch se tornó un poco más incisivo:

¿Acaso alguien mencionó alguna vez cuán enneguecedoramente resplandeciente y caluroso debe haber sido el Pabellón en cualquier mediodía de verano? ¿Es esa la razón por la cual nunca aparece nadie en esas famosas fotografías?

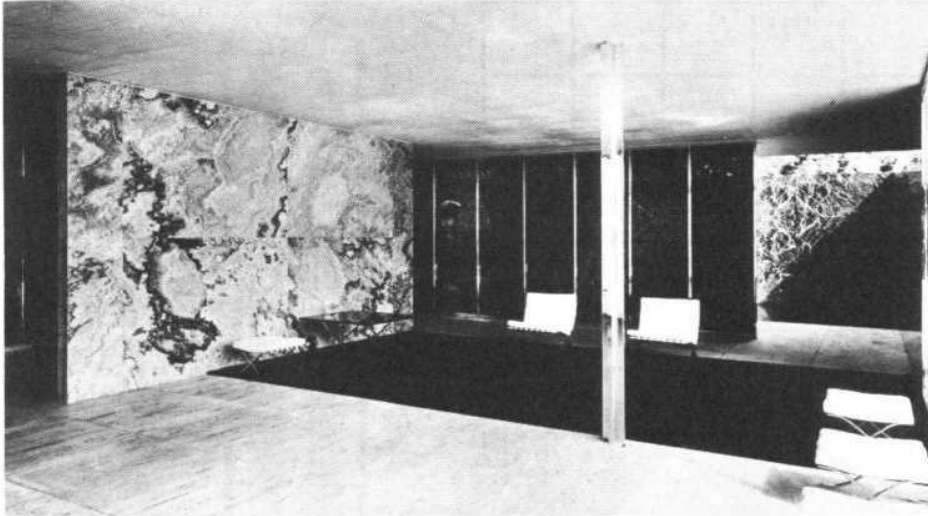


Fig. 113. Pabellón de Barcelona: espacio interior principal

En verdad, fue Quantrill (1974) quien notó que nunca había visto una fotografía del Pabellón con gente. En ese momento, advertimos que nadie había visto semejantes fotografías. *No hay* fotografías publicadas del Pabellón con gente. El hecho de que esto no hubiese sido notado antes indicaría, según Quantrill, que toda una generación de arquitectos buscó abstraer el contenido artístico del contenido vital de la arquitectura.

Sommer (1969) relacionó el uso de vistosas fotografías que muestran habitaciones y corredores sin rastro alguno de gente, con una concepción de la arquitectura como una gran escultura hueca. El autor señaló la necesidad de estudiar el funcionamiento y rendimiento de los edificios, en vez de referirse meramente a su diseño. El interés por el funcionamiento real llevó a identificar un otro aspecto del Pabellón de Barcelona que había sido ignorado en la interpretación canónica de 1960. No hay ningún testimonio publicado acerca del comportamiento de la gente en la estructura ni durante la ceremonia inaugural del Pabellón, ni después.

Carter indicó que Mies había diseñado el amoblamiento del Pabellón (fig. 112) buscando algo que no resultara pesado, pero sí monumental, debido a la visita ceremonial de los reyes de España. Ésta fue una de las pocas ocasiones en que se sugirió una relación entre la forma y la función, pero la misma no apareció en la literatura sino en 1974.

En realidad, Drexler había escrito en 1960 que el Pabellón «carecía de todo propósito práctico. No existía ningún programa funcional que determinase, o siquiera influyese, en su apariencia». Tomada literalmente, esta afirmación es manifiestamente absurda. Sin embargo, toda una generación de críticos e historiadores la tomaron al pie de la letra y desecharon completamente cualquier consi-

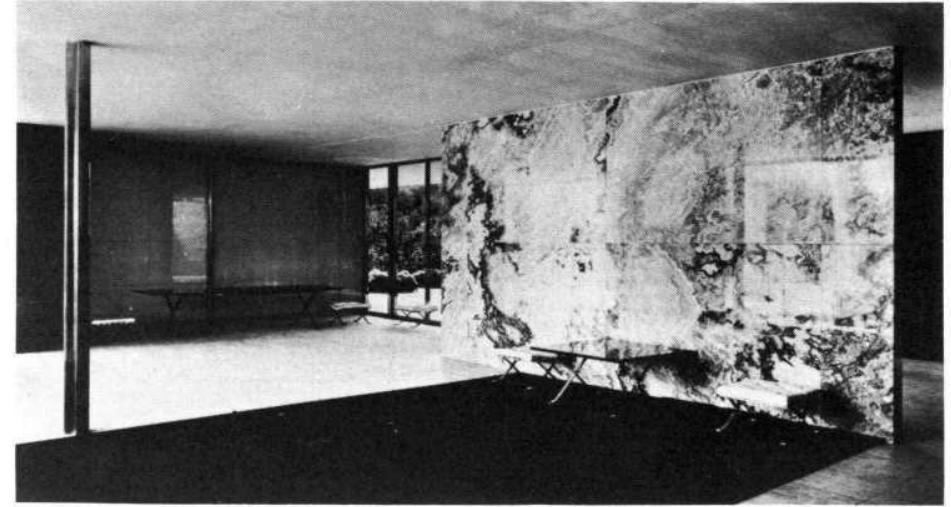


Fig. 114. Pabellón de Barcelona: espacio interior principal

deración de la función del Pabellón. Los problemas funcionales pueden haber parecido simples o triviales; sin embargo, fue una razón funcional, no una consideración espacial, lo que permitió a Glaeser identificar el «centro ritual» del edificio (figs. 114 y 115). Glaeser escribió recientemente (1976):

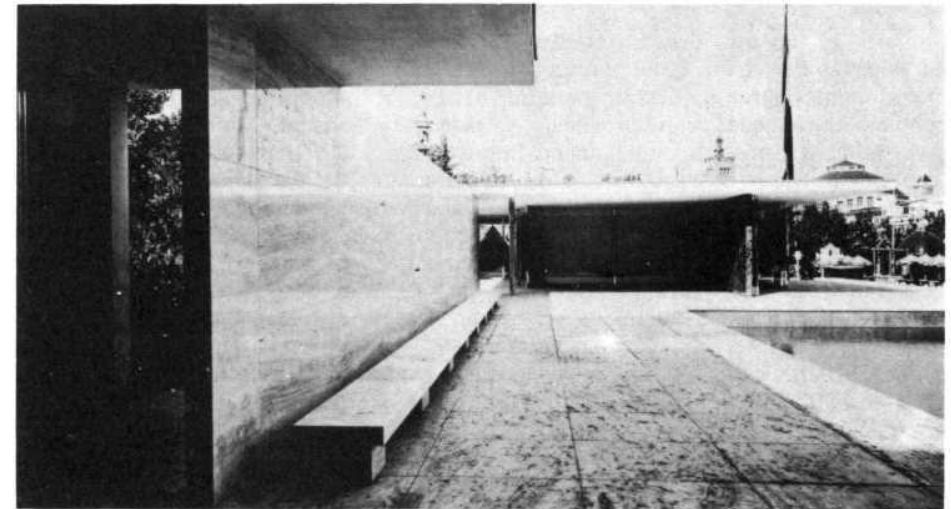


Fig. 115. Pabellón de Barcelona: banco y muro que ligan las dos áreas cubiertas

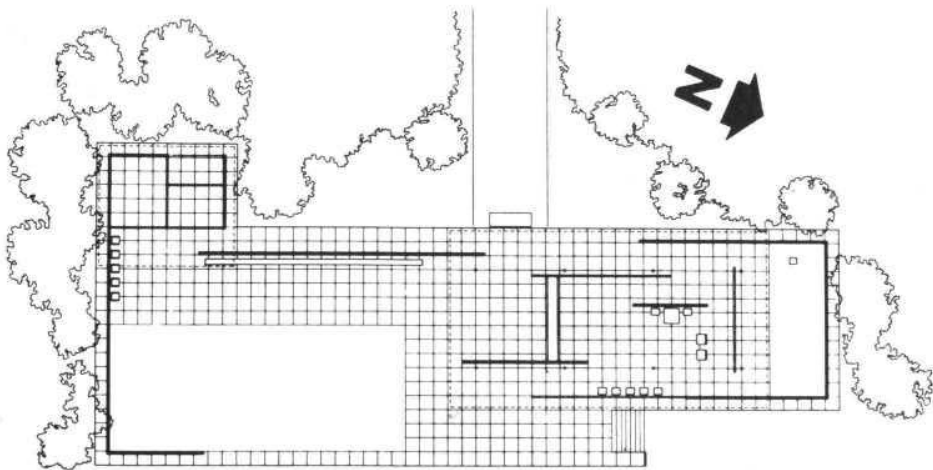


Fig. 116. Pabellón de Barcelona: orientación

La función primordial del Pabellón era servir de marco para la ceremonia inaugural en la cual el rey de España firmaría su nombre en un «Libro de Oro». La mesa para el libro estaba ubicada frente a la pared de ónix, que claramente identificaba el centro ritual. (No hemos sido capaces aún de verificar nuestra suposición de que el propósito de la segunda mesa colocada frente a la doble pared de cristal estaba destinada para las botellas de champagne y las copas.)

En otra ocasión (1969), Glaeser señaló que los dibujos de Mies de las décadas del veinte y del treinta siempre contienen estatuas, pero nunca gente, ni aun como figuras estilizadas para dar escala. Al reemplazar las figuras humanas con esculturas que sugerían escala y, más aún, espacio, Mies eliminó de sus composiciones el elemento humano imprevisible y difícil de controlar. Las estatuas, como la que aparece en uno de los estanques del Pabellón, tenían el mismo rol en los edificios ejecutados. Otros críticos habían mencionado antes que esta estatua sugería la escala y controlaba el espacio; lo que no había sido percibido con anterioridad era que al usar la escultura de esta manera, Mies consistentemente luchaba contra la mutabilidad e irregularidad de la experiencia humana.

Como se mencionó en el capítulo IV, otro aspecto de la obra descuidado por la interpretación canónica de 1960 fue su emplazamiento en la Exposición de Barcelona. Ninguno de los críticos canónicos parece haber tomado nota de la orientación del edificio (fig. 116). Sin embargo, como es de suponer, la orientación es un dato importante para la comprensión del proyecto. Por ejemplo: la estatua de Kolbe en el estanque y, especialmente, la pared de mármol verde que le servía de fondo, siempre recibían de pleno la luz del sol (fig. 117). Esto acentuaba dramáticamente su efecto cuando se las divisaba a través de la relativa penumbra de las partes cubiertas (fig. 118). A su vez, el gran muro del Palacio de

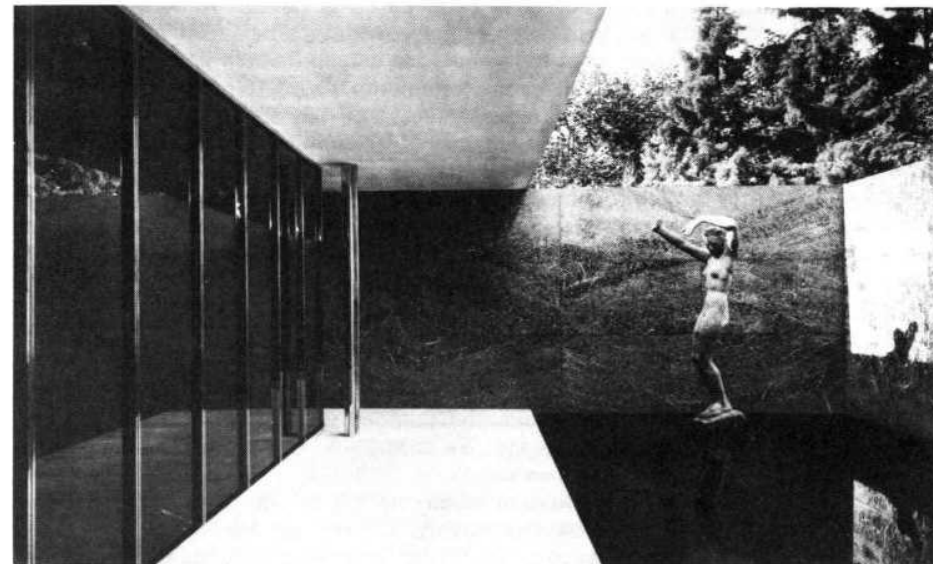


Fig. 117. Pabellón de Barcelona: estatua de Kolbe y estanque pequeño

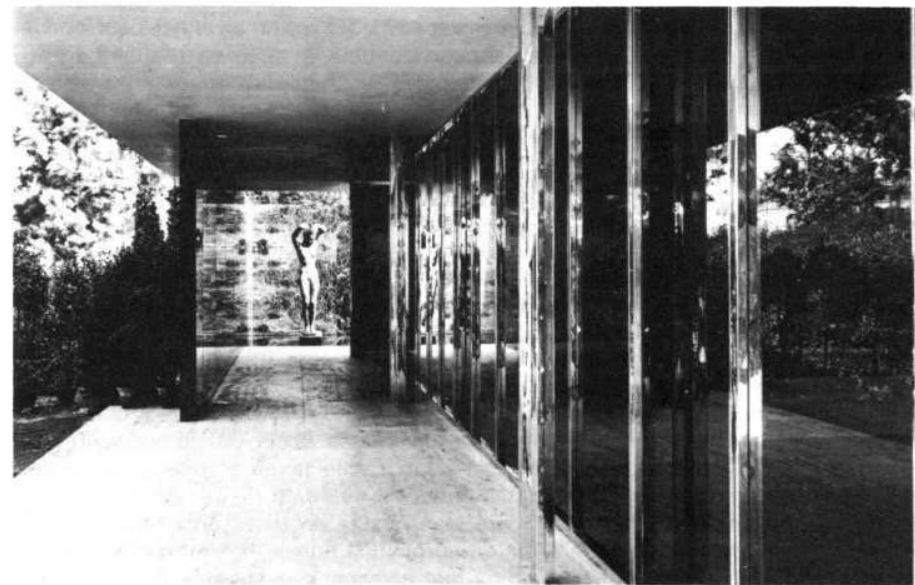


Fig. 118. Pabellón de Barcelona: vista a lo largo de la circulación del Este, mirando hacia la estatua

Alfonso XII contra el cual se recorta el Pabellón en la famosa fotografía (fig. 82) siempre estaba en sombras, y por consiguiente no afectaba la imagen del Pabellón en la misma medida que si el fondo hubiese estado bañado por el sol.

Así como se ignoró el emplazamiento físico, también se ignoró el emplazamiento estilístico en la crítica canónica. Fue tan sólo recientemente, debido al renovado interés por las arquitecturas académica y vernácula, que fue posible percibir excelentes ejemplos de ambos en la Exposición de Barcelona. Broadbent (en un libro de próxima publicación) bosqueja una variedad de relaciones entre el estilo internacional —representado por el Pabellón de Mies— y las tradiciones académica y vernácula —representadas por los otros edificios de la Exposición. De este modo, Broadbent cubre otro hueco en la crítica canónica.

Las afirmaciones de Gale, Mackay, Collins, Fitch, Quantrill, Sommer, Glaeser, Broadbent, o mis propias indagaciones acerca de la estructura o la orientación, no invalidaron la interpretación canónica de 1960 del Pabellón, pero le restaron algo de su encanto. Quedó claro que la interpretación se refería a una abstracción. Habiendo comprobado cuántos puntos fueron ignorados en la interpretación canónica, el aura de perfección se perdió y el campo quedó abierto para un asalto frontal.

Cuando éste se produjo, el ataque no fue en contra del Pabellón, sino contra su interpretación canónica. Fue llevado a cabo por Nicolini (1970), quien fue mencionado antes por haber relacionado los principios didácticos de Mies en la Bauhaus con su disposición del amoblamiento en Barcelona. Refiriéndose a la «absoluta rigidez» de este arreglo que, como Glaeser había sugerido el año anterior, no podía aceptar el menor cambio, Nicolini rechazó llanamente la interpretación de Barcelona en términos de fluidez espacial. (El autor atribuyó equivocadamente esta interpretación al libro de Johnson de 1947, cuando en realidad se originó antes.) Nicolini sugirió una interpretación diametralmente opuesta:

La tesis de Johnson [acerca de la fluidez espacial del Pabellón] parece insostenible... La *absoluta rigidez* del espacio del Pabellón de Barcelona... encuentra precisas referencias en líneas didácticas de la *dirección Mies* [de la Bauhaus]... El espacio no «fluye», sino que se entiende como valor definido y definitivo —en cuyo interior *no es posible composición autónoma* alguna... Es precisamente el Mies de los años 30-33 el que revela el carácter irreductible de su arquitectura a los esquemas —tan arbitrarios como habituales— de los *historiadores* del movimiento moderno.

Dar por sentada la interpretación canónica, ignorarla luego y ponerla en tela de juicio más tarde: éstos son los primeros pasos en el proceso que lleva a la reinterpretación. Pero para que la reinterpretación se produzca es necesario que haya un cambio de enfoque, un pasaje hacia un nuevo centro de interés. Es poco plausible que la interpretación canónica en términos de fluidez espacial se sustituyen por una interpretación en términos de *rigidez espacial*, como la concebida por Nicolini. Más bien, es la idea misma de tener una interpretación espacial lo que debe abandonarse si ha de surgir una nueva interpretación.

Cabe suponer que, a medida que el espacio se vuelve una categoría menos importante para la crítica contemporánea y se va creando un nuevo centro de interés en torno a la significación, se irá gestando una reinterpretación semió-

tica del Pabellón de Barcelona. Banham (1960) previó la necesidad de ello al escribir que el Pabellón «era de naturaleza tan puramente simbólica, que la noción de funcionalismo habría de deformarse hasta el límite de lo reconocible si se la quisiese aplicar a este edificio». Sin embargo, los esfuerzos de Banham para determinar «qué era exactamente lo que [el Pabellón] trataba de simbolizar» resultaron bastante malogrados. Mencionó ecos de Wright, de De Stijl, de Schinkel, y después del círculo Ladowski-Lissitzky, de Berlage y de Loos. También señaló que con el alfombrado del Pabellón se enfatizaba la continuidad espacial, y que, «a otro nivel de significación», el revestimiento de mármol de los muros remitía a una sensación de lujo. Estas especulaciones condujeron a Banham a la interpretación canónica de 1960, de la cual su texto es, precisamente, un exponente señero.

Por extraño que parezca, el objetivo de la interpretación semiótica no es responder a la pregunta de qué significan las formas. Este puede ser el problema de la iconología, la iconografía, la psicología, o —desde luego— la crítica. El problema que debe abordar la semiótica no es qué significan las formas, sino más bien *cómo* es que significan las diversas cosas que significan. En otras palabras, la semiótica debe estudiar los sistemas de significación que operan en cada caso: cuáles son los rasgos de la forma que comportan el significado, cuáles son los otros rasgos a los que los rasgos significantes se oponen, como se originó la relación entre la forma y su significado, cómo cambian los significados, cómo se genera la interpretación, etc.

El texto de Banham no merece realmente ser considerado como una interpretación semiótica del Pabellón. Sostengo esto no por estar en desacuerdo respecto a que el mármol de las paredes produzca una sensación de lujo, sino porque la observación del autor de que esto sucede «a otro nivel de significación», aunque suena técnica, no está basada en un sistema de conceptos bien definido: es, en realidad, solamente un *cliché*.

La reinterpretación, como dijimos, no es la última etapa de proceso interpretativo, sino más bien el comienzo de una nueva serie de etapas. Han aparecido, ya, intentos precanónicos de formular una reinterpretación semiótica del Pabellón de Barcelona. Koenig (1969) señaló que la significación política de los edificios de Mies era independiente de la conformación de sus imágenes arquitectónicas:

A raíz de su invencible obstinación en repetir las pocas cosas en las que realmente creía, Mies pasó a través del expresionismo, la *Sachlichkeit* y el nazismo sin ser tocado por ninguno de ellos. Diseñó el Pabellón Alemán de Barcelona (un clásico inigualado de la «nueva objetividad») y el monumento a Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht (un parangón de neo-plasticismo en versión expresionista). Ambos eran edificios sin «función primera» —puros símbolos y por consiguiente, como dijo Zevi, pura poesía.

Pero ¿símbolos de qué, si no estaban basados en ningún código semántico y, como toda obra puramente poética, sólo alcanzaban su coherencia y su significado en su propia estructura formal? Símbolos de la simbolicidad de la arquitectura, antes que emblemas de cualquier otra cosa externa a la arquitectura misma. En realidad, la hoz y el martillo podrían reemplazarse por los haces en los Lictores, y el monumento a las víctimas de Berlín se volvería una exhibición de la revolución fascista. O se podría dejar en su

lugar la escultura de Kolbe en el Pabellón de Barcelona, pero izando la swástica en el mástil: la absoluta vacuidad del espacio miesiano simbolizaría la vacuidad artística de la Alemania nazi mucho mejor que la República de Weimar, artísticamente tan sustanciosa. Todo esto es perfectamente coherente al rechazar todo compromiso ideológico interno en la estructura de la imagen arquitectónica, esta última no resulta afectada por ningún partidismo político.

El espacio arquitectónico miesiano, nos dice Koenig, es ideológicamente neutro. Sólo se le podía conferir significación política añadiéndole banderas o emblemas, es decir, usando señales. La arquitectura miesiana podría representar un ideal político (en realidad, *cualquier* ideal político) portando un emblema o, también, el edificio entero podría volverse un emblema como consecuencia de una interpretación autoritativa suficientemente persuasiva (véase capítulo IV). Pero la arquitectura del Pabellón, de acuerdo a Koenig, no era en sí misma una manifestación de ningún ideario político. La significación política venía conferida por señales, no por indicios. (Goodwin, quien fue mencionado antes al decir que Mies había usado en su monumento «ladrillo, un material común para los líderes de la gente común», hubiese desaprobado este juicio, y probablemente lo mismo habría hecho Mackay, quien creía que el Monumento reflejaba un compromiso político más profundo.) El análisis de Koenig es claramente semiótico; su atención no se centra en lo que las formas significan o dejan de significar, sino en la manera en que alcanzan su significado.

Koenig también señaló que la arquitectura de Mies es capaz de aceptar igualmente un símbolo comunista o uno fascista. Esto implica que el espacio y las señales políticas son no solamente independientes, sino también potencialmente capaces de presentarse en una variedad de combinaciones, ni más ni menos que las palabras de una lengua. Martinet (1965) y Prieto (1966) hubiesen dicho que el espacio y la señal aparecen *articulados*, quedando así introducido otro concepto semiótico.¹⁴

En otra ocasión (1970), Koenig observó que:

Para el burgués alemán de los años treinta, la continuidad espacial propuesta por Mies tenía un significado muy diferente que para los italianos meridionales. Estos últimos estaban habituados por siglos de subdesarrollo a una forzosa promiscuidad en las diversas funciones de la habitación, que se satisficieran mucho mejor si pudieran desarrollarse en distintos ambientes especializados de la casa. Los meridionales codificarán la libertad espacial en forma opuesta a la del burgués alemán, para quien la limitación de su *privacy* personal era una invitación a abandonar la mezquindad de su alfombrado saloncito *Biedermeier* y ocuparse un poco más de su familia, reunida tan sólo durante los actos rituales de la comida. Invitación a la promiscuidad y la intercomunicación también en este caso, si se quiere; pero una intercomunicación que sólo es concebible a nivel de la educación y la taciturnidad del burgués alemán, y que sería difícil de auspiciar en una exuberante familia napolitana con ocho hijos.

Este pasaje se refiere a viviendas, pero como el asunto en consideración es la interpretación de su concepción espacial, el planteo es aplicable por

extensión al Pabellón. El significado aparece como dependiendo de las preexistencias culturales del intérprete, subrayándose así que los sistemas de significación no pueden reducirse a simples relaciones diádicas de forma y significado, sino que las relaciones deben ampliarse hasta incluir, por lo menos, tres elementos: forma, significado e intérprete.

Aunque el análisis de Koenig es rico en implicaciones semióticas, sus textos no constituyen una completa reinterpretación semiótica del Pabellón de Barcelona. Seplarsky dio un paso significativo en esta dirección en un artículo que he señalado antes a raíz de su clasificación tipológica del Pabellón. Habiendo analizado el edificio en términos de categorías tradicionales de la crítica, tales como tipo edilicio, espacio interior y exterior, áreas cubiertas y descubiertas, núcleo central y zonas periféricas, Seplarsky concluyó (1975):

¿Cuál es, entonces, el significado [*significazione*] del Pabellón Alemán de la Exposición de Barcelona? Mi respuesta es: máxima novedad o información del mensaje con una mínima referencia a un código... Las relaciones a términos de referencia y las redundancias están reducidas a un mínimo; nada más que lo necesario para posibilitar la decodificación del mensaje. Todos los demás valores semánticos apuntan hacia lo novedoso, lo insólito, lo inaudito, lo extraño...

Las palabras claves de este párrafo —*información, mensaje, código, decodificación, redundancia*— han sido tomadas de la teoría de la comunicación. Seplarsky también usa términos ortodoxos de semiótica, tales como: *signo, figura, significado, sintagma*, sin establecer ninguna distinción entre sus dos marcos de referencia. Más aun, la autora da por descontado que lo que está haciendo es un análisis semiótico. Por mi parte, reservaré para el Epílogo mi posición con respecto al hecho de mezclar semiótica con teoría de la comunicación; en este momento, será suficiente con señalar que la línea divisoria entre las dos disciplinas a veces resulta borrosa. La cuestión decisiva en este contexto es preguntarse si el análisis de Seplarsky refleja tan sólo un cambio de vocabulario en relación a la interpretación canónica o si, más significativamente, hay un cambio en los temas mismos puestos en consideración.

En algunos pasajes de su texto, en realidad, Seplarsky parece estar tan sólo refiriéndose con términos nuevos a aspectos que ya habían sido notados antes. Pero hay también algún material genuinamente nuevo, como su observación de que la clave para la composición entera es el largo muro que corre por detrás del banco (fig. 115). Este muro unía las dos áreas cubiertas del Pabellón, organizaba su circulación y «era particularmente notable por el hecho de que se levantaba en la parte más abierta y, en cierto sentido, más desnuda del Pabellón entero». Es posible que no sea necesario saber semiótica para proponer esta observación. Sin embargo, hay una relación directa entre los conceptos críticos usados por Seplarsky y su capacidad para proponer esta particular descripción. Su análisis del Pabellón en términos de espacios cubiertos (principales) y abiertos (subordinados) no fue accidental, sino que estaba gobernado por su bagaje teórico. El enfoque de la arquitectura practicado por Seplarsky se basaba en los estudios de De Fusco y Scalvini de mediados de la década del sesenta, en los que

uno de los temas centrales era la oposición entre espacios interiores cubiertos, dominantes, y espacios exteriores abiertos, subordinados. Más aún, su observación de que el muro que corría a lo largo del banco era un elemento desnudo (débil porque estaba descubierto), y al mismo tiempo, el más importante (porque unía las dos áreas cubiertas), no fue una observación casual, sino un ejemplo que tendía a probar su tesis más general acerca del sistema de significación arquitectónica de Mies: a saber, que este sistema se caracterizaba por un mínimo de redundancia y un máximo de novedad y sorpresa. Nuevas maneras de evaluar el significado llevaron a nuevos modos de ver la forma.

La descripción de la catedral gótica hecha por los positivistas del siglo XIX no siempre resultaba apropiada para el análisis espacial del siglo XX; otros aspectos de la forma de la catedral, descuidados antes, debían ser estudiados. De la misma manera, cabe esperar que a medida que se avance en la reinterpretación semiótica de Barcelona, nuevos aspectos de su forma se irán haciendo evidentes.

* * *

El profesor Colin Rowe y el Dr. Ludwig Glaeser, que tuvieron la amabilidad de compartir conmigo sus opiniones actuales acerca del Pabellón, coinciden al considerar que la interpretación canónica basada en el espacio no es tan elaborada, concisa y ajustada como pareció serlo hace un tiempo. Con el fin de explicar la arquitectura de Mies, ambos plantean una serie de temas más amplios. Cito algunos párrafos de dos cartas del profesor Rowe, fechadas el 26 de mayo y el 20 de junio de 1976, respectivamente:

Por supuesto, personalmente, estoy convencido de que el espacio miesiano, tanto temprano como tardío, es capaz de recibir interpretaciones mucho más elaboradas y, por cierto, más concisas que las propuestas hasta ahora. Desde luego, tal espacio es portador de mensajes. ¿Cómo podría no ser así? Si este espacio es, en última instancia, de derivación corbuseriana, supongo que se podría decir provisoriamente con cierto riesgo qué es lo que significaba...

¿Debemos en este contexto dar tanta importancia a Mies como un hombre de la Renania o como un católico? ¿Es que estas circunstancias lo protegieron de excesos expresionistas? Admitamos que es tentador ubicar a Mies dentro de la tradición del misticismo holandés del Rin (Thomas a Kempis, etc.), pero es posible, a pesar de todo, ser un tanto escéptico frente a tales argumentos. ¿Qué cabría decir acerca del componente samurai de Mies (que podría implicar una idealización de Japón y/o de Prusia; que en cualquier caso proponen un extremo)? Y finalmente ¿qué se podría acotar acerca del evidente hegelianismo, *la voluntad de la época* y todo aquello?

... Para mí, el ideal de objetos mínimos cuidadosamente ordenados y estipulados (¿Japón?) y también propensos a ser barridos a cada instante por los vientos del cambio (¿Hegel?), es una de las características fundamentales de Mies hacia 1930 y, si los críticos no lo han señalado públicamente, pues, tanto peor para ellos.

Pero el componente hegeliano del «barrido», el mito institucionalizado del

flujo sobrehumano de los acontecimientos, el cambio inevitable que no puede ser resistido, creo que todavía no han sido suficientemente reconocidos en la literatura de la arquitectura moderna (para lo cual Hegel es, sin duda, un dato incuestionable). Y ¿no lleva acaso esto a la decisión de que las cosas deben flotar y ser llevadas por la corriente de manera que el curso de los acontecimientos históricos futuros no resulte impedido? Y ¿no es acaso la «planta libre», hasta cierto punto, un resultado de semejantes fantasías?

Sin embargo, si hay un componente hegeliano en Mies disminuido por tendencias samurais, hay también algo más; de todos los inmigrantes alemanes a los Estados Unidos de su generación, Mies seguramente fue el que comprendió más cabalmente la configuración política de este país: una constitución del siglo XVIII, con características dieciochescas. *Éste es un gobierno de leyes, no de hombres*: con todo su iluminismo ésta fue una afirmación casi escrita especialmente para Mies. Es una de las proposiciones americanas fundamentales, y ¿no es acaso una proposición enteramente razonable/irrazonable que, por lo demás, promoverá siempre el clasicismo?

De cualquier modo, me parece que Mies comienza siendo algo así como un hegeliano o (*la voluntad de la época transformada en espacio*), luego asume el rol del arquitecto-persona frente a la tribulación (*el modo en que nos afirmamos frente a las circunstancias*), todo esto antes de proceder lentamente a asumir otra posición (*nuestros valores... están arraigados en la naturaleza espiritual del hombre*). Y si esta actitud final podría parecer irrefutable, entonces se podría agregar tan sólo que Mies Samurai (germánico y solución total) fue invariablemente poseído por tendencias que, de manera indudable, granjeaban la buena voluntad, pero que, sin embargo, eran esclerotizantes.

Hay una notable coincidencia entre algunos de los temas planteados por el profesor Rowe y la posición del Dr. Ludwig Glaeser, como se manifiesta en una carta fechada el 8 de setiembre de 1976:

Si bien yo he podido usar el término de «fluidez» [espacial] en mis repeticiones de la interpretación canónica, creo que el mismo es inexacto en muchos aspectos. Pienso que todo lo que se puede decir es que la percepción espacial de Mies en este momento se acercó a considerar el espacio como un medio fluido continuo.

Personalmente, pienso que la búsqueda de Mies de un absoluto en la arquitectura tiene su equivalente en la búsqueda de un absoluto en *Weltranchauung* o, en este caso, en la religión. Mies fue educado como un católico y mantuvo un diálogo con teólogos católicos aun a comienzos de la década de los veinte, a pesar de que hacía tiempo había dejado de ser un miembro activo de la iglesia. Por supuesto, hay mucho más que decir acerca de todo el pensamiento de Mies —y debe ser dicho explícitamente para evitar malos entendidos— pero pensé que valía la pena mencionarlo porque tiene relevancia con respecto al Pabellón. Hay un componente claramente contemplativo en el diseño del Pabellón que no pudo ser pasado por alto en la década de los treinta. La arquitectura moderna era primordialmente para la mayor parte de sus adherentes no arquitectónicos una expresión de

un intrépido estilo nuevo de vida. Creo que la potencialidad del Pabellón para ser idealizado —aun para ser considerado un santuario— explica en gran medida su singular atracción para la generación de posguerra.

Rowe y Glaeser se proponen dilucidar el bagaje intelectual de Mies, filosófico y religioso. Sus especulaciones no son de naturaleza claramente semiótica, como lo eran las de Koenig y Sepliansky; lo que está en cuestión no es «cómo» alcanzaba el Pabellón su significado, ni siquiera «qué» era lo que precisamente significaba. Pero si se concuerda en que la significación arquitectónica es una unidad cultural, como se argumentó reiteradamente a lo largo de este libro, entonces la clarificación del bagaje cultural de Mies se vuelve un legítimo campo de acción para el semiótico. Más aún: la referencia de Rowe a Hegel como un dato para explicar la arquitectura moderna se volvió un aporte decisivo para mis propios comentarios acerca de este tópico en el capítulo I.

* * *

Cabe preguntarse si los textos citados en esta sección deben considerarse como respuestas precanónicas, o si puede vérselos legítimamente como portando el germen de una reinterpretación canónica del Pabellón de Barcelona de 1970. Tal reinterpretación sería semiótica, si estuviera basada en Koenig y Sepliansky; o cultural, si es que hay que encasillarla bajo un rótulo, en el caso de Rowe y Glaeser. Al afrontar esta pregunta, es preciso tener en cuenta que la diferencia entre una interpretación canónica y una serie de respuestas precanónicas no radica en el contenido de la interpretación, sino en el modo en que las mismas operan en el marco de la vida social. Si una cierta visión es compartida por una comunidad entera (o por una parte de ella), si es vista como una interpretación definitiva, se impide el surgimiento de enfoques alternativos dentro de esa comunidad, y si los individuos aprenden la interpretación, en vez de descubrirla ellos mismos, entonces —y sólo entonces— puede la interpretación considerarse como canónica. Hasta donde me es posible juzgarlo, los textos considerados más arriba no representan aún una interpretación canónica.

Cuánto ha de tardar la cristalización de semejante reinterpretación, o si la misma llegará a cristalizar o no, no está en mis manos predecirlo. Puede predecirse, no obstante, que si llegase a surgir una reinterpretación canónica, la misma se construirá a partir de los intereses actuales de la sociedad.¹⁵ Sus componentes primarios podrán ser semióticos, o filosóficos, o religiosos, pero hay también varios otros centros de interés que podrían proveer el punto de partida.

Tal vez el Pabellón de Barcelona llegará a verse como un ejemplo que demuestra que una *idea* arquitectónica, más que una obra de arquitectura real con todos sus datos e implicancias materiales, puede afectar el curso de la historia de la arquitectura (véanse los comentarios acerca de la arquitectura no construida en la última sección del capítulo IV).

La naturaleza, y la imagen que el arquitecto se construye de la misma, podrían constituir otro punto de referencia en la formulación de una reinterpretación. En su reciente libro sobre Mies van der Rohe, Papi (1975) mencionó de pasada, al considerar el Pabellón, las creencias religiosas de Mies, pero también

exploró un nuevo ángulo para enfocar el tema, al sugerir la posibilidad de explicar la arquitectura del maestro —especialmente el Pabellón Alemán— no en términos de espacio y tiempo, sino de naturaleza. Justificó este intento en función de interés presente por la ecología:

La urgencia actual de la ecología (que siempre fue un tema importante, pero que sólo ahora se volvió un fenómeno intelectual, social y cultural, mientras que antes era simplemente conciencia natural) se debe en gran medida a los datos alarmantes proporcionados por los biólogos y por quienes estudian la civilización postindustrial —para no mencionar la evidencia científica de los diversos procesos de degradación y polución, llevados a escala macroscópica, que caracterizan la culminación de la civilización capitalista.

Mies tuvo éxito al lograr una relación con la Naturaleza que es extremadamente moderna y que, sin embargo, tiene sus raíces en un concepto clásico: para él, la Naturaleza es un concepto absoluto y permanece como tal, como el Tiempo y el Espacio, todos ellos eternos y preexistentes a la humanidad... Una Naturaleza absoluta se vuelve para Mies un término de referencia necesario para medir su anti-Naturaleza arquitectónica, absolutamente pura.

Análisis de textos

Ceguera inicial ante la significación de la obra, respuestas precanónicas, interpretación canónica, interpretación autoritativa, diseminación, silencio y reinterpretación: podría suponerse que todo texto acerca de un edificio ha de poder encuadrarse en una o varias de estas categorías. Pero no es así: el mismo proceso de interpretación, tal como se refleja en documentos escritos y en otros registros, podría convertirse en el tema en estudio. El caudal de material impreso producido a lo largo del proceso interpretativo, por repetitivo que sea, puede constituir un valioso material de investigación que requiere el desarrollo de técnicas especiales de análisis de textos.

El análisis de textos florece en épocas en que se manifiesta un interés por la semiótica. Sin embargo, no debe confundirse un análisis de textos (como el practicado en este estudio) con una interpretación semiótica de un edificio (como las de Barcelona por Koenig o por Sepliansky).

Para aclarar este punto, será conveniente distinguir tres niveles de trabajo: la semiótica, el análisis de textos y las interpretaciones semióticas. La semiótica es la ciencia que estudia la vida de los signos en la sociedad, para expresarlo en términos de Saussure. Se ocupa de asuntos tales como la definición y clasificación de indicadores, el análisis de sistemas de significación y el estudio de las etapas del proceso interpretativo. El análisis de textos implica el estudio de las maneras en que los conceptos teóricos de semiótica se aplican a casos particulares reales; sus resultados pueden usarse para convalidar la teoría semiótica. Las investigaciones empíricas acerca de las reacciones de usuarios constituyen una alternativa al análisis de textos. En el nivel siguiente (el de las interpretaciones semióticas de obras de arquitectura o arte), los conceptos teóricos se consideran válidos; el objetivo en este nivel no es probarlos, sino usarlos.

En la literatura se advierte una cantidad creciente de interpretaciones semióticas. Existe también una considerable variedad de enfoques de teoría semiótica, si bien arquitectos y artistas los encuentran cada vez más confusos y difíciles de usar. También hay algunos estudios, aunque pocos, en análisis de textos. Krampen pensaba en 1973 que este campo estaba aún prácticamente virgen. Esta sección está dedicada a reseñar algunos de los estudios existentes en análisis de textos, y a sugerir pautas para los que hayan de llevarse a cabo en el futuro.

Debido a la naturaleza del medio involucrado, el análisis de textos es más frecuente en estudios acerca de literatura que en los de artes visuales. Pero el análisis de textos no debe confundirse con el análisis de la obra literaria misma; su objeto no es la obra, sino la crítica que ésta ha recibido a lo largo del tiempo. El estudio de Weitz (1964) sobre medio siglo de crítica de Hamlet es un ejemplo brillante de análisis de textos en literatura.

La técnica también se aplica a campos no-literarios. Barthes la usó en su estudio acerca de la moda (1967); su materia prima no fueron piezas de vestimenta, sino literatura referente a moda, tal como ésta aparece en las revistas.

El análisis de textos se ha aplicado también en la arquitectura y el arte. Hay ciertos períodos o estilos que se presentan particularmente al uso de esta técnica. La especificación en forma literaria de cuáles han de ser los pensamientos y sentimientos que ha de despertar una obra de arte fue una característica típica de la creación y crítica artística durante el siglo XIX. Resulta, pues, particularmente apropiado que en estudios sobre la arquitectura y el arte victorianos se preste particular atención a textos literarios contemporáneos. El análisis de textos fue lúcidamente usado por Hersey en su *High Victorian Gothic. A Study in Associationism* (1972).

Wolfe (1975) señaló que la escena artística contemporánea, al igual que la victoriana, se presta para el análisis de textos más que para la apreciación directa de las obras: la clave para la *action painting* y el *pop art* ha de encontrarse, no en la obra de Pollock, Lichtenstein o Warhol, sino en los artículos y conferencias de Greenberg, Rosenberg y Steinberg.

Pero el análisis de textos tiene un rol que desempeñar en el estudio de *cualquier* obra de arquitectura o arte, especialmente con posterioridad a la difusión de la imprenta. Existe una cantidad de indicios que sugieren que el análisis de textos se está tornando más frecuente, aunque no se lo llame por ese nombre. Hay revistas de arquitectura que publican regularmente textos significativos del pasado; existe una editorial especializada en ediciones facsímiles de clásicos de la historia, teoría y crítica arquitectónicas, y también hay una cantidad creciente de antologías de pasajes críticos.¹⁶ Estos materiales no constituyen análisis de textos por sí mismos, pero proveen los elementos necesarios. El que estas ricas fuentes en verdad se aprovechan podría corroborarse observando que, mientras los libros de arquitectura de hace una generación tendían a traer muchas ilustraciones y pocas citas, en algunas obras recientes es al revés: la cantidad de citas supera el número de ilustraciones.¹⁷

The Gothic. Literary Sources and Interpretations Throughout Eight Centuries de Frankl (1960) es más que una antología; es una imponente obra erudita en la cual se analizan y verifican escrupulosamente, en función de los cono-

cimientos más recientes, las principales interpretaciones del gótico desde tiempos de Suger en adelante. La obra es rica en intuiciones acerca de la relación entre la forma y el significado góticos. Sin embargo, el objetivo de Frankl difiere en alguna medida del propuesto en este estudio. Frankl centra su atención en la convalidación material de las interpretaciones, y no le interesa su realidad social; en otras palabras, pasa por alto que las interpretaciones —aun las incorrectas— reflejan creencias que operaron en el cuerpo social en ciertas épocas. Por consiguiente, Frankl considera interpretaciones individuales pero no le interesa determinar hasta qué punto reflejan creencias colectivas. Además, ve el proceso interpretativo como desarrollándose continuamente a lo largo de los siglos, conduciendo hacia una comprensión final de la *esencia* del goticismo, a alcanzarse en nuestro tiempo o en algún futuro incierto. Su posición con respecto a las interpretaciones es prescriptiva, no descriptiva.

Aunque mucho más modesto en su alcance, *Pessac de Le Corbusier*, de Boudon (1969), es quizás un mejor ejemplo de análisis de textos orientado semióticamente, es decir, socialmente. Boudon analizó un corpus de artículos de la prensa cotidiana acerca del conjunto habitacional de Pessac de Le Corbusier. El autor mostró que la prensa, en lugar de comentarios críticos serios, se limitó por lo general a repetir una serie de frases estereotipadas, muchas de ellas tomadas de los escritos del propio Le Corbusier. Boudon también consideró declaraciones del comitente de la obra, e incluyó en su análisis una serie de entrevistas a residentes de la localidad, mostrando así que el análisis de textos y los trabajos de campo no son de manera alguna excluyentes.

En *History as Myth* (1969 b), Jencks estudió a varios destacados historiadores contemporáneos de la arquitectura, clasificándolos en una serie de categorías de acuerdo a los asuntos frente a los cuales se mostraban sensibles, los tipos de arquitectura que los historiadores favorecían, y los que ignoraban en forma sistemática. Como Frankl, Jencks trabajó con historiadores y no con usuarios cotidianos de la arquitectura. Pero como Boudon, su enfoque fue descriptivo y colectivo; trabajó con categorías de historiadores, no con casos individuales. Además, su enfoque fue sistemático y dinámico. De todos los autores mencionados en esta sección, Jencks es el que más se acerca a mis propios intereses.

En *Das Gesellschaftsbild bei Stadtplanern* (1968), Berndt exploró las «imágenes colectivas» de la ciudad tal como se reflejan en los escritos de diseñadores urbanos. Holschneider afrontó una tarea similar; en *Schlüsselbegriffe der Architektur und Stadtbaukunst* (1969), este autor usó técnicas estadísticas para determinar la frecuencia con que ciertas palabras claves aparecían en los escritos de cuatro diseñadores urbanos contemporáneos (Bacon, Cullen, Lynch y Spreiregen). Al comparar estos valores con los calculados en base a un texto de un escritor del siglo XVIII (J. G. Sulzer), así como con las frecuencias promedio de esas palabras en alemán e inglés coloquial, surgieron diferencias estadísticamente significativas, pero de ninguna manera sorprendentes. El término *religión* no apareció en absoluto en los escritos de los diseñadores modernos y muy pocas veces en Sulzer. El vocablo *sentimiento* (*Gefühle*) fue el término más frecuente en Sulzer. *Orden* apareció más a menudo que cualquier otra palabra clave en el vocabulario de los diseñadores urbanos, y más frecuentemente en su léxico que en cualquiera de los demás corpora.¹⁸ Holschneider usó diferenciales semánticos

para estudiar el significado asignado a las palabras claves por profesionales y estudiantes. Lo modesto y predecible de sus resultados difícilmente justifica lo sofisticado de la técnica que empleó.

En su sugestivo estudio acerca de las *Guides Bleus* (1967), Gritti puso de manifiesto el carácter selectivo de los sistemas de significación de las guías turísticas y la rigidez de sus relaciones entre forma y significado (véase capítulo III). Gritti no usó ningún exhaustivo método cuantitativo; la mera extensión de su corpus (un itinerario nacional, 18 itinerarios regionales, 15 libros ilustrados y 36 álbumes de la *Guide Bleu* para el territorio de Francia solamente) le impidió hacerlo. Técnicas computarizadas de análisis de textos podrán capacitarnos muy pronto para conducir análisis cuantitativos de cualquier corpus, sin importar su tamaño, pero es dudoso que un análisis de costos en relación a beneficios lo justifique por ahora. El método estructural no cuantitativo de análisis de textos empleado por Gritti, basado en una lectura cuidadosa más que en una cuantificación minuciosa, condujo a resultados mucho más interesantes que los métodos cuantitativos usados por Holschneider.

En su *Analisi componenziale di un segno architettonico* (1971b), Eco presentó otro ejemplo de análisis de textos basado en métodos no cuantitativos. Eco escogió un sorprendente artículo llamado «La eterna columna», publicado por el diario *La Prensa* de Buenos Aires. El artículo es un repertorio de banalidades sobre este elemento arquitectónico, que sirve espléndidamente el propósito de Eco: le brinda materia prima cuyo análisis le permite identificar los significados asociados a la unidad «columna» por el público cotidiano de la arquitectura. Aunque resulta esclarecedor como un ejemplo de análisis de textos, el limitado alcance de este trabajo (un solo texto, y un solo elemento, la columna) reduce su valor al de una mera demostración. Más aún: el enfoque de Eco fue, hasta cierto punto, atípico porque, como lo señalara Scalvini (1974), Eco estaba analizando el significado de la palabra «columna», y no del elemento arquitectónico «columna». El problema de la relación entre el significado de los elementos arquitectónicos y el significado de las palabras usadas para referirse a ellos es demasiado complejo para tratarse en este contexto.¹⁹

Otro tipo de análisis de textos es el practicado por Choay en *Figures d'un discours meconnu* (1971). Trabajando con textos relativos a ciudades, la autora comenzó por distinguir textos que son visiones de ciudades aún no concretadas (*discours instaurateurs*) de aquellos que son simples comentarios de ciudades ya existentes (*discours commentateurs*). Choay concentró su atención en el primer tipo de textos, desde la *Utopía* de Tomas Moro hasta la *Chartre d'Athènes*. El análisis de textos en este caso es particularmente apropiado, ya que las ciudades estudiadas por Choay existen *tan sólo en textos*. Pero en virtud de su deliberada evitación de los *discours commentateurs*, el tipo de los análisis de textos llevados a cabo por Choay difiere radicalmente del recomendado en este estudio.

Hesselgren (1975) siguió el desarrollo de la idea de *townscape* tal como se refleja en una serie de libros desde los escritos pioneros de Camilo Sitte a fines del siglo pasado, hasta que el uso de la palabra *townscape* y el concepto que entraña se generalizaron durante la década de los sesenta. El autor relacionó el creciente interés por este concepto con acontecimientos paralelos en la historia de la arquitectura.

Sust (1975) analizó las *Guías Verdes* de Michelin para España y para Nueva York. Contando cuántas veces aparecían mencionados distintos tipos de edificios y comprando las frecuencias de las menciones con las frecuencias con que aparecían esos tipos edilicios en el entorno real, Sust construyó un perfil del «monumento turístico» típico: los edificios religiosos de gran tamaño, viejos, raros, y sumamente decorados, tienen mejores probabilidades de figurar en las guías que los edificios que carecen de estos atributos. El estudio de un remanido manual escolar español de historia del arte y su comparación con las *Guías Verdes* permitió señalar tanto similitudes como diferencias entre los sistemas de significación propios del turismo y los propios de las instituciones educativas establecidas.

La revista *Architectural Record* ha venido publicando estudios acerca de que se habían acumulado unos quinientos estudios de esta índole. Moore y Oliver (1977) practicaron un análisis de contenidos de este rico material, encontrando que mientras algunos tipos edilicios fueron estudiados por la revista una sola vez, otros aparecieron sesenta o setenta veces a lo largo de las cuatro décadas de publicación de la serie. Los bares y restaurantes constituyeron una categoría frecuente al principio, pero no volvieron a examinarse nuevamente a partir de 1948; los edificios industriales recibieron mucha atención durante los años de la guerra, llegando a dedicárseles cuatro estudios en un solo año, el de 1942; las iglesias se consideraron con particular asiduidad entre 1953 y 1961, pero luego se las ignoró por completo hasta 1973; el reacondicionamiento de edificios viejos para nuevos usos no se reconoció como una categoría aparte sino en 1971. Al estudiar las frecuencias de publicación de los varios tipos edilicios, su distribución a lo largo de las cuatro décadas, y el surgimiento de nuevos tipos, los autores pudieron identificar importantes cambios en la práctica y la ideología arquitectónicas ocurridos en Norteamérica durante los años cubiertos por la muestra.

En síntesis, el análisis de textos en arquitectura y arte puede limitarse al estudio de tan sólo un período o estilo (Hersey, Wolfe), o puede considerarse aplicable a toda la literatura del arte, la arquitectura y el planeamiento (Boudon, Jencks, Holschneider, y mi propia labor acerca de *La Boda Campesina*, el edificio CPS o el Pabellón de Barcelona). Puede ser de naturaleza perscriptiva (Frankl) o descriptiva (Boudon, Jencks, Holschneider, Gritti, Eco, Choay, Sust, Moore y Oliver, y mi propio enfoque). Puede seguirse un ordenamiento cronológico (Frankl, Hesselgren, Moore y Oliver, y mi labor acerca del Pabellón de Barcelona), o se puede trabajar con un corpus de textos como si estuvieran congelados en un punto del tiempo (Gritti, Sust, y mi tratamiento del material acerca del edificio CPS). Puede ser cuantitativo (Holschneider, Sust, Moore y Oliver) o estructural (Jencks, Gritti, Eco, Choay, y este trabajo). Puede restringirse a textos de estudios solamente (Hersey, Frankl, Jencks, Holschneider, Hesselgren), o puede extenderse para abarcar también otros tipos de textos (Gritti, Sust, Moore y Oliver), así como las reacciones de los usuarios (Boudon). Puede ser acerca de proyectos ideales (Choay) o reales.

* * *

En algunos de los trabajos a los que se pasó revista la atención se centra en un *tópico*, como por ejemplo una pintura (*La Boda Campesina*), una obra de arquitectura (Pessac, Barcelona), o toda una clase de edificios (el estilo gótico o el estilo internacional). El tópico provee en este caso el eslabón de unión; el investigador compara lo que diferentes intérpretes han dicho acerca del mismo tópico. En otros casos, los investigadores trabajan con una serie más amplia de obras de arte o arquitectura, pero se limitan, en cambio, al estudio de tan solo unas pocas *fuentes* (Jencks, Holschneider), o quizás de tan solo un único corpus (Gritti, Eco, Sust, Moore y Oliver, y los estudios sobre *Space, Time and Architecture* y *Pioneers of the Modern Movement* citados en el capítulo III). En este tipo de análisis de textos, el eslabón son las fuentes, no los tópicos.

El análisis de textos centrado en tópicos resulta especialmente apropiado para detectar cambios de significado a lo largo del transcurso del tiempo, enfatizándose así la naturaleza dinámica de los sistemas de significación. El análisis de textos centrado en fuentes, por el otro lado, es particularmente apto para poner de relieve la naturaleza sistémica de los significados en un momento dado. Buena parte de análisis de textos realizado a lo largo de los capítulos II y III de este trabajo estuvo centrado en fuentes, mientras que lo hecho en los capítulos IV y V fue análisis de textos centrado en tópicos.

Ambos enfoques pueden combinarse en un eficiente formato para cursos de investigación, como me ha enseñado mi experiencia en la Ball State University. A una sección de la clase se le asignaron edificios —un edificio por estudiante— y a la otra se le dieron libros —un libro por persona—. Los integrantes de la primera sección recopilaron todo cuanto fue dicho por diferentes autores acerca de un edificio; los de la segunda sección compararon lo que cada escritor observó en diferentes edificios. Como las obras de arquitectura y las obras de crítica estudiadas por ambas secciones fueron, hasta cierto punto, las mismas, este formato permitió poner de manifiesto múltiples interrelaciones.

Cabe preguntarse si el análisis de textos centrado en tópicos (por ejemplo, el análisis de textos referidos a la arquitectura de una cierta área geográfica, o de un periodo histórico, o de un estilo) permite, en todos los casos, delimitar un sistema de significación que efectivamente operó en un momento dado. En otros términos: ¿puede hablarse, legítimamente, de un sistema de significación de la Escuela de Chicago, en contraposición a los sistemas de significación de Giedion y Pevsner?

Antes de contestar esta pregunta, es preciso formular otra: ¿dónde radica el *locus* de los sistemas de significación: en las obras de arte o arquitectura mismas, o en sus interpretaciones? Según presupuestos ampliamente compartidos, la Escuela de Chicago existía con anterioridad a, e independientemente de, sus interpretaciones. En otros términos: la Escuela podría identificarse y describirse como una unidad meramente como consecuencia del análisis de un corpus del entorno construido, más que de un corpus de textos escritos. Las dificultades prácticas de semejante tarea serían, sin embargo, enormes: ¿cómo podrían identificarse, aunque fuese tan sólo provisoriamente, los límites de la Escuela de Chicago, si no fuese porque ésta fue tomada como tema de interpretaciones escritas, o registradas de otros modos? Un corpus de edificios delimitado geográficamente (como sería el caso, por ejemplo, de toda una ciudad, o de un sector de

la misma) parecería más manejable que un corpus con límites estilísticos. Pero el problema enervante que se presenta en este caso es que las áreas geográficas, aun las más pequeñas, generalmente presentan una variedad de distintos sistemas de significación yuxtapuestos los unos a los otros: como se dijo antes, la Exposición de Barcelona presentaba un nivel académico, uno vernacular, uno Art Déco, y uno moderno —todos ellos contiguos territorialmente pero desconexos. Lo mismo se aplica a unidades cronológicas, tales como siglos o décadas. El *locus* de los sistemas de significación radica, a mi juicio, en las interpretaciones.

Volvamos ahora a la pregunta inicial: ¿es lícito hablar de un sistema de significación de la Escuela de Chicago —no el sistema de Giedion o el de Pevsner— que podría detectarse en análisis de textos centrado en tópicos, y no en análisis de textos centrado en fuentes? Sí, es lícito. Existen coincidencias en una población de intérpretes que comparten la misma cultura que permiten identificar sistemas de significación supraindividuales. Las interpretaciones canónicas colectivas, analizadas antes, constituyen un ejemplo de ese tipo de coincidencia.

A la inversa, debemos preguntarnos si el análisis de textos centrado en fuentes podría permitirnos identificar *cambios* en sistemas de significación. Mi hipótesis provisoria, con respecto a este punto, aún no convalidada, es nuevamente afirmativa. En rigor, este tipo de análisis de textos es el único que podría verdaderamente poner de manifiesto cambios en *sistemas* de significación. El análisis de textos centrado en tópicos permite detectar cambios en el significado de formas aisladas, no de sistemas. Seguramente han de haber cambios en la estructura de los sistemas de significación que ocurren en un nivel más alto que el de los meros cambios de significado de formas individuales. Pero dilucidar este punto requiere una investigación que excede los límites de este trabajo.

* * *

El analista de textos puede centrar su atención no sólo en *qué* es lo que se dice, sino también en *cómo* se lo dice. También puede dirigirse a ver cuántas veces se repite el juicio y en boca de quiénes. El análisis de textos puede inclusive extenderse a la consideración del material gráfico y fotográfico. Glaeser (1976) sugirió que es posible estudiar el proceso de diseminación de una interpretación viendo primeramente cuáles fotografías seleccionaron los arquitectos para su distribución (en el caso de Mies, se las puede comparar con algunas de las rechazadas por el propio Mies, conservadas en los archivos del Museo de Arte Moderno) y luego, cuales fotografías fueron realmente usadas y cuántas veces. De acuerdo a Carney (1974), el análisis de contenidos es particularmente eficaz en el estudio de material visual.

El análisis de las «imágenes sociales» seguramente ha de recibir mucha atención por parte de las ciencias humanas en los próximos años. Si el estudio de la arquitectura, el arte y el planeamiento han de desarrollarse como ramas de las ciencias humanas, deberá dedicarse más atención al análisis de cuerpos vivos de crítica arquitectónica, artística y urbana. Una antología de textos referentes a Barcelona puede enseñarnos más acerca del desarrollo del pensamiento arquitectónico durante el último medio siglo que una serie de pabellones de exposición proyectados durante el mismo periodo.

Notas

1. Esta fue la cronología de la década de Mies van der Rohe: 1958, finalización del Edificio Seagram, Nueva York; 1959, abandona el Illinois Institute of Technology (IIT); Medalla de Oro del Royal Institute of Architects (RIBA); 1960, terminación del Edificio Lakeview, Chicago; Medalla de Oro del American Institute of Architects (AIA); 1961, terminación del Edificio Bacardi, Ciudad de México; 75.º cumpleaños; 1963, terminación de One Charles Center, Baltimore, Maryland, y del Lafayette Park, Detroit, Michigan; Medalla Presidencial de la Libertad, EEUU; 1964, terminación de la *Highfield House*, Baltimore, Maryland; 1965, terminación de la Escuela de Administración de Servicios Sociales, Universidad de Chicago; 1966, Medalla de Oro, Bund Deutscher Architekten (BDA); 80.º cumpleaños; 1968, terminación del Chicago Federal Center; exhibición retrospectiva en el Art Institute de Chicago; 1969, su muerte.

2. Me refiero a los libros de Blaser (1965), Speyer (1968), Pawley (1970) y, hasta cierto punto, aun al de Carter (1970). Los otros siete libros son los de Johnson (1947), Bill (1955), Hilberseimer (1956), Drexler (1960), Blake (1963), Glaeser (1969) y Papi (1975).

3. La combinación, en una única persona, de un intérprete precanónico imaginativo y de un activo diseminador puede ser particularmente eficaz. En años recientes, Scully hizo por Venturi, y Broadbent por Bofill, lo que Johnson había hecho por Mies durante la generación precedente.

4. De un modo por demás profético, Cret mismo había escrito en 1923: «el gusto es una materia *varium et mutabile* [...]. Nuestros sucesores (y no digamos nada de nuestros contemporáneos) difícilmente aprobarán todas y cada una de nuestras decisiones [...]. El tiempo mismo se encargará de borrar nuestra obra». Si los hemos de juzgar por la sensatez y la exactitud de sus predicciones, Cret le gana ampliamente a Wright, quien solía afirmar que el impacto de su obra duraría por un milenio (Moholy-Nagy, 1959).

5. Esta extraordinaria coincidencia de juicios y el hecho de que cristalizase en un lapso tan corto —de 1958 a 1961— fue uno de los factores que tuvo más peso en mi decisión de elegir el Pabellón de Barcelona como mi ejemplo principal.

6. Al reseñar *The Age of the Masters* de Banham, Eaton escribió en 1976 que «era un verdadero placer leer un libro sobre arquitectura moderna en el que no se analiza el Pabellón de Barcelona». Este comentario hubiese sido más convincente si se lo hubiese formulado quince años antes. El «placer» de leer libros que ignoran el Pabellón estaba al alcance de quienquiera se mantuviese al corriente de la literatura arquitectónica durante la década del sesenta.

7. Darmesteter (1886) dijo que las palabras eran como organismos vivos que nacen y mueren. Focillon (1936) y otros se refirieron a la vida y muerte de los estilos. La metáfora biológica podría también usarse en relación a las interpretaciones.

8. Esto podría ser aceptable en libros cuyo formato sugiere que su propósito es servir como fuentes para referencias visuales, más que ofrecer los resultados de una investigación especulativa. La reaparición de las mismas viejas ideas en una monografía como la de Malcolmson (1973) sobre Mies es más difícil de justificar.

9. *100 Years of Architecture in Chicago. Continuity of Structure and Form*, por Grube, Pran y Schulze (1976), y *Chicago Architects*, por Cohen (1976).

10. Para un análisis de las dificultades que surgen al clasificar a Mendelsohn como un arquitecto expresionista, como lo hicieron Zevi y Roggero, véase Banham (1954).

11. Fitch tampoco mencionó *Falling Water* en la edición inicial de su libro, publicada en 1948.

12. Como lo señalara Hoffmann (1976), Tallmadge había descubierto el estilo Shingle y enunciado sus características principales mucho antes que Scully, si bien no lo llamó por ese nombre. No obstante, la «creación» del estilo Shingle y su introducción como un elemento del ideario arquitectónico socialmente compartido en Norteamérica debe acreditarse a Scully, no a Tallmadge.

13. Cuando el Pabellón fue desmantelado, unos pocos meses después de haber sido levantado, los materiales se embalaron en cajones que poco tiempo después desaparecieron. Toda clase de rumores han circulado hasta fecha reciente, incluyendo que los cajones fueron destruidos por bombardeos aliados durante la segunda guerra mundial, o que aún están en algún recóndito valle en las montañas de España. La correspondencia guardada en el Archivo Mies van der Rohe no deja lugar a dudas con respecto a que todo el mármol, los cristales y las partes cromadas fueron embarcadas hacia Alemania, y tan sólo el acero permaneció en Barcelona. Todos los materiales fueron vendidos para ayudar a balancear el sustancial déficit que se produjo debido a que algunas de las industrias que habían prometido su contribución tuvieron gran dificultad en cancelar los pagos luego de la quiebra del mercado de valores.

Collins (1975) trató infructuosamente de obtener información acerca de la construcción de la losa del techo por parte de quienes rodeaban a Mies cuando el maestro aun vivía. Mis propias averiguaciones, más recientes, no condujeron a resultados más positivos. Sergius Ruegenberg, quien trabajó en el estudio de Mies en Berlín en la época de la comisión de Barcelona, y estuvo, por algún tiempo, a cargo de la supervisión de la construcción del Pabellón en el terreno, asegura poseer un juego completo de los 30 planos de obra del Pabellón (1976). Mis intentos para conseguir un detalle que muestre la construcción del techo, u obtener una descripción verbal del sistema estructural, o, por lo menos, para saber si el material empleado fue madera o ladrillo, fueron infructuosos. Mis averiguaciones subsiguientes arrojaron serias dudas acerca de la autenticidad de sus planos. El Dr. Ludwig Glaeser, quien los examinó, tuvo la gentileza de señalarme (1976) flagrantes contradicciones entre los planos y las fotografías guardadas en el Museo de Arte Moderno.

14. Para un análisis del concepto de articulación aplicado al diseño, véase mis *Notas para una teoría de la significación en diseño* (1974).

15. Kulsky (1971) analizó la arquitectura y el planeamiento del siglo XX en el contexto de referencias a apremiantes cuestiones contemporáneas tales como la exploración espacial, la pobreza, la polución y la explosión demográfica. Pero sus interpretaciones de la arquitectura siguieron siendo las mismas de siempre. No es en esta forma como han de surgir las radicales reinterpretaciones que estoy anticipando.

16. Las que vienen a mi memoria en este momento son las antologías críticas sobre arquitectura barroca italiana (Argan, 1957), programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX (Conrads, 1964), urbanismo (Choay, 1965), racionalismo (Scu-rati Manzoni, 1966), arquitectura y diseño de 1890 a 1939 (Benton et al., 1975), expresionismo y racionalismo (Bardeschi et al., 1975), y la más general de Patetta (1976).

17. El libro *Theory and Design in the First Machine Age* de Banham (1960) contiene 471 citas y solamente 137 fotografías.

18. Esto tal vez no se aplique a los arquitectos modernos. Las referencias a Dios y a lo divino abundan en los escritos de Wright, Mies y Le Corbusier (Moholy-Nagy, 1959). Asimismo, los arquitectos y artistas contemporáneos frecuentemente invocan, al referirse a su obra, esencias y principios últimos no siempre claramente inteligibles (Nolan, 1974).

19. Frascari (1976) está desarrollando un interesante estudio centrado en este problema. Tomando un pasaje en latín de Vitruvio y comparando sus diversas traducciones a idiomas modernos, desde la de Cesariano en el siglo XVI hasta las más recientes de Ferri y de De Fusco, Frascari señaló significativas diferencias. Espero que el autor sea capaz de mostrar que la misma forma verbal puede asumir diversas posiciones en distintos sistemas culturales, de la misma manera en que formas arquitectónicas pueden ocupar diversas posiciones, y por consiguiente transmitir significados distintos, en distintos sistemas arquitectónicos (véase el capítulo III).

Epílogo: El rol del diseñador

La atribución de un significado a una obra de arquitectura o de arte ha sido considerada a lo largo de este estudio como una operación realizada solamente por el crítico. El rol de los diseñadores en el proceso de formación de significado habría sido, de acuerdo a esta perspectiva, más bien modesto. Los diseñadores crean los objetos, pero son los intérpretes los que los clasifican de una manera u otra. La repercusión de un edificio, por lo tanto, dependería más bien de cómo fue interpretado que de cómo fue diseñado. Como este enfoque se aparta de creencias comúnmente difundidas, será conveniente dedicarle cierta consideración.

A partir del siglo XVIII, el rol del diseñador en el proceso de formación de significado fue visto, a menudo, en términos del paradigma de la comunicación. Al diseñador se lo comparaba con un hablante que tiene algo que expresar, mientras que el edificio era considerado como una declaración y los intérpretes vistos como constituyendo una audiencia. Para ponerlo en términos de Gaudie (1969):

Tenemos derecho... a esperar de una obra de arquitectura alguna evidencia de que el diseñador ha puesto —para usar una frase común— «algo de sí mismo» en ella... en el sentido de que ha logrado transmitir al observador algo de su propio fuego interior, a través del uso apto y elocuente del lenguaje de su arte. De la misma manera, si un observador ha de apreciar cabalmente los resultados del acto y valorarlos en su real dimensión, deberá abrir sus propios canales de comunicación que le permitan recibir la compleja declaración que el edificio le enuncia, y para esto, también el observador debe estar familiarizado, en alguna medida, con la naturaleza del lenguaje arquitectónico.

De acuerdo al paradigma de la comunicación, la interpretación —a menudo llamada en este contexto «decodificación»— es tan sólo una parte de un proceso más amplio. Para que el ciclo de la comunicación esté completo, se debe

considerar también el proceso de codificación —que precede al de decodificación y es, en cierto sentido, simétrico a él. La decodificación de significado, efectuada por el receptor, debe coincidir en términos generales con la codificación realizada por el emisor. Si tal coincidencia no se logra, debido a errores en la emisión, en la recepción, ruido en el canal, u otras causas, la comunicación entre emisor y receptor habrá fallado.

Dos problemas se originan de este enfoque. Uno es que no existe forma alguna de estar seguros de que los diseñadores «intentan comunicar» algo. El significado tal como se lo considera en este estudio depende de las respuestas de los intérpretes, reflejadas ya en documentos o en experimentos. Las intenciones de diseño no pueden inferirse a partir de las reacciones de los usuarios. Los intérpretes podrán creer que los diseñadores intentaban comunicar algo, pero esto, de ninguna manera, prueba que el diseñador intentaba comunicarlo. Es cierto que los diseñadores pueden verbalizar el significado que intentan transmitir, pero sólo unos pocos lo hacen. Además —y esto es lo importante— no hay razón para tomar sus declaraciones al pie de la letra. No es que los diseñadores sean deshonestos, pero podrían estar influidos por las reacciones de otras personas o por cánones, como ya se ha visto. Cuando un diseñador analiza su obra, se está comportando como un intérprete, no como un diseñador.

El otro problema con el enfoque tradicional es que éste no llega a explicar el proceso de reinterpretación. El paradigma de la comunicación implicaría que los diseñadores tienen poderes casi sobrenaturales para anticipar interpretaciones por generaciones, aun por siglos. Como una alternativa, quienes endosan el paradigma de la comunicación están forzados a minimizar la importancia del cambio histórico y a endosar la existencia de un mítico lenguaje arquitectónico permanente. Tomaremos a Gaudí nuevamente como ejemplo:

El edificio que, luego de que los idiolectos de moda de su tiempo se hayan vuelto ya clichés, continúa contribuyendo en forma memorable a la calidad de la vida humana, es el edificio que extrae su fuerza comunicativa de las asociaciones emotivas incambiables de los elementos arquetípicos del lenguaje arquitectónico, aquellos que están más profundamente enraizados en la experiencia sensible de la humanidad.

Eco (1968) trató de evadir el problema mediante la distinción de significados «primarios» y «secundarios» de la obra arquitectónica. Los significados primarios son los que el diseñador intenta comunicar; significados secundarios son los que aparecen en un momento posterior y están más allá del control del diseñador. Pero esto sólo separa las dos partes del problema, sin resolver ninguna de ellas. Queda todavía por explicar cómo se puede estar seguro de cuáles fueron los significados primarios que el diseñador intentaba comunicar; y cómo es posible que la gente vea posteriormente significados secundarios que no se intentaba que estuviesen allí. Más aún, ¿cómo sabemos que los significados secundarios no fueron los previstos por el diseñador?

El paradigma de la interpretación ofrece una alternativa al enfoque comunicacional, que tiene el mismo poder explicativo y ninguna de sus desventajas. En vez de suponer la existencia de «intenciones de diseño» —que son difi-

ciles de corroborar— el paradigma se limita a los hechos que pueden ser convalidados empíricamente, tales como:

1. La gente asigna significado a su entorno, en modos que no son arbitrarios, sino que están gobernados por cánones y sujetos a cambio histórico.
2. Los diseñadores tienen la habilidad de producir formas que resultan significantes tanto para otras personas, como para ellos mismos.
3. Los significados atribuidos a una forma, a lo largo de su vida, son mucho más variados y complejos de lo que cualquier intérprete individual podría concebir, ni aun en el caso de que el intérprete fuese el diseñador mismo.
4. Los diseñadores pueden tratar de prever el significado que la gente asignará a sus formas. Pueden aun manipular la forma con el propósito de sugerir ciertos significados a los intérpretes. *Pero no debemos suponer que lo harán de manera exitosa.* Como lo señalara Broadbent (1957a), centenares de discos de música popular se lanzan al mercado inglés cada año, pero sólo un puñado de ellos llegan a ser *hits*. No hay manera alguna de predecir cuáles serán los discos que «tendrán éxito». La prueba del éxito sólo ocurre cuando el disco es puesto en circulación. Los teóricos del diseño pueden desprender una lección de esto: los diseñadores no controlan los significados que la gente leerá en sus formas como tampoco controlan su éxito.
5. Los intérpretes sienten a veces que los diseñadores intentan comunicar algo. Pero esto es una creencia del intérprete, no una intención del diseñador. Lo que está en juego es un tipo especial de interpretación, no un tipo especial de diseño.

El aspecto significativo de este enfoque es que se ve a los diseñadores como diseñando o interpretando, pero no necesariamente «intentando comunicar» significados. Más aún, en el paradigma de la comunicación se supone que el significado decodificado por el intérprete coincide con el mensaje codificado por el emisor. Si no existe tal coincidencia, el proceso entero se considera un fracaso y, por consiguiente, en tal caso no hubo comunicación. En el paradigma de interpretación, en cambio, es posible admitir que el diseñador anticipa las interpretaciones que la gente dará a sus formas, e incluso que trata de controlarlas. Pero su previsible fracaso en conseguir control efectivo no invalida el proceso de atribución de significado. La interpretación puede ser exitosa, aun si la comunicación falla.

Las diferencias entre los paradigmas de comunicación e interpretación, y el rol del diseñador en ambos casos, se hicieron evidentes en un *Juego de semiótica* diseñado en la Ball State University por un grupo de estudiantes míos (Buente et al., 1976). A cada jugador se le asignaba un tipo edilicio escogido de una lista preestablecida (por ejemplo, una residencia, un edificio comercial, una iglesia, etc.) También se le proporcionaba una lista de adjetivos calificativos tales como «racional», «formalista», «tradicional», «vernácula», «imponente», «modesto», etc. Se le asignaba uno de estos términos en forma arbitraria y se le solicitaba que eligiese dos adjetivos más que considerase compatibles con el que le fue señalado. Cada participante recibía luego un juego de bloques de madera de diversas formas y tamaños, y se le pedía que «proyectase» un edificio que fuese reco-

nocible como perteneciente al tipo que le fue conferido y que mostrase los atributos descritos por los tres adjetivos. Cuando los proyectos estaban terminados (fig. 119), cada jugador «interpretaba» cada proyecto, estableciendo a qué tipo edificio correspondía y cuáles eran los adjetivos que, a su juicio, el proyecto reflejaba. Finalmente, se calculaba un puntaje para cada jugador que medía su destreza como proyectista y su habilidad como intérprete.

En una versión temprana del juego, los diseñadores recibían un punto cada vez que un intérprete acertaba el tipo de edificio o un adjetivo que el diseñador intentaba expresar. Recíprocamente, los intérpretes se anotaban un punto cada vez que su interpretación coincidía con las intenciones declaradas por el diseñador. El juego, en esta etapa, se basaba en el paradigma de la comunicación.

En una versión posterior, el juego se basó en el paradigma de la interpretación. Todo era igual excepto el procedimiento para calcular el puntaje y que, en esta versión del juego, se solicitaba a cada jugador que interpretase su propio proyecto, igual que los de los demás jugadores. Los proyectistas que pensaban que no habían transmitido apropiadamente el significado deseado podían, pues, distinguir entre sus intenciones y sus resultados según su propia evaluación. A continuación se computaban las interpretaciones recibidas por cada proyecto. La interpretación considerada como «correcta» en esta versión del juego no era la intentada por el diseñador, sino la que resultaba por mayoría de votos. Los proyectistas sólo se anotaban puntos si la opinión de la generalidad de los jugadores coincidía con sus intenciones, y las interpretaciones individuales se juzgaban no en relación a las intenciones del proyectista, sino en relación al consenso del grupo según quedaba reflejado en su voto.

En la primera versión de juego, los intérpretes enfrentados con un proyecto torpe tenían muy escasas *chances* de interpretarlo correctamente. En la segunda versión, los intérpretes podían concordar en lo que un cierto proyecto representaba, y podían por consiguiente anotarse puntos, aunque sus juicios no coincidieran con las intenciones de diseño. Fue interesante comprobar que el segundo formato del juego no impidió que los proyectistas «intentasen comunicar» ciertos significados, pero su ocasional fracaso en la empresa no menoscababa la validez y el posible éxito del proceso interpretativo. Además, al repetir el juego varias veces se advirtió que ciertos cánones o clichés fueron establecidos por el grupo, y los proyectistas (como también los intérpretes) pudieron ajustar su conducta a la retroalimentación recibida.

El juego de semiótica se presta aún a una tercera variación —una que mis estudiantes por alguna razón se negaron a jugar. Uno podría introducir en el juego una interpretación autoritativa, representada, por ejemplo, por el juicio del profesor. El profesor interpretaría cada proyecto. Los jugadores se anotarían un punto cada vez que sus intenciones o interpretaciones coincidieran con las del profesor. Seguramente habrá en algún lugar, quizás en una remota provincia, una situación social adecuadamente representada por esta forma del juego.

* * *

En las versiones más crudas del paradigma de la comunicación —no endosadas por teóricos de la comunicación— se da gran importancia al emisor

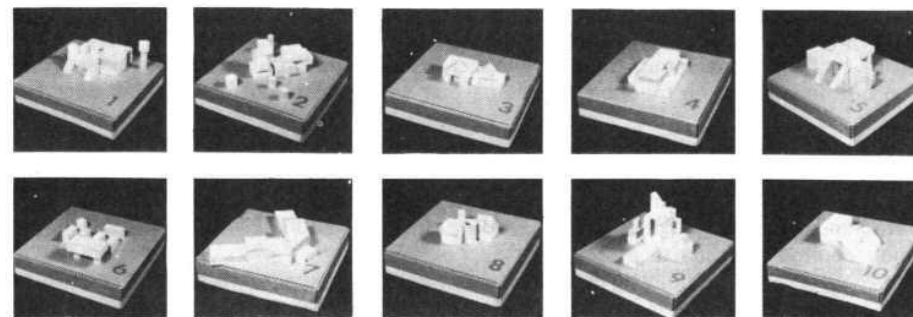


Fig. 119. M. Buente/M. Hale/M. Morris/R. Schoeff/M. Smith: Juego de Semiótica. Resultados de una sesión de la Ball State University

y muy poca al receptor. La emisión se la considera activa, la recepción pasiva. En versiones más finas del paradigma, se reconoce que también los receptores tienen que desempeñar un rol activo y, a veces, bastante difícil.

Se podría concebir también una versión más cruda del paradigma de la interpretación, en la cual toda la importancia fuese conferida al intérprete y al diseñador se lo viese desempeñando un rol poco importante en la generación del significado. Esto también sería una tergiversación. Los significados resultan de una compleja interacción de fuerzas, algunas bajo el control del diseñador, otras bajo el control de los intérpretes.

La interacción entre diseñadores e intérpretes en el proceso de formación del significado, a través de la historia de la arquitectura, puede representarse idealmente por un modelo compuesto de cuatro etapas: 1) diseño inicial; 2) respuestas precanónicas e identificación de clase provisoria; 3) implementación de clase, y 4) canonización de la interpretación.

En la primera etapa el diseñador produce una forma, que tiene una variedad de significados potenciales, pero no una variedad ilimitada. Los rasgos de la forma seleccionados por el proyectista harán posible algunas interpretaciones y excluirán algunas otras dentro de cada contexto cultural o circunstancia histórica.

En la segunda etapa el intérprete atribuye a la forma un significado como una respuesta precanónica provisoria. Lo hace mediante la selección de uno de los significados posibilitados por la forma. El significado es construido por el intérprete, no por el diseñador, aunque algunas personas podrían desempeñar ambos roles y ser intérpretes de sus propias formas.

Los diseñadores podrán permanecer indiferentes frente a la respuesta precanónica inicial y pasarla por alto. El análisis de Harbers acerca del Pabellón de Barcelona en términos de inversión contrapuntística en las cualidades de la superficie (véase capítulo IV) constituía una fina observación, pero pocos arquitectos se ocuparon de este tipo de especulación y el asunto fue rápidamente olvidado.

Por otra parte, una interpretación avanzada en la segunda etapa po-

dría estimular a los diseñadores a producir, como una tercera etapa, otros edificios de la misma clase. Cuando Hitchcock y Johnson (1932) caracterizaron lo que llamaron el estilo internacional, no sólo analizaron obras de arquitectura ya existentes, sino que influyeron en muchos proyectos que se concretarían durante las décadas siguientes.¹

Los diseñadores, en la tercera etapa, pueden reforzar o invalidar una interpretación precanónica. Si los diseñadores responden positivamente, una clase de edificios similares se origina. Estos edificios provocarían la misma interpretación, que quedaría institucionalizada como un canon. El establecimiento del canon configura la cuarta etapa.

Este modelo no refleja exactamente, por supuesto, la manera en que los acontecimientos tienen lugar. Hay bastante más interacción entre diseñadores e intérpretes, con mutua retroalimentación yendo y viniendo todo el tiempo, que lo que el limitado número de etapas del modelo pareciera sugerir. El proceso de diseño puede concebirse como una serie de rápidos ciclos de retroalimentación, en los que un individuo cambia sus roles y opera alternativamente como diseñador y como intérprete. Pollock, por ejemplo, fue filmado en acción. El pintor hacía una marca sobre la tela, la miraba, juzgaba su efecto y tomaba una rápida decisión con respecto a la posición y forma de la marca siguiente (Broadbent, 1969). A la inversa, los intérpretes pueden temporalmente asumir el rol de diseñadores y cambiar la forma si no les satisface. Boudon (1969) estudió los cambios introducidos en sus viviendas por usuarios del conjunto habitacional Pessac de Le Corbusier, cambios que muestran que los usuarios afrontan tareas de diseño en forma bastante sistemática. Aunque en la práctica social real existan más de cuatro ciclos de retroalimentación, el modelo puede usarse para identificar los principales componentes del proceso de diseño e interpretación.

Las etapas 1 y 3 las dan los diseñadores, las etapas 2 y 4, los intérpretes. Las etapas 1 y 2 son individuales, provisionales y potencialmente las más creativas; y, finalmente las etapas 3 y 4 son colectivas, consensuales, y potencialmente repetitivas.

La forma propuesta por el diseñador en la etapa 1 puede permitir una generosa variedad de posibles interpretaciones en la etapa 2, o, por el contrario, puede dirigir al intérprete en forma compulsiva hacia unas pocas interpretaciones posibles. Esto explica la distinción de Jencks entre diseños multivalentes y univalentes (1973). Jencks consideró a Mies como un diseñador típicamente univalente.

Recíprocamente, la interpretación propuesta en la etapa 2 puede permitir una variedad de posibles implementaciones de la clase (etapa 3), o puede ser restrictiva y dogmática hasta el punto de tornar la implementación de clase en una tarea árida y repetitiva, ni más ni menos que una interpretación canónica (la cuarta etapa). Proyectos creativos pueden sucumbir ante una interpretación dogmática, que puede así convertirse en una verdadera trampa para el proyectista. Tadaschi Yokohama (1966) se lamentaba de que Mies se hubiese encerrado en un «mundo artificial». «Si hubiese salido de su limitado mundo, qué espléndidas cosas hubiese podido crear.» El «mundo artificial» persistiría aun después de la muerte del maestro. Algunos visitantes de la exposición de trabajos de alumnos de arquitectura de 1974 del Illinois Institute of Technology tuvieron ciertas dificultades

en distinguir los modelos de los proyectos de los estudiantes, de las maquetas de los edificios de Mies.

Los proyectistas creativos podrán querer evitar este tipo de reiteraciones. Persico escribió en 1931 que la casa Tugendhat era una «conclusión genial... un modelo difícil de sobrepasar». Cuando alguna cosa no se puede mejorar, podría no valer la pena continuar trabajando en ella. La interrupción de la clase equivale en el campo del proyecto al olvido en el campo de la interpretación.

La implementación de clase, sin embargo, también puede ser genuinamente original. Los diseñadores pueden percibir en la clasificación de una forma, potencialidades de la misma que el proyectista inicial pudo no haber advertido. Philip Johnson, Eero Saarinen, Paul Rudolph, Gordon Bunshaft, Arne Jacobsen, los Smithsons, Minoru Yamasaki, I. M. Pei, C. F. Murphy —para no mencionar a Bruno Conterato y sus asociados, quienes operaban hasta hace muy poco bajo el nombre de «El Estudio de Mies van der Rohe»— fueron todos ellos calificados como continuadores de las ideas de Mies. Sus obras reflejan distintas maneras, verdaderamente creadoras, de implementar la clase «arquitectura miesiana».

Cuando un edificio es seguido por la ejecución de una clase de proyectos similares, el diseñador puede ser visto como generando no sólo una forma, sino la clase entera. Persico (1931) escribió que en el Pabellón de Barcelona Mies había formulado «nuevas y precisas leyes espaciales». Drexler (1960) dijo que el edificio implicaba «la completa gramática de un estilo, un principio ordenador capaz de generar otras obras de arte.» Joedicke (1958) sugirió que Mies no creaba edificios, sino tipos edilicios. Los Smithson llevaron la argumentación aún más lejos (1965). Estos autores vieron la naturaleza del sistema de Mies implícita aun en el fragmento; la ciudad miesiana, dijeron, estaba implícita en la silla miesiana. A mi juicio, estas afirmaciones no pueden tomarse al pie de la letra. Perceptible o no, entre el proyecto original y la implementación de la clase siempre se interpone una interpretación tentativa. El intérprete puede ser, desde luego, el propio diseñador.

Lo singular de este modelo radica en que prevé una interacción entre diseñadores y críticos que va en ambos sentidos, en vez de una interacción unidireccional. En el enfoque tradicional, se descarta la posibilidad de que los arquitectos se guíen por la retroalimentación que les suministra la crítica, de la misma manera en que se excluye la idea de que los actores envueltos en una representación puedan detenerse a conversar con sus audiencias. En verdad, los arquitectos raramente reconocen haber sido influidos por los escritos de críticos o historiadores.² Clichés ampliamente divulgados querrían hacernos creer que los arquitectos son seres solitarios dedicados a la búsqueda de «soluciones» para «problemas de diseño» ideales, como si tales problemas nunca hubiesen sido resueltos antes; serían tan sólo los «determinantes» del problema —el clima, la tecnología, la función— los que influirían en sus decisiones, pero nunca la retroalimentación proveniente de soluciones anteriores. El efecto de los precedentes se reconoce pocas veces, y cuando se lo hace, se trata por lo general solamente de información técnica relativa al comportamiento físico del edificio, y no de las interpretaciones subjetivas, no científicas, suscitadas por el precedente. Esto podrá ser consistente con la ideología del movimiento moderno, que pretendía en-

contrar soluciones permanentemente nuevas tanto para problemas nuevos como viejos, pero no se ajusta en absoluto a lo que acontece en la realidad cotidiana del diseño.³

La historia de la arquitectura, tal como la conocemos, ha sido escrita adhiriéndose tácitamente a la versión más cruda del paradigma de la comunicación. La atención se centró en el proyecto de nuevas formas y no en su interpretación. Es imperioso reconocer que, aun dentro de los límites del paradigma de la comunicación, hay una historia de los significados, además de una historia de las formas.⁴ Al intentar un enfoque de la historia de la arquitectura basado en el paradigma de la interpretación, es preciso fijar la atención en la interacción entre proyecto e interpretación. Semejante historia se ocupará no sólo de proyectos pioneros, sino también de interpretaciones con igual característica. Esta historia clarificará, por un lado, el efecto de la forma sobre sus intérpretes, y, por otro, el efecto de las interpretaciones sobre el proyecto de otras formas.

* * *

Hasta aquí, los arquitectos fueron vistos, en el modelo de la interpretación, meramente tratando de ajustar sus proyectos con el propósito de que los mismos produjesen los efectos que los arquitectos procuraban inducir en los intérpretes. Quien haya leído este libro con atención, o quien esté al tanto del acontecer cotidiano, sabrá que ésta no es la realidad entera. Los arquitectos hacen mucho más. Tratan de volverse intérpretes autoritativos y de influir en la manera como se ven sus obras. Usan el lenguaje oral y escrito, así como sistemas de gestos más sutiles, para alcanzar ese fin. Los intérpretes, a su vez, pueden tratar de protegerse de este tipo de manipulación. A medida que los emisores mejoran sus técnicas para que sus voces se oigan en nuestra sociedad sobrecargada de comunicaciones, los receptores se esfuerzan por aislarse de mensajes no solicitados. Los arquitectos se engañan si creen en el mito de las audiencias sumisas. Imaginan, a veces, que los intérpretes están deseosos de entablar una relación comunicativa por medio de la obra de arquitectura; que desean entender a cualquier precio (e incluso descifrar, si fuese necesario) el significado de la arquitectura tal como lo ve su proyectista. Nada podría estar más lejos de la verdad. Lo que la gente quiere es leer *sus propios significados* en el entorno-significados construidos a partir de sus sistemas de valores, con sus propios marcos de referencia, y moldeados por los sistemas de significación que los intérpretes comparten con su comunidad, pero no necesariamente con el arquitecto. Y esto es exactamente lo que los intérpretes hacen, les guste a los arquitectos o no.

Notas

1. La influencia de la crítica sobre nuevas generaciones de edificios fue señalada recientemente por Fitch (1976).

2. Scully cuenta en *The Shingle Style Today or the Historians Revenge* (1974) que Moore admitió haber leído los escritos iniciales de Scully acerca de los estilos *Stick* y *Shingle*, y haber sido influenciado por esas lecturas. Pero semejantes revelaciones contrarían reglas de decoro no escritas; al reseñar el libro de Scully, Moore (1975) se refirió al tópico introduciendo un sutil ajuste en el lenguaje. Dijo que había, en efecto, recogido una influencia del estilo *Shingle*, dando a entender, aparentemente, que fue la arquitectura del pasado, y no su interpretación por Scully, lo que lo influenció.

3. Un grupo de alumnos míos (Brindusi et al., 1976) diseñaron un juego por el que se procuraba demostrar la viabilidad de un proceso de solución de problemas (o de un proceso de diseño) en el cual los actores no tienen la más peregrina idea de la naturaleza del problema a ser resuelto ni de los criterios que han de usarse en la evaluación de las soluciones. Los jugadores reciben un conjunto de bloques de madera y se les pide que los dispongan en una configuración que sirva para resolver un problema no especificado. Los jugadores comienzan con una configuración elegida al azar. El director de juego informa, entonces, a cada jugador acerca de su grado de éxito, usando simplemente una escala numérica que refleja desde soluciones muy malas hasta una solución perfecta. Se invita luego a los jugadores a proponer una nueva configuración. Luego de una serie de ciclos, algunos jugadores son capaces de encontrar una solución «perfecta». El juego demuestra que existen estrategias para «resolver» problemas meramente mediante el uso de la retroalimentación, sin que sea preciso, siquiera, haber entendido de qué se trataba el problema. Los diseñadores de este juego postulan que tales estrategias pueden usarse, y de hecho se usan, durante el proceso de diseño arquitectónico.

4. Wallis (1970) predijo que la historia de la pintura, la escultura, la poesía y la música se volverá algún día una historia de *campos semánticos*. Esto también podría suceder con la historia de la arquitectura: los polos semánticos (tales como horizontal/vertical, decorado/no decorado, continuo/discontinuo, clásico/anticlásico) aparecen y desaparecen a lo largo del devenir histórico; los estilos podrían caracterizarse no sólo por la preponderancia de ciertas formas, sino también por el predominio de ciertos polos semánticos.

Origen de las ilustraciones

Akademie der Künste, Berlín: III-17, III-24, III-26, III-30.
Emilio Ambasz: I-34.
Architectural Record: V-4, V-5.
Archiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín (fotógrafo: Carl Weinrother; copyright, Staatsbibliothek, Berlín): III-33.
The Art Institute, Chicago: III-6.
Aldo Ballo: I-40.
Juan Pablo Bonta: I-2, I-6, I-7, I-8, I-9, I-10, I-11, I-12, I-13, I-14, I-15, I-16, I-17, I-24, I-26, I-29, I-30, I-31, III-13, III-14, III-15, III-16, III-18, V-6, V-18.
Brecht Einzig: I-1.
Geoffrey H. Broadbent: V-9.
Buckminster Fuller Archive: I-18, I-19.
Chicago Historical Society: III-9, III-10.
Chicago Historical Society (fotógrafa: Betty Hulett): V-2.
Anthony Costello: I-27, I-28.
Hedrich-Blessing (fotógrafo: Bill Engdahl): III-20.
Craig Kuhner: I-21, I-22, I-23, V-7, V-8.
Kunsthistorisches Museum, Viena: II-1, II-2, II-3.
Kunstmuseum, Berna: III-2.
Library of Congress, Washington, D. C.: III-11, III-12, III-21.
Norman Lingeman: E-1.
The Museum of Modern Art, Nueva York (Mies van der Rohe Archive): V-11.
I. M. Pei & Partners (fotógrafos: Gorchev & Gorchev): I-4.
Charles M. Sappenfield: I-38.
SITE, Inc., Nueva York: I-35, I-36, I-37, I-39.
Smithsonian Institution, Washington, D. C.: III-22, III-31, III-32.
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (fotógrafo: Robert E. Mates): III-1.
Verlag Georg D. W. Callwey, Munich (del libro *Schach*, de Hans y Siegfried Wichmann): III-3, III-5.
Western Pennsylvania Conservancy (fotógrafo: Harold Corsini): V-3.

El autor expresa su reconocimiento a las personas e instituciones citadas, así como también a las que se mencionan a continuación, que igualmente le asistieron en la búsqueda de ilustraciones: Prof. Dr. E. Berckenhagen, Herr Schauberg, François Burkhardt, Mr. Alexander D. Grary, Mr. Nathan Cummings, Verlag M. DuMont, Mr. Chris Fawcett, Sr. Gustau Gili i Torra, Mr. Charles Jencks, Mme. Nina Kandinsky, Herr Hans-Werner Klünner, Mr. John Maxon, Mrs. Louise Mendelsohn, Herr Dipl. Ing. P. Pfankuch, Phaidon Press, Mrs. Lois Rothert, Mr. Dennis Sharp, Souteby Park Benett & Co., Dr. Louise Averill Svendsen, Mr. John Taylor, Mr. Wolf von Eckardt y Herr Hans M. Wingler. Norman Lingeman estuvo a cargo del procesado de muchas de las fotografías.

Bibliografía

Acking, C. A., «Perceptions of the Human Environment», en Honikman (Ed.), 1971.

Alexander, Christopher, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1964 (versión castellana: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1973).

Alexander, Christopher/Sara Ishikawa/Murray Silverstein, *A Pattern Language which Generates Multi-Service Centers*, Center for Environmental Structure, Berkeley (California), 1968.

Alexandre, Arsène, «Chroniques d'aujourd'hui: un vaillant», París, 1.º de abril de 1891.

Aloi, Roberto, *Mercati e negozi*, Hoepli, Milán, 1959.

Ambasz, Emilio, *Introducción a Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1972.

Appleyard, D./Kevin Lynch/J. R. Myer, *The View from the Road*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres.

Archer, L. Bruce, «Systematic Method for Designers», en *Design*, 1963: abril, pp. 46 a 49; junio, pp. 70 a 73; agosto, pp. 52 a 57; noviembre, pp. 68 a 72. 1964: enero, pp. 50 a 52; mayo, pp. 60 a 62; agosto, pp. 56 a 59. Reimpreso para el Council of Industrial Design, HMSO, Londres.

Argan, Giulio Carlo, *L'architettura barocca in Italia*, Garzanti Editore, Milán, 1957.

— «Tipologia», en *Enciclopedia dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Roma y Venecia, 1958.

— *Progetto e destino*, Arnoldo Mondadori Editore, Segrate (Milán), 1965 (versión castellana: *Proyecto y destino*, Ediciones Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969).

Asimow, Morris et alt., *Introduction to Design*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1962 (versión castellana: *Introducción al proyecto*, Herreros Hermanos, Sucs. S. A., México, D. F., 1967).

Attoe, Wayne, *Criticisms and Architecture*, Union Graduate School, 1975 (mimeo), y John Wiley and Sons Ltd., Chichester, de próxima publicación.

Badovici, J., «Entretiens sur l'architecture vivante», en *L'Architecture Vivante*, vol. 5, otoño-invierno de 1925 (citado en Brown, 1958).

Baird, George, «La Dimension amoureuse in architecture», en *Arena Architectural Association Journal*, vol. 83, n.º 913, junio de 1967. Reimpreso en Jencks/Baird (Eds.), 1969.

Bakema, Jakob Berend, «Mies van der Rohe», en *Bauen-Wohnen*, vol. 20, n.º 5, mayo de 1966, p. 182.

Baldass, Ludwig von, «Les Paysanneries de Pierre Bruegel», en *Les Arts Plastiques*, vol. 2, 1948, pp. 471 a 484.

Baljeu, Joost, *Theo van Doesburg*, Macmillan Inc., Nueva York, 1974.

Bally, Charles/Albert Sechehaye (Eds.), *Course in General Linguistics. Ferdinand De Saussure*, McGraw-Hill Book Company, Nueva York, 1966 (original francés: Ginebra, 1915).

Banham, Reyner, «Mendelsohn», en *The Architectural Review*, vol. 116, n.º 692, agosto de 1954, pp. 84 a 93.

— «Industrial design e arte popolare», en *Civiltà delle macchine*, noviembre-diciembre de 1955.

— «The Glass Paradise», en *The Architectural Review*, vol. 125, n.º 745, febrero de 1959, pp. 87 a 89.

— *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, Londres, 1960, y Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1960 (versión castellana: *Teoría y diseño arquitectónico en la Era de la Máquina*, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., Buenos Aires, 1971).

— *Guide to Modern Architecture*, The Architectural Press, Londres, 1962.

— *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Reinhold, Nueva York, 1966.

— *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1969.

— *The Age of the Masters. A Personal View of Modern Architecture*, Harper and Row, Nueva York, 1975 (versión corregida de Banham, 1962).

Bannister, D./Fay Fransella, *Inquiring Man. The Theory of Personal Constructs*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth (Middlesex), 1971.

Bannister, D./ J. M. M. Mair, *The Evaluation of Personal Constructs*, Academic Press Inc., Londres y Nueva York, 1968.

Bardeschi, M. D./Marcello Fagiolo/E. Battisti (Eds.), «Dall'espressionismo al razionalismo (Selezione di scritti: 1964-1975)», en *Psicon*, vol. 2, n.º 2-3, enero-junio de 1975, pp. 4 a 11.

Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie*, Éditions du Seuil, París, 1964 (versión castellana: *Elementos de Semiología*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973).

— *Système de la mode*, Éditions du Seuil, París, 1967 (versión castellana: *Sistema de la moda*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1968).

Baudrillard, Jean, «La Morale des objets. Fonction-signe et logique de classe», en *Communications*, n.º 13: *Les Objets*, Éditions du Seuil, París, 1969.

Baumeister Querschnitte 6: *Bauten für das Verkaufen*, George D. W. Callway, Munich, 1969.

Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, Londres, 1972 (versión castellana: *Pintura crítica del arte en el Renacimiento*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978).

Bayer, Herbert/Walter e Ise Gropius, *Bauhaus: 1919-1928*, The Museum of Modern

Art, Nueva York, 1938 (véase la obra, *La Bauhaus*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971).

Bechtel, Robert B., «Architectural Space and Semantic Space: Should the Twain Try to Meet?», en *Environmental Design Research*, vol. II (W. Preiser, Ed), Dowden, Hutchinson and Ross, Stroudsburg (Pasadena), 1973.

Behrendt, Walter Curt, *Modern Building. Its Nature, Problems and Forms*, Harcourt Brace Jovanovich Inc., Nueva York, 1937 (versión castellana: *Arquitectura moderna*, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1959).

— «Mies van der Rohe», en *Magazine of Art*, vol. 32, n.º 9, setiembre de 1939, p. 591.

Benevolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza Editori, Bari, 1960 (versión castellana: *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1977).

Benton, Tim y Charlotte/Dennis Sharp (Eds.), *Architecture and Design: 1890-1939. An International Anthology of Original Articles*, The Whitney Library of Design/Watson-Guption Publications, Nueva York, 1975.

Berndt, Heide, *Das Gesellschaftsbild der Stadplanern*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart, 1968.

Bernouilli, Hans, «Der Pavillon des Deutschen Reiches an der Internationalen Ausstellung, Barcelona 1929» [firmado: B], en *Werk*, n.º 11, 1929, pp. 350 y 351.

Beyer, Oskar (Ed.), *Eric Mendelsohn: Letters of an Architect*, Abelard-Schuman Ltd., Londres, 1967.

Bianconi, Piero, Notas y catálogo de *The Complete Painting of Bruegel*, Harry N. Abrams Inc., Nueva York, 1967.

Bier, Justus, «Mies van der Rohes Reichspavillon in Barcelona», en *Zeitschrift für*

Gestaltende Arbeit, vol. 4, n.º 16, 15 de agosto de 1929, pp. 423 a 430.

Bill, Max, «The Bauhaus Idea», en *Architects' Year Book 5*, Paul Elek Ltd., Londres, 1953, pp. 29 a 32.

— *Mies van der Rohe*, Il Balcone, Milán, 1955.

Birdwhistell, Ray L., *Introduction to Kinesics*, University of Louisville Press, Louisville (Kentucky), 1952.

— «Some Relations Between American Kinesics and Spoken American English», en Smith (Ed.), 1966.

— *Kinesics and Context*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia (Pasadena), 1970 (de próxima aparición en Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona).

Blake, Peter, *The Master Builders*, Victor Gollancz Ltd., Londres, 1960, y Alfred A. Knopf Inc., Nueva York, 1960.

— «A Conversation with Mies», en *Four Great Makers of Modern Architecture: Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright. Symposium Held at the Columbia University School of Architecture from March to May 1961*, Columbia University Press, Nueva York y Londres, 1963 (versión castellana: *Cuatro maestros de la arquitectura moderna: Walter Gropius, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright*, Editorial Víctor Lerú, S. A., Buenos Aires, 1973).

— *Mies van der Rohe*, Penguin Book Ltd., Harmondsworth (Middlesex), 1963.

— «The Folly of Modern Architecture», en *The Atlantic*, vol. 234, n.º 3, setiembre de 1974, pp. 59 a 66.

Blaser, Werner, *Mies van der Rohe*, Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1965 (versión castellana: *Mies van der Rohe*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1976).

Blomfield, Reginald, *Modernismus*, Macmillan London Inc., Londres, 1934.

Boesiger, Willy (Ed.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète: 1929-1934*, les Éditions d'architecture, Zurich, 1964.

Boesiger, Willy/O. Storonor (Eds.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète: 1910-1929*, Girsberger, Zurich, 1937, y Les Éditions d'Architecture, Zurich, 1964 (véase de Willy Boesiger, *Le Corbusier*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1976).

Bohigas, Oriol, «La obra barcelonesa de Mies van der Rohe», en *Cuadernos de Arquitectura*, n.º 21, Barcelona, marzo de 1955, pp. 17 a 21.

— *Proceso y erótica del diseño*, La Gaya Ciencia, S. A., Barcelona, 1972.

— «Actualidad de la arquitectura catalana», en *Arquitectura Bis*, n.º 13-14, Barcelona, mayo-junio de 1976, pp. 2 a 16.

Bonta, Juan Pablo, *Clasicismo y barroco en la arquitectura inglesa*, MacGaul, Buenos Aires, 1968.

— «Notas para una teoría de la significación en diseño», en Llorens (Ed.), 1974.

— «Arquitectura hablada», en *Summarios* (M. Waisman, Ed.), Summa, Buenos Aires (de próxima publicación).

Borsi, Franco/G. K. Koenig, *Architettura dell'espressionismo*, Vitali e Ghiandra, Génova, 1967.

Boudon, Philippe, *Pessac de Le Corbusier*, Éditions Dunod, París, 1969.

Brawne, Michael, «University of York: First and Second Phases», en *The Architectural Review*, vol. 138, n.º 826, pp. 409 a 411.

Brieger, Peter H./G. Stephen Vickers/Frederick E. Winter, *Art and Man*, vol. III, Holt, Rinehart and Winston of Canada Ltd., Toronto, 1964.

Brindusi, Tim/Dave Hillman/Larry Hovee/Randy Myers, *Blocks. A Learning Simula-*

tion Game, Ball State University, Muncie (Indiana), 1976 (manuscrito).

Broadbent, Geoffrey, «Meaning into Architecture», en Jencks/Baird (Eds.), 1969.

— *Design in Architecture. Architecture and the Human Sciences*, John Wiley and Sons Ltd., Chichester, 1973 (versión castellana: *Diseño arquitectónico. Arquitectura y Ciencias Humanas*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1976).

— «Function and Symbolism in Architecture», en Honikman (Ed.), 1975.

— Participación en el debate acaecido en el taller sobre «La interpretación del entorno», EDRA 6, Universidad de Kansas, 1975a.

— *The Structure of Architectural Revolutions* (de próxima publicación).

Brolin, Brent C., *The Failure of Modern Architecture*, Van Nostrand Reinhold Co. Ltd., Wokingham (Berkshire), 1976.

Brown, Theodore M., *The Work of G. Rietveld Architect*, A. W. Bruna and Zons Uitgeversmij. B. V., Utrecht, 1958.

Bruner, Jerome S./J. J. Goodnow/G. A. Austin, *A Study of Thinking*, John Wiley and Sons Inc., Nueva York, 1956.

Buente, Michael/Michael Hale/Melissa Morris/Richard Schoeff/Mark Smith, *Semiotics Game*, Ball State University, Muncie (Indiana), 1976 (manuscrito).

Burchard, John/Albert Bush-Brown, *The Architecture of America. A Social and Cultural History*, Victor Gollancz Ltd., Londres, 1967 (versión castellana: *La arquitectura en Estados Unidos. Su influencia social y cultural*, Editorial Letras, México, D. F., 1963).

Burke, Gene/Edgar Kober, *Modern Store Design*, Institute of Product Research, Los Angeles (California), 1946.

Bush-Brown, Albert, *Louis Sullivan*, George Braziller Inc., Nueva York, 1960.

Buss, Arthur Robert, «The Development and Investigation of a Semantic Differential Instrument for Use with Music», Michigan State University, 1971 (tesis de doctorado).

Buysens, Eric, *Les Langages et le discours*, Office de Publicité, Bruselas, 1943. Reimpreso como *La Communication et l'articulation linguistique*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruselas, 1970.

Cadbury-Brown, H. T., «Ludwig Mies van der Rohe», en *Architectural Association Journal*, vol. 75, julio-agosto de 1959, pp. 26 a 46.

Canella, Guido, «Dal laboratorio della composizione», en *Teoria della progettazione architettonica* (Canella et al.), Dedalo, Bari, 1968 (versión castellana: *Teoría de la proyectación arquitectónica*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1971).

Caporael, Linda R., «Ergotism: The Satan Loosed in Salem?», en *Science*, vol. 192, n.º 4234, 2 de abril de 1976.

Carney, Thomas F., *Content Analysis. A Technique for Systematic Inference from Communications*, University of Manitoba Press, Winnipeg, 1972.

Carter, Peter, «Mies van der Rohe», en *Architectural Design*, vol. 31, marzo de 1961, pp. 95 a 121.

— *Mies van der Rohe at Work*, Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1974.

Casteels, Maurice, *The New Style. Architecture and Decorative Design. A Survey of its First Phase in Europe and America*, B. T. Batsford Ltd., Londres, 1931.

Cirici, Alexandre, «La arquitectura de Puig i Cadafalch», en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n.º 63, Barcelona, 1966, pp. 49 a 52.

Clay, Grady, *Close-up: How to Read the American City*, Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1973.

Clemens, Robert, «A Review of "A Study of Meaning in Architecture" by Robert G. Herschberger», en *Review of Research in Visual and Environmental Education*, volumen 1, n.º 1, primavera de 1973, pp. 75 a 82.

Cohen, Stuart E., «Hardy Holzman Pfeiffer on America», en *Progressive Architecture*, vol. 56, n.º 2, febrero de 1975, pp. 54 a 58.

— *Chicago Architects*, The Swallow Press, Chicago, 1976.

Colquhoun, Alan, «Typology and Design Method», en Jencks/Baird (Eds.), 1969. Publicado originalmente en *Arena Architectural Association Journal*, junio de 1967 (artículo contenido en Alan Colquhoun, *Significado y cambio en la Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978).

Collins, J., «Scales for Evaluating the Architectural Environment», trabajo presentado a la Convención Anual de la American Psychological Association, Washington, D. C., setiembre de 1971.

Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture: 1750-1950*, Faber and Faber Ltd., Londres, 1965 (versión castellana: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución: 1750-1950*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1973).

— Comunicación personal, 10 de julio de 1975.

Condit, Carl W., *The Chicago School of Architecture. A History of Commercial and Public Building in the Chicago Area: 1875-1925*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1964.

— «The Triumph and Failure of the Skyscraper», en *Inland Architect*, vol. 21, n.º 1, enero de 1977, pp. 14 a 25.

Connely, Villard, *Louis Sullivan as he Lived. The Shaping of American Architecture*, Horizon Press, Nueva York, 1960.

Conrads, Ulrich (Ed.), *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, Lund Humphries, Londres, y The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1970 (original alemán: Ullstein, Frankfurt am Main, 1964) (versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Editorial Lumen, Barcelona, 1973).

Conrads, Ulrich/Hans C. Sperlich, *The Architecture of Fantasy. Utopian Building and Planning in Modern Times*, Praeger Publishers Inc., Nueva York (original alemán: Verlag Gert Hatje, Stuttgart, 1960) (véase la obra, *Arquitectura, escenario de la vida*, Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1976).

Cordingley, R. A. (Ed.), *A History of Architecture on the Comparative Method*, por Sir Banister Fletcher, 17.^a ed., The Athlone Press of the University of London, Londres, 1961.

Cornell, Elias, *De stora Utställningarnas Arkitekturhistoria*, Bokförlaget Natur och Kultur, Estocolmo, 1952.

Craik, Kenneth, «The Comprehension of the Everyday Physical Environment», en *Journal of the American Institute of Planners*, vol. 34, n.º 1, febrero de 1968, pp. 29 a 37.

Cret, Paul Philippe, «Modern Architecture», en *The Significance of the Fine Arts*, Commission on Education, AIA, 1923 (reimpreso en White, 1973).

Croce, Benedetto, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, Noonday, Nueva York, 1953 (1.^a ed. inglesa: 1909) (versión castellana: *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general. Parte teórica*, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., Buenos Aires, 1973).

Cullen, Gordon, *Townscape*, The Architectural Press, Londres, 1961.

Chapin, Francis Stuart, *Contemporary American Institutions. A Sociological Analysis*, Harper and Row, Nueva York, 1935.

Cheney, Sheldon, *The New World of Architecture*, Longmans, Green and Co., Londres, 1930.

Child, Arthur, *Interpretation. A General Theory*, University of California Press, Berkeley (California) y Londres, 1965.

Choay, Françoise, *L'Urbanisme. Utopies et réalités*, Éditions du Seuil, París, 1965 (versión castellana: *El urbanismo. Utopías y realidades*, Editorial Lumen, Barcelona, 1976).

— «Figures d'un discours meconnu», en *Critique*, n.º 311, abril de 1973, pp. 293 a 317.

Choisy, Auguste, *Histoire de l'architecture*, Rouveyre, París, 1889 (versión castellana: *Historia de la Arquitectura*, Editorial Víctor Lerú, S. A., Buenos Aires, 1968).

Chomsky, Avram Noam, *Aspects of the Theory of Syntax*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1965 (versión castellana: *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1976).

Christophe, Jules, «Georges Seurat», en *Les Hommes d'Aujourd'hui*, vol. VIII, n.º 368, abril-marzo de 1890, pp. 2 a 4.

Darmesteter, Arsène, *The Life of Words as the Symbols of Ideas*, Kegan Paul, Trench and Co., Londres, 1886.

Dearstyne, Howards, «Basic Teaching of Architecture», en *Liturgical Arts*, 12 de mayo de 1944, pp. 56 a 60.

De Fusco, Renato, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo, Bari, 1967 (versión castellana: *La Arquitectura como Mass-Medium. Notas para una semiología arquitectónica*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1970).

— *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza Editori, Bari, 1974.

Derman, Ascher, «Summary of Responses to the 1974 AIA/ACSA Teachers Seminar Survey of the Concerns and Interests of Architectural Educators», en *Journal of Architectural Education*, vol. 28, n.º 1-2, setiembre de 1975, pp. 10 a 23.

Dexel, Walter, «The Bauhaus Style - a Myth», en *Bauhaus and Bauhaus People* (Eckhard Neumann, Ed.), Van Nostrand Reinhold Co. Ltd., Workingham (Berkshire), 1970.

«Dirlingwater, Heinz/Eduard Geisler/Jürgen Joedicke/Vittorio Magnano Lampugnani, «Progettare architettura con l'ausilio de criteri formali derivati empiricamente», en *L'architettura, cronache e storia* 253, vol. 22, n.º 7, noviembre de 1976, pp. 395 a 405.

Dorfles, Gillo, *Architettura moderna*, Garzanti Editore, Milán, 1954.

— *Simbolo, comunicazione, consumo*, Giulio Einaudi Editore, Turín, 1962 (versión castellana: *Simbolo, comunicación y consumo*, Editorial Lumen, Barcelona, 1975).

D'Ors, Eugenio, *Lo barroco*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1964 (original francés: 1936).

Drexler, Arthur, *Ludwig Mies van der Rohe*, George Braziller Inc., Nueva York, 1960 (versión castellana: *Ludwig Mies van der Rohe*, Editorial Bruquera, S. A., Barcelona, 1962).

Duncan, James, S. Jr., «Landscape Taste as a Symbol of Group Identity», en *Geographical Review*, vol. 63, n.º 3, julio de 1973, pp. 334 a 355.

Dvořák, Max, *Geschichte der italienische Kunst im zeitalter der renaissance*, R. Piper and Co. Verlag, Munich, 1927-1928.

Eaton, Leonard K., *American Architecture Comes of Age. European Reaction to H.*

H. Richardson and Louis Sullivan, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1972.

— «Banham's View», en *Progressive Architecture*, n.º 9, setiembre de 1976, pp. 92 a 95.

Eckardt, Wolf von, *Eric Mendelsohn*, George Braziller Inc., Nueva York, 1960.

Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milán, 1965 (versión castellana: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Editorial Lumen, Barcelona, 1977).

— *La struttura assente*, Bompiani, Milán, 1968 (versión castellana: *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona, 1975).

— «A Semiotic Approach to Semantics», en *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, n.º 1, setiembre de 1971 (a), pp. 21 a 60.

— «Analisi componenziale di un segno architettonico», en *Op. cit.*, n.º 22, setiembre de 1971 (b), pp. 5 a 29.

Eisenman, Peter, «Dall'oggetto alla relazionalità: la casa del Fascio di Terragni», en *Casabella Continuità*, n.º 344, enero de 1970, pp. 38 a 41.

— «Notes on Conceptual Architecture. Towards a Definition», en *Design Quarterly*, n.º 78-79, 1970 (b). También publicado en *Casabella Continuità*, vol. 35, n.º 359-360, diciembre de 1971, pp. 48 a 58.

Eysenck, Han Jürgen, «A Critical and Experimental Study of Color Preferences», en *American Journal of Psychology*, vol. 54, 1941, pp. 385 a 394.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Editorial Sudamericana, S. A., Buenos Aires, 6.^a ed., 1966 (1.^a ed. de 1941).

Fillia, Luigi (Ed.), *La nuova architettura*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turín, 1931.

Fischer, Wend, *Bau-Raum-Gerät*, R. Piper and Co. Verlag, Munich, 1957.

Fitch, James Marston, *American Building. The Forces that Shaped it*, Riverside, Cambridge (Massachusetts), 1948.

— *Architecture and the Esthetics of Plenty*, Columbia University Press, Nueva York y Londres, 1961.

— *American Building. 1: The Historical Forces that Shaped it*, 2.^a ed. revisada y ampliada, Houghton Mifflin Company, Boston (Massachusetts), 1966.

— *American Building. 2: The Environmental Forces that Shaped it*, 2.^a ed. revisada y ampliada, Houghton Mifflin Company, Boston (Massachusetts), 1972.

— «Architectural Criticism: Trapped in its Own Metaphysics», en *Journal of Architectural Education*, vol. 29, n.º 4, abril de 1976, pp. 2 y 3.

Focillon, Henri, *The Life of Form in Art*, Wittenborn/Schultz, Nueva York, 1948, y Yale University Press, New Haven (Nueva Jersey) y Londres, 1942 (original francés: 1936).

Frankl, Paul, *Die Entwicklung der neuen Baukunst*, B. G. Teubner, Stuttgart, 1914 (versión inglesa: *Principles of Architectural History. The Four Phases of Architectural Style: 1420-1900*, The MIT Press, Cambridge [Massachusetts] y Londres, 1968).

— *Gothic Architecture*, colección «The Pelican History of Art», Penguin Books Ltd., Harmondsworth (Middlesex), 1962.

— *The Gothic. Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1960.

Frankl, Paul T., *Form and Re-form*, Harper and Row, Nueva York, 1930.

Frasconi, Marco, «Architecture as a Two-fold Entity. An Analysis of this Concept

from the Greek Binomial Conception up to our Days, Using Vitruvius' Paragraph (I, i, 3) as a Trace», primer borrador de un trabajo en ejecución, University of Cincinnati, Cincinnati (Ohio), 1976 (inédito).

Fullaondo, Juan Daniel, *Martorell, Bohigas, Mackay. Arquitectura: 1951-1972*, Ediciones Alfaguara, S. A., Madrid, 1974.

Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Method*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1960 (versión inglesa: *Truth and Method*, The Seabury Press Inc., Nueva York, 1975).

Gale, Adrian, «Inside Mies», en *Architectural Review*, vol. 158, n.º 944, octubre de 1975, pp. 234 a 236.

Garrigan, Kristine Ottesen, *Ruskin on Architecture. His Thought and Influence*, The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin) y Londres, 1973.

Gauldie, Sinclair, *Architecture*, Oxford University Press, Londres, 1969.

Geist, Johann Friedrich, *Passagen - ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, Prestel Verlag, Munich, 1969.

Genzmer, Walther, «Der deutsche Reichspavillon auf der Internationalen Ausstellung, Barcelona», en *Die Baugilde*, n.º 11, 1929, pp. 1654 a 1657.

Gerbner, George et al., *The Analysis of Communication Content. Developments in Scientific Theories and Computer Techniques*, John Wiley and Sons Inc., Nueva York, 1969.

Gibberd, Frederick, *Town Design*, The Architectural Press, Londres, 1953 (versión castellana: *Diseños de núcleos urbanos*), Editorial Contémpora, S.R.L., Buenos Aires, 1959).

Gibson, Walter S., «Some Notes on Pieter Bruegel the Elder's *Peasant Wedding Feast*», en *Art Quarterly*, vol. 28, n.º 3, 1965, pp. 194 a 208.

Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1951 (10.^a reimpresión, 3.^a ed. revisada y ampliada, 1954) (versión castellana: *Espacio, tiempo, arquitectura*, Editorial Científico-Médica, S. A., Barcelona, 1968).

— *Architecture You and Me. The Diary of a Development*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1958.

— *Architecture and the Phenomena of Transition. The Three Space Conceptions in Architecture*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1971 (versión castellana: *La arquitectura, fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1975).

Glaeser, Ludwig, *Mies van der Rohe, Drawings in the Collection of The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1969.

— Comunicaciones personales, 11 de agosto y 8 de setiembre de 1976.

Glück, Gustav, *Pieter Bruegel the Elder*, Shaw, Londres, 1936 (original alemán: 1932?).

Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday and Company Inc., Garden City (Nueva York), 1959 (versión castellana: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, S.R.L., Buenos Aires, 1971).

— *Strategic Interaction*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia (Pasadena), 1969 (versión castellana: *Ritual de la interacción*, Editorial Tiempo Contemporáneo, S.R.L., Buenos Aires, 1973).

Goldberger, Paul, «Hancock Tower. Rated as the "Finest" of High Rise Structures in Boston», en *The New York Times*, 29 de setiembre de 1976, p. 37.

Gombrich, E. H., *The Story of Art*, Phaidon Press Ltd., Oxford, 1950 (versión cas-

tellana: *Historia del Arte*, Ediciones Garriga, S. A., Barcelona, 1975).

— *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1960 (versión castellana: *Arte e ilusión*, Ediciones Garriga, S. A., Barcelona, 1965).

— *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press Ltd., Oxford, 1963 (versión castellana: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1968).

— *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon Press, Ltd., Oxford, 1972.

Goodman, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill Company Inc., Indianápolis (Indiana), 1968 (versión castellana: *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1976).

Goodwin, Philip L., «Monuments», en Zucker (Ed.), 1944.

Gordon, Elizabeth, «The Threat to the Next America», en *Horse Beautiful*, vol. 95, n.º 4, abril de 1953, pp. 126 a 131.

Grassi, Ernesto/Thure von Uexküll, *Vom Ursprung und Grenzen der Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften*, Francke Verlag, Berna, 1950.

Gregotti, Vittorio, «L'architettura dell'espressionismo», en *Casabella Continuità*, n.º 254, agosto de 1961, pp. [24] a 50.

— *Il territorio dell'architettura*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, S.p.A., Milán, 1966 (versión castellana: *El territorio de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1972).

Greimas, Algirdas Julien/Roman Jakobson /M. R. Mayenova/S. K. Saumjan/W. Stei-

nitz/S. Zolkiewski (Eds.), *Sign-Language-Culture*, Mouton Publishers, La Haya y París, 1970 (véase la obra, *Lingüística y Comunicación*, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., Buenos Aires, 1971).

Gritti, Jules, «Les Contenus culturels du Guide Bleu: monuments et sites "à voir"», en *Communications*, n.º 10, Éditions du Seuil, París, 1967, pp. 51 a 64.

Grohman, Will, *Kandinsky*, Les Cahiers d'Art, París, 1930.

Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, Faber and Ltd., Londres, y The Museum of Modern Art, Nueva York, 1937 (versión castellana: *La nueva arquitectura y la Bauhaus*, Editorial Lumen, Barcelona, 1966).

Grossman, Fritz, «Bruegel», en *Encyclopedia of World Art*, vol. II, McGraw-Hill Book Company, Nueva York, 1960.

Grube, Oswald W./Peter C. Pran/Franz Schulze, *100 Years of Architecture in Chicago. Continuity of Structure and Form*, O'Hara, Chicago, 1976 (partes de esta obra se publicaron originalmente en alemán: 1973).

Guadet, Julien, *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*, Librairie de la Construction Moderne, París, 1901-1904.

Guilford, Joy Paul/Patricia C. Smith, «A System of Color Preferences», en *American Journal of Psychology*, vol. 72, 1959, pp. 487 a 502.

Gutheim, Frederick, «An Architect's Search for Best Use of Space», en *The New York Herald Tribune*, 14 de setiembre de 1947, sección VI, pp. 1 a 3 (firmado: F. G.).

Hall, Edward T., *Silent Language*, Doubleday and Company Inc., Garden City (Nueva York), 1959.

— *The Hidden Dimension*, Doubleday and Company Inc., Garden City (Nueva York),

1966 (Versiones castellanas: *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*, Siglo XXI de México Editores, S.A., México, D.F., 1969, e Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973).

Hamlin, Talbot, *Architecture Through Ages*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1940.

Halmin, Talbot (Ed.), *Forms and Functions in Twentieth-Century Architecture*, Columbia University Press, Nueva York y Londres, 1952.

Hansen, Brian Kanne, «The Semantic Differential as a Measurement of Meaning in the Theatre», University of Minesota, 1966 (tesis de doctorado).

Herbers, Guido, «Deutscher Reichspavillon in Barcelona auf der Internationalen Ausstellung 1929», en *Der Baumeister*, vol. 27, 1929, pp. 421 a 427.

Häring, Hugo, «The House as an Organic Structure», publicado originalmente en *Innendekoration*, año 37 (Alexander Koch, Stuttgart, 1932) y reimpreso en *Conrads* (Ed.), 1964.

Harrison, John/Philip Sarre, «Personal Construct Theory, the Repertory Grid and Environmental Cognition», en Moore/ Gollidge (Eds.), 1976.

Harthorne, Charles/Paul Weiss (Eds.), *Collected Papers of Charles Sanders Pierce*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1931-1935.

Hauser, Arnold, *Der manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, Verlag C. H. Beck, Munich, 1964. (Versión castellana: *El manierismo, crisis del Renacimiento*, Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid, 1974).

Hawkes, Ron, «The Professionals versus the People?», en *Architectural Journal*, vol. 158, n.º 36, 5 de setiembre de 1973, p. 535.

Heather, Maurice, «Course Document», Portsmouth Polytechnic School of Architecture, 1971 (inédito).

Heise, David R., «Some Methodological Issues in Semantic Differential Research», en *Psychological Bulletin*, vol. 72, n.º 6, 1969, pp. 406 a 422.

Hernández-Cros, J. Emili/Gabriel Mora/Xavier Pouplana, *Arquitectura de Barcelona*, La Gaya Ciencia, S.A., Barcelona, 2.ª ed., 1973.

Hersey, George L., *High Victorian Gothic. A Study in Associationism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland) y Londres.

Hershberger, Robert Glenn, «A Study of Meaning in Architecture», en Sanoff/Cohn (Eds.), 1970.

Hesselgren, Sven, *Man's Perception of the Man-Made Environment. An Architectural Theory*, Dowden, Hutchinson and Ross, Stroudsburg (Pasadena), 1975.

Hesselgren, Sven/Lars Sivik, participación en el debate durante el Simposio de Psicología de la Arquitectura, XII Congreso Internacional de Psicología Aplicada, Montreal, 1974.

Hight, Gilbert, «Bruegel's Rustic Wedding», en *Magazine of Art*, vol. 38, n.º 7, noviembre de 1945, pp. 274 a 276.

Hilberseimer, Ludwig, *Mies van der Rohe*, Theobald, Chicago, 1956.

— *Contemporary Architecture: Its Roots and Trends*, Theobald, Chicago, 1964.

Hirsch, E. D., *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven (Nueva Jersey) y Londres, 1967.

Hitchcock, Henry-Russell, *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, Payson and Clarke, Nueva York, 1929.

— *In the Nature of Materials 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright*, Duell, Sloan and Pearce, Nueva York, 1942.

— *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, colección «The Pelican History

of Art», Penguin Books Ltd., Harmondsworth (Middlesex), 1958.

Hitchcock, Henry-Russell/Philip Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922*, Norton, Nueva York, 1932 (reimpreso como *The International Style*, Norton, Nueva York, 1966).

Hitchcock, Henry-Russell/William Seale, *Temples of Democracy. The State Capitols of USA*, Harcourt Brace Jovanovich Inc., Nueva York, 1976 [véase en colaboración con Arthur Drexler su obra, *Arquitectura moderna en Estados Unidos*, Editorial Víctor Lerú, S.A., Buenos Aires, 1962].

Hoffmann, Donald, recensión de Thomas Eddy Tallmadge, *Architecture in Old Chicago*, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 35, n.º 4, diciembre de 1976, pp. 322 y 323.

Hofman, Werner/Udo Kulterman, *Modern Architecture in Color*, Thames and Hudson Ltd., Londres, y The Viking Press Inc., Nueva York, 1970 (original alemán: Burckhard, Essen, 1969).

Holschneider, Johannes, *Schlüsselbegriffe der Architektur und Stadtbaukunst. Eine Bedeutungsanalyse*, Schnelle, Quickborn, 1969.

Honikman, Basil, «The Investigation of a Method of Relating the Personal Constructing of the Built Environment to the Designer», en Honikman (Ed.), 1971.

— «An Investigation of the Relationship Between Constructing of the Environment and Its Physical Form», en Mitchell (Ed.), 1972.

— «Personal Construct Theory and Environmental Evaluation», en Preiser (Ed.), 1973.

Honikman, Basil (Ed.), *Proceedings of the Architectural Psychology Conference at Kingston Polytechnic, September 1970*, Kingston Polytechnic y RIBA, 1971.

— *Responding to Social Change*, Dowden Hutchinson and Ross Stroudsburg (Pasadena), 1975.

Hornbeck, James S. (Ed.), *Design for Modern Merchandising*, Architectural Record, Nueva York, 1954.

— *Stores and Shopping Centers*, McGraw-Hill Book Company, Nueva York, 1962.

Howe, George, «Abstract Design in Modern Architecture», en *Parnassus*, vol. 8, n.º 5, octubre de 1936, pp. 29 a 31.

Hughes, Robert, «An Architecture of Grandeur», en *Horizon*, vol. 18, n.º 1, invierno de 1976, pp. 64 a 77.

Huxtable, Ada Louise, «The Gospel According to Giedion and Gropius Is under Attack», en *The New York Times Magazine*, 27 de junio de 1976, pp. 1 a 29.

Jacobsen, Hugh Newell (Ed.), *A Guide to the Architecture of Washington, D.C.*, Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1964 (2.ª ed., McGraw-Hill Book Company, Nueva York, 1974).

Jacobus, John M. Jr., «European Modern Movements. Architecture», en *Encyclopedia of World Art*, vol. V, 1961, cl. 222-247 (original italiano: Istituto per la Collaborazione Culturale, Roma y Venecia, 1958).

Janson, H. W., *History of Art. A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs (Nueva Jersey), y Harry N. Abrams Inc., Nueva York, 1962 (versión castellana: *Historia del Arte*, 2 vols., Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1972).

Jencks, Charles, «Semiology and Architecture», 1969 (a), en Jencks/Baird (Eds.), 1969.

— «History as Myth», 1969 (b), en Jencks/Baird (Eds.), 1969.

— *Architecture 2000. Predictions and Methods*, Studio Vista, Londres, 1971 (ver-

sión castellana: *Arquitectura 2000*, Editorial Blume, Barcelona, 1975).

— «Rhetoric and Architecture», en *Architectural Association Quarterly*, vol. 4, n.º 3, verano de 1972, pp. 4 a 17.

— *Modern Movements in Architecture*, Anchor Doubleday, Garden City (Nueva York), 1973.

— Recensión de *An Anatomy of Architectural Interpretation*, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 35, n.º 3, octubre de 1976 (a), pp. 226 y 227.

— Comunicación personal, abril de 1976 (b).

Jencks, Charles/George Baird (Eds.), *Meaning in Architecture*, Barrie and Rockliff/The Cresset Press, Londres, 1969 (versión castellana: *El significado en Arquitectura*, Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1975).

Jencks, Charles/Nathan Silver, *Adhocism: The Case for Improvisation*, Doubleday and Company Inc., Nueva York, 1972.

Jervis, Robert, *The Logic of Images in International Relations*, Princeton University Press, Princeton (Nueva York), 1970. Joedicke, Jürgen, *A History of Modern Architecture*, The Architectural Press, Londres, 1959 (original alemán: Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1958) (véase la obra, *Arquitectura contemporánea. Evolución y tendencias*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1970).

Johnson, Philip, «Mies van der Rohe», en *Modern Architecture. International Exhibition, February 10 to March 23, 1932*, también editado como *Modern Architects*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1932 (versión castellana: *Arquitectura contemporánea*, Editorial Sudamericana, S.A., Buenos Aires, 1954).

— *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1947. (versión

castellana: *Mies van der Rohe*, Editorial Victor Lerú, S.A., Buenos Aires, 1960).

— «A Personal Testament», en Blake, 1963.

— «Whence and Whither: The Processional Element in Architecture», en *Perspecta*, n.º 9-10, setiembre-octubre de 1965, pp. 167 a 178.

Jones, J. Christopher, *Semiology Seminar Report*, Portsmouth Polytechnic School of Architecture, 1971 (inédito).

Jordy, William H., *American Buildings and their Architects. Progressive and Academic Ideals at the Turn of the Twentieth-Century*, Doubleday and Company Inc., Garden City (Nueva York), 1972 (a).

— *American Buildings and their Architects. The Impact of European Modernism in Mid-Twentieth-Century*, Doubleday and Company Inc., Garden City (Nueva York), 1972 (b).

Kaspar, Karl, *International Shop Design*, Thames and Hudson Ltd./Deatsch, Londres, 1967.

Kelly, George A., *The Psychology of Personal Constructs*, Norton, Nueva York, 1955 (Véase la obra, *Teoría de la personalidad*, Editorial Troquel, S.A., Buenos Aires, 1966).

Kepes, György (Ed.), *Sign, Image, Symbol*, Studio Vista, Londres, y George Braziller Inc., Nueva York, 1966 (véanse del autor: *La percepción visual y el hombre contemporáneo*, 3 vol., Organización Editorial Novaro, S. A., México, D. F., 1962; *La situación actual de las artes visuales*, Ediciones Tres de Arquitectura y Ciencias Sociales/Editorial Paidós, S.A.I.C.F., Buenos Aires, 1964; *La educación visual*, Organización Editorial Novaro, S.A., México, D.F., 1966, y *El lenguaje de la visión*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1969).

Ketchum, Morris Jr., *Shops and Stores*, Reinhold, Nueva York, 1948.

Koenig, Giovanni Klaus, *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Florencia, 1964.

— «Gropius o Mies», en *Casabella Continuità*, vol. 33, n.º 342, noviembre de 1969, pp. 34 a 39.

Kooper, Frederick, *Illinois Architecture. From Territorial Times to the Present*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1968.

Kostoff, Spiro, «Architecture, You and Him: The Mark of Sigfried Giedion», en *Daedalus*, vol. 105, n.º 1, invierno de 1976, pp. 189 a 204.

Krampen, Martin, «Dalla semiologia della comunicazione alla logica degli strumenti», en *Op. cit.*, n.º 28, octubre de 1973, pp. 24 a 44.

— «Una posible analogía entre (psico-lingüística y arquitectura: la "Type-Token-Ratio")», en Llorens (Ed.), 1974.

Kubler, George, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven (Nueva Jersey) y Londres, 1962 (versión castellana: *La configuración del tiempo*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1975).

Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1962 (versión castellana: *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1966).

Kulski, Julian Eugene, *Architecture in a Revolutionary Era*, Aurora, Nashville (Tennessee) y Londres, 1971.

Lacan, Jacques, *Écrits*, Éditions du Seuil, París, 1966 (versión castellana: *Escritos*, Siglo XXI de México Editores, S.A., México, D.F., 1969).

Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason*,

- Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1942, 1951, 1957 (véanse de la autora: *Los problemas del arte*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1968; *Esquemas filosóficos*, Editorial Nova, S.A.C.I., Buenos Aires, 1971, e *Introducción a la lógica simbólica*, Siglo XXI de México Editores, S.A., México, D.F., 1972).
- Le Corbusier, «Les 5 points d'une architecture nouvelle» (1926). Reimpreso en Boesiger/Storonov (Eds.), 1937.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, Plon, París, 1953 (versión catalana: *Tristos tròpics*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1969; versión castellana: *Tristes trópicos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires-EUDEBA, Buenos Aires, 1973).
- *Anthropologie structurale*, Plon, París, 1958 (Versión castellana: *Antropología estructural*, Editorial Universitaria de Buenos Aires-EUDEBA, Buenos Aires, 1968).
- Lindsay, Kenneth C./Bernard Huppé, «Meaning and Method in Bruegel's Painting», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 14, n.º 3, marzo de 1956, pp. 376 a 386.
- Lissitski, El, «Architecture Housing Culture», en *Stroitel'naia Promishelennost*, n.º 12, diciembre de 1926, pp. 877 a 881 (citado en Brown, 1958).
- Lowry, Bates, *Renaissance Architecture*, George Braziller Inc., Nueva York, 1962.
- Lynch, Kevin, *The Image of the City*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1960 (versión castellana: *La imagen de la ciudad*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966).
- Lyons, John, «The Meaning of Meaning», en *Times Literary Supplement*, 23 de julio de 1970, pp. 795 y ss.
- Lyttleton, Margaret, *Baroque Architecture in Classical Antiquity*, Cornell University Press, Ithaca (Nueva York) y Londres, 1974.
- Llorens, Tomàs, «Note di terminologia semiótica», en *Op. cit.*, n.º 24, mayo de 1972 (a), pp. 5 a 26.
- «Notes on the Concept of Aesthetic Communication», Institut für Umweltplanung, Ulm, 1972 (b) (mimeo).
- «Towards a Theory of Aesthetic Semiosis», First Congress of the International Association of Semiotic Studies, Milán, 1974 (mimeo) (véanse del autor: *Teoría de la significación artística*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973, y *Hacia una psicología de la Arquitectura. Teoría y métodos*, La Gaya Ciencia, S.A., Barcelona, 1973).
- Llorens, Tomàs (Ed.), *Arquitectura, historia y teoría de los signos. El Symposium de Castelldefels*, La Gaya Ciencia, S.A., Barcelona, 1974.
- Mackay, David, «De la revolució espartaquista al Pavelló de Barcelona», en *Serra d'Or*, any X, n.º 109, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Barcelona), 15 d'octubre de 1968, pp. 63 a 65. Reimpreso en Fullaondo (Ed.), 1974.
- Comunicación personal, 22 de abril de 1976.
- Magnani, Franco (Ed.), *Negozi moderni*, Görlich, Milán, 1965.
- Mainstone, Rowland, *Developments in Structural Form*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1975.
- Malcolmson, Reginald, «Mies van der Rohe», en *Hogar y Arquitectura*, n.º 108-109, Barcelona, setiembre-diciembre de 1973, pp. 33 a 118.
- Mâle, Émile, *L'Art religieux après de Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle, Italie-France-Espagne-Flandres*, Armand Colin, París, 1932 (versión castellana: *El arte religioso*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1959).
- Malkiel-Jirmounsky, *Les Tendances de l'architecture contemporaine*, Delagrave, París, 1930.
- Manny, Carter H. Jr., «Mies van der Rohe», en *Berkeley, a Journal of Modern Culture*, n.º 3, marzo de 1948, p. 6.
- Marijnissen, Roger H., «Notes», en *Bruegel*, por M. Seidel/R. H. Marijnissen, G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1971 (Original alemán: Belser Verlag, Stuttgart, 1969).
- Martin, J. L./Ben Nicholson/Naum Gabo (Eds.), *Circle International Survey of Constructive Art*, Faber and Faber Ltd., Londres, 1937. Reimpreso por Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1971.
- Martinet, André, «La Linguistique synchronique. Études et recherches», en *La Linguistique*, n.º 1, Presses Universitaires de France, París, 1965.
- McAndrew, John (Ed.), *Guide to Modern Architecture. Northeast States*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1940.
- McAndrew, John/Elizabeth Mock, *What is Modern Architecture?*, colección «Introductory Series to the Modern Arts», n.º 1, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1942.
- McHale, John, *R. Buckminster Fuller*, George Braziller Inc., Nueva York, 1962 (versión castellana: *R. Buckminster Fuller*, Editorial Hermes, S.A., México, D.F., 1965).
- McGrath, Raymond, «Looking into Glass», en *The Architectural Review*, vol. 71, enero de 1932, pp. 29 y 30.
- Meeks, Carroll L. V., *The Railroad Station. An Architectural History*, Yale University Press, New Haven (Nueva Jersey) y Londres, 1956.
- Mendelsohn, Erich, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Mosse, Berlín, 1926.
- Mies van der Rohe, Ludwig, «Hochhausprojekt für Bahnhof Friedrich-strasse in Berlin», en *Frühlicht*, vol. 1, 1922, pp. 22 a 24 (versión inglesa en Johnson, 1947).
- «Bürohaus», en *G*, n.º 1, 1923, p. 3 (versión inglesa en Johnson, 1947).
- «Baukunst und Zeitwille», en *Der Querschnitt*, vol. 4, 1924, pp. 31 y 32 (versión inglesa en Johnson, 1947).
- «Zu meinem Block», en *Bau und Wohnung: die Bauten der Weissenhofsiedlung in Stuttgart*, Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927 (versión inglesa en Johnson, 1947).
- «Zu Thema: Ausstellungen», en *Die Form*, 1928 (versión inglesa en Johnson, 1947).
- «Die neue Zeit», en *Die Form*, vol. 5, n.º 15, 1 de agosto de 1930, p. 406.
- Mitchell, William J. (Ed.), *Environmental Design: Research and Practice. Proceedings of the EDRA 3/AR 8 Conference*, UCLA, 1972.
- Moholy-Nagy, Sybil, *Native Genius and Anonymous Architecture*, Horizon Press, Nueva York, 1957.
- «F.L.W. and the Ageing of Modern Architecture», en *Progressive Architecture*, vol. 40, n.º 5, mayo de 1959, pp. 136 a 142.
- Monk, Julie, «The Process of Interpreting a Monument», Ball State University College of Architecture and Planning, 1976 (inérito).
- Moore, Charles, «Scully's Revenge», en *Progressive Architecture*, vol. 56, n.º 4, abril de 1975, pp. 112 a 114.
- Moore, Charles/Gerald Allen/Donlyn Lyndon, *The Place of Houses*, Holt, Rinehart and Winston Inc., Nueva York, 1974 (versión castellana: *La casa: forma y diseño*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977).
- Moore, Gary T./Reginald G. Colledge, *Environmental Knowing. Theories, Research*

and *Methods*, Dowden, Hutchinson and Ross, Stroudsburg (Pasadena), 1976

Moore, Charles W./ Richard B. Oliver, «Magic, Nostalgia and a Hint of Greatness in the Workaday World of the Building Types Study», en *Architectural Record*, abril de 1977, pp. 118 a 137.

Morris, Charles, «Esthetics and the Theory of Signs», en *Journal of Unified Science*, vol. 8, 1939, pp. 131 a 150.

— *Signs, Language and Behaviour*, Prentice-Hall Inc., Englewood (Nueva Jersey), 1946 (versión castellana: *Signos, lenguaje y conducta*, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1962).

— *Varieties of Human Value*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1956.

— *Signification and Significance. A Study of the Relations of Signs and Values*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1964 (versión castellana: *La significación y lo significado. Estudio de las relaciones entre el signo y el valor*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1974).

Morris, Charles/Frank Sciadini, «Paintings, Ways to Live and Values», en Kepes (Ed.), 1966.

Morris, Edwin Bateman, «What Buildings Give you a Thrill?», en *Journal of the American Institute of Architects*, vol. 10, n.º 6, diciembre de 1948, pp. 272 a 277.

Morrison, Hugh, *Louis Sullivan, Prophet of Modern Architecture*, The Museum of Modern Art/Norton, Nueva York, 1935.

Mounin, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Éditions du Seuil, París, 1970 (versión castellana: *Introducción a la Semiólogía*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972).

Mukařovský, Jan, «L'Art comme fait sémiologique», en *Actes du Huitième Congrès International de Philosophie à Prague*,

2-7 septembre 1934, Praga, 1936 (artículo contenido en Jan Mukarovsky, *Escritos sobre Estética y Semiótica del Arte*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977).

Mumford, Lewis, *The Brown Decades. A Study of the Arts in America: 1865-1895*, 2.ª ed. revisada, Dover Publications Inc., Nueva York, 1955 (versión castellana: *Las décadas oscuras*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1961).

— «The Case Against Modern Architecture» (1962). Reimpreso en Mumford, 1975.

— *Architecture as a Home for Man. Essays for Architectural Record* (J. M. Davern, Ed.), Architectural Record Books, Nueva York, 1975.

Munari, Bruno, *Arte come mestiere*, Laterza Editori, Bari, 1966 (versión inglesa: *Design as Art*, Harmondsworth [Middlesey], Penguin Books Ltd., 1971; versión castellana: *El arte como oficio*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1976).

Muntañola i Thornberg, Josep, Prólogo a la edición castellana de *La arquitectura, fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en arquitectura*, de Siegfried Giedion, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1975.

Nelson, George, «Architects of Europe Today», en *Pencil Points*, vol. 16, n.º 9, setiembre de 1935, pp. 453 a 460.

Neufert, Ernst, *Bau-entwurfslehre*, Bauwelt, Berlín, 1936 (versión castellana: *El arte de proyectar en arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1975).

Neugass, Fritz, «Die Weltausstellung in Barcelona», en *Kunst uns Kunstler*, vol. 28, 1929-1930, pp. 121 y 122.

Nicolini, Renato, «Mies, l'epilogo», en *Bauhaus*, número monográfico de *Contropazio*, vol. 2, n.º 4-5, abril-mayo de 1970 (versión castellana: *La Bauhaus*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971).

Nicholson, Emrich, *Contemporary Shops in the United States*, Architectural Record Brooks, Nueva York, 1945.

Nolan, Rita, «The Character of Writings by Artists About Their Art», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, n.º 1, otoño de 1974, pp. 66 a 73.

Norberg-Schulz, Christian, *Intentions in Architecture*, George Allen and Unwin Ltd., Londres, 1963.

— *Existence, Space and Architecture*, Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1971 (versión castellana: *Existencia, espacio y arquitectura*, Editorial Blume, Barcelona, 1975).

— *Meaning in Western Architecture*, Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1974.

Norton, Paul F., «World's Fairs in the 1930s», en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 24, n.º 1, marzo de 1965, pp. 27 a 30.

Norwich, J. J. (Ed.), *Great Architecture of the World*, Random House Inc., Nueva York, 1975.

Oliver, Paul (Ed.), *Shelter and Society*, Barrie and Rockliff, Londres, 1969.

Osgood, Charles E./George J. Souci/Percy H. Tannenbaum, *The Measurement of Meaning*, University of Illinois Press, Urbana (Illinois) y Londres, 1957 (versión castellana: *La medida del significado*, Editorial Gredos, S.A., Madrid, 1976).

Osman, Mary E., «Books, Suggestions for Christmas Giving by, and Perhaps for, Architects», en *AIA Journal*, vol. 63, n.º 5, noviembre de 1975, pp. 20 a 31.

— «Highlights of American Architecture: 1776-1976», en *AIA Journal*, vol. 65, n.º 7, julio de 1976, pp. 88 a 158.

Ozenfant, A./Charles-Eduard Jeanneret (Le Corbusier), «Le Purisme», en *L'Esprit Nouveau*, n.º 4, 1921 (?), pp. 370 a 386. Reim-

preso como *L'Esprit Nouveau*, Da Capo Press Inc., Nueva York, 1968.

Palm, Erwin Walter, comunicación personal, 1 de julio de 1975.

Palmes, J. C. (Ed.), *Sir Banister Fletcher's. A History of Architectures*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 18ª ed., 1975.

Panofsky, Erwin, *Gothic Architecture and Scholasticism*, The Archabbey Press, Latrobe (Pasadena), 1951 (versión castellana: *Arquitectura gótica y escolástica*, Emecé Editores, S.A., Buenos Aires, 1957).

Papi, Lorenzo, *Ludwig Mies van der Rohe*, Sansoni, Florencia, 1975.

París, William Francklyn, «The Barcelona Exposition. A Splendid but Costly Effort of the Catalan People», en *The Architectural Forum*, vol. 51, n.º 5, noviembre de 1929, pp. 481 a 496.

Parnes, Louis, *Planning Stores that Pay*, Architectural Record Books, Nueva York, 1948.

Patetta, Luciano, *Storia dell'architettura. Antologia critica*, Etas Libri, Milán, 1976.

Pawley, Martin, *Mies van der Rohe*, Simón and Schuster Inc., Nueva York, 1970.

Pellegrin, Luigi, «Storicità di Louis Henry Sullivan», en *L'Architettura*, vol. 1, n.º 6, marzo-abril de 1956, pp. 854 a 865.

Pepper, Simon, «The Meaning of the Renaissance Fortress», en *Architectural Association Quarterly*, vol. 5, n.º 2, verano de 1973, pp. 21 a 27.

Persico, Edoardo, «L'architetto Mies van der Rohe» (firmado: LEADER), en *La Casa Bella*, n.º 7, 1931.

Persitz, Alexandre, «L'Oeuvre de Mies van der Rohe», en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, vol. 29, n.º 79, 1958, pp. 1 a 103.

Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Penguin Books Ltd., Har-

mondsworth (Middlesex), 1943, a la que siguieron varias ediciones revisadas (versión castellana: *Esquema de la arquitectura europea*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1961).

— «American Postscript», apéndice a la 1.ª ed. norteamericana de *An Outline of European Architecture*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1948.

— *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1949 (publicado originalmente como *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber and Faber Ltd., Londres, 1936) (versión castellana: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972).

— London, Expect the Cities of London and Westminster, en colección «The Buildings of England», n.º 5, Penguin Books Ltd., Harmondsworth (Middlesex), 1952.

— *Christopher Wren*, Universe Books, Nueva York, 1960 (a).

— *An Outline of European Architecture*, edición Jubileo, Penguin Books Ltd., Harmondsworth (Middlesex), 1960 (b).

— «Architecture in our Time. The Anti-Pioneers-II», en *The Listener*, vol. 77, n.º 1971, 5 de enero de 1967, pp. 7 a 9.

— *A History of Building Types*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1976 (versión castellana: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978).

Platz, Gustav Adolf, *Die Baukunst der neusten Zeit*, Edition Propyläen, Berlín, 2.ª ed., 1930.

— *Wohnräume der Gegenwart*, Edition Propyläen, Berlín, 1933.

Piñón, Helio, «Los mundiales del signo», en *Arquitecturas Bis*, n.º 4, Barcelona, noviembre de 1974, pp. 30 a 32.

— *Aspectos de la significación arquitectónica*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Barcelona, 1975 (a).

— «Interpretación y significados de la arquitectura», en *Arquitecturas Bis*, n.º 9, Barcelona, setiembre de 1975 (b), pp. 18 y 19.

Posener, Julius, *From Schinkel to the Bauhaus. Fice Lectures on the Growth of Moderns German Architecture*, en colección «Architectural Association Paper», n.º 5, Lund Humphries, Londres, y Wittenborn, Nueva York, 1972.

Pool, Ithiel de Sola (Ed.), *Trends in Content Analysis*, University of Illinois Press, Urbana (Illinois) y Londres, 1959.

Prak, Niels Luning, comunicaciones personales, 26 de julio y 14 de agosto de 1976.

Price, Cedric, «Potteries Thinkbelt», en *Architectural Design*, vol. 36, n.º 10, octubre de 1966, pp. 483 a 497.

Prieto, Luis Jorge, *Messages et signaux*, Presses Universitaires de France, París, 1966 (versión castellana: *Mensajes y señales*, Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1967).

— «Notes pour une sémiologie de la communication artistique», en *Werk*, vol. 58, n.º 4, abril de 1971, pp. 242 a 272.

— Curso de conferencias, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1973 (inédito).

— Proshansky, Harold M./William H. Ittelson/Leanne G. Rivlin (Eds.), *Environmental Psychology: Man and His Physical Setting*, Holt, Rinehart and Winston Inc., Nueva York, 1970 (véase la obra de Harold M. Proshansky et al., *Estudios básicos de psicología social*, Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1973).

Quantrill, Malcolm, *Ritual and Response in Architecture*, Lund Humphries, Londres, 1974.

Ramsey, Charles George/Harold Reeve Sleeper, *Architectural Graphic Standards for Architects, Engineers, Decorators, Builders and Draftsmen*, John Wiley and Sons Inc., Nueva York, y Chapman and Hall Ltd., Londres, 1932 (versión castellana: *Estándares gráficos de arquitectura*, Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana — UTEHA, México, D.F., 1952).

Rand, Ayn, *The Fountainhead*, Blakiston, Filadelfia (Pasadena), 1943 (versiones castellanas: *El manantial*, Plaza y Janés, S.A. de Editores, Esplugas de Llobregat [Barcelona], 1970, y Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1972).

Rapoport, Amos, *House Form and Culture*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1969 (versión castellana: *Vivienda y Cultura*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1972).

Rapoport, Anatol, «A System-Theoretic View of Content Analysis», en Gerbner et al. (Eds.), 1969.

— «Games Nations Play», en *Semiotica*, vol. 7, n.º 3, 1973, pp. 272 a 286.

Rava, Carlo Enrico, «Il padiglione di Mies van der Rohe a Barcelona», en *Domus*, marzo de 1931.

Read, Helen Appleton, «Germany at the Barcelona World's Fair», en *Arts*, vol. 16, octubre de 1929, pp. 112 y 113.

Rich, Daniel Catton, *Seurat and the Evolution of «La Grande Jatte»*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1935. Reimpreso en Greenwood, Nueva York, 1969.

Richards, J. M., «In Defence of the Cliché», en *The Architectural Review*, vol. 114, n.º 680, agosto de 1953, pp. 75 a 77.

— «Architectural Criticism in the Nineteen-Thirties», en Summerson (Ed.), 1968.

Richards, J. M./Dennis Sharp, «Developments Since 1918», en Norwich (Ed.), 1975.

Robertson, Howard, *Modern Architectural Design*, The Architectural Press, Londres, 1932 (edición revisada, 1952) (véanse del autor: *Principios de la composición arquitectónica* y *Proyecto en la arquitectura moderna*, ambas en Editorial Víctor Lerú, S.A., Buenos Aires, 1958 y 1960, respectivamente).

Rogers, Ernesto, *Esperienze dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Milán, 1958 (versión castellana: *Experiencia de la arquitectura*, Ediciones Nueva Visión S.A., I.C., Buenos Aires, 1961).

— «Metodo e tipología», en *Casabella Continuità*, setiembre de 1964.

Roggero, Mario Federico, *Il contributo di Mendelsohn alla evoluzione dell'architettura moderna*, Tamburini, Milán, 1952.

Rossi, Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio, Padua, 1966 (versión castellana: *La arquitectura de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977).

Rossi-Landi, Ferruccio, *Semiotica e ideologia*, Bompiani, Milán, 1972. (véanse del autor: *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Monte Avila, C.A., Caracas, 1972, e *Ideologías de la relatividad lingüística*, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., Buenos Aires, 1974).

Roters, Eberhard, *Painters of the Bauhaus*, Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1969 (original alemán: Rembrandt, Berlín, 1965).

Roth, Alfred, *The New Architecture Presented in 20 Examples*, Girsberger, Zurich, 1940, 1946, 1947.

— «Bemerkungen zu den Wohnhochhäusern von Mies van der Rohe in Chicago», en *Werk*, vol. 38, n.º 1, enero de 1951, pp. 5 a 9.

Rowe, Colin, Introducción a *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Heyduk, Meier*, Wittenborn, Nueva York, 1972 (versión castellana: *Five Architects*,

Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1975).

— Comunicaciones personales, 5 de mayo y 20 de junio de 1975.

Rowland, Kurt, *A History of the Modern Movement: Art, Architecture, Design*, Van Nostrand Reinhold Co. Ltd., Wokingham (berkshire), 1973.

Rubert de Ventós, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Ediciones Península/Edicions 62, S.A., Barcelona, 1973 (original catalán: 2 vols., Edicions 62, S.A., Barcelona, 1968).

Rubió i Tudurí, Nicolau M., «Le Pavillon d'Allemagne à l'Exposition de Barcelone par Mies van der Rohe», en *Les Cahiers d'Art*, vol. 4, 1929, pp. 400 a 408.

Rudofsky, Bernard, *Architecture Without Architects*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1965.

Ruegenberg, Sergius, comunicaciones personales, marzo-julio de 1976.

Ruesch, Jürgen/Weldon Kees, *Non-Verbal Communication. Notes on the Visual Perception of Human Relations*, University of California Press, Berkeley y Londres, 1956 (véanse las obras de Jürgen Ruesch: *Comunicación terapéutica y Comunicación, la matriz social de la psiquiatría*, ésta en colaboración con Gregory Bateson, ambas en Editorial Paidós, S.A.I.C.F., Buenos Aires, 1959 y 1963, respectivamente).

Sagoff, Mark, «The Aesthetics Status of Forgeries», en *The Journal of Aesthetics and Criticism*, vol. 32, n.º 2, invierno de 1976, pp. 169 a 180.

Sanoff, Henry/Sidney Cohen (Eds.), *EDRA I. Proceedings of the First Annual Environmental Design Research Association Conference*, Raleigh, N. C. (?), 1970.

Sartoris, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milán, 1932.

— *Introduzione alla architettura moderna*, Hoepli, Milán, 1944 (3.ª ed. revisada, 1949).

— *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, Hoepli, Milán, 1954-1958.

Savage, Ernest, «Pevsner's England», en *The Architectural Review*, vol. 442, n.º 672, diciembre de 1952, p. 399.

Savi, Vittorio, «Gropius/Bauhaus/Republica di Weimar», en *Psicon*, vol. 2, n.º 2-3, enero-junio de 1975, pp. 92 a 94.

Scalvini, Maria Luisa, «Arquitectura, entre retórica y lógica», en *Para una teoría de la arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1972 (original italiano: *Op cit.*, n.º 15, marzo de 1969).

— «Hipótesis y criterios para una lectura semiótica de la arquitectura», en Llorens (Ed.), 1974.

— *L'architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milán, 1975.

Scott Brown, Denise/Robert Venturi, «A Significance for A and P Parking Lots or Learning from Las Vegas», en *Architectural Forum*, marzo de 1968.

Scully, Vincent J. Jr., *The Shingle Style. Architectural Theory and Design from Richardson to the Origins of Wright*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1955.

— *Frank Lloyd Wright*, George Braziller Inc., Nueva York, 1960.

— *Modern Architecture*, Studio Vista, Londres, 1961 (2.ª ed. revisada, 1974).

— *American Architecture and Urbanism*, Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1969.

— *The Shingle Style Today or the Historian's Revenge*, George Braziller Inc., Nueva York, 1974.

Scuranti Manzoni, Pietro, *Il Razionalismo. L'architettura dall'illuminismo alla reazione neoespressionista*, Tamburini, Milán, 1966.

Scheerbarth, Paul, *Glasarchitektur*, Sturm, Berlín, 1914 (versión inglesa: Dennis Sharp [Ed.], Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1972).

Schlosser, Julius, *Die kunstliteratur. Ein Handbuch zur quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Schroll Verlag, Viena y Munich, 1924 (versión castellana: *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1976).

Schmidt, Dieter, *Bauhaus. Weimar 1919 bis 1925; Dessau 1925 bis 1932; Berlin 1932 bis 1933*, VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1966.

Schorr, Alvin, «Housing and its Effects», en Proshansky et al. (Eds.), 1970 (trabajo publicado originalmente por el US Department of Health, Education and Welfare, 1966).

Schreyll, Karl Heinz, *Zur Geschichteder Baugattung Börse*, Freie Universität, Berlín, 1963.

Seaton, R./ J.Collins, «Validity and Reliability of Simulated Buildings», en Mitchell (Ed.), 1972.

Seidlein, Peter C. von/Franz Schulze, «The First Chicago School», en Grube et al. (Eds.), 1976 (original alemán: 1973).

Sekler, Eduard F., «Thoughts About the Function of Architectural Theory and Criticism», en *Connection*, vol. 5, verano de 1968, pp. 11 a 19, o en *Architectural Design*, vol. 38, n.º 8, agosto de 1968, pp. 347 y 348.

Sepliansky, Elina Sara, «I segni e le "figure" del Padiglione di Barcellona», en *Op. cit.*, n.º 32, enero de 1975, pp. 69 a 75.

Sfaellos, Charalambos Ath., *Le Fonctionnalisme dans l'architecture contemporaine*, Vincent Fréal, París, 1952.

Shand, Morton Philip, «Scenario for a Human Drama», serie de artículos en *The Architectural Review*, vol. 76, julio-octubre de 1934, pp. 9 a 16, 39, 42, 83 a 86; vol. 77, enero-marzo de 1935, pp. 23 a 26, 61 a 64, 99 a 102.

Sharp, Dennis, *Modern Architecture and Expressionism*, Longmans, Londres, 1966.

— *A Visual History of 20th-Century Architecture*, Graphic Society, Londres, 1972 (versión castellana: *Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1973).

Shear, John Knox (Ed.), «One Hundred Years of Significant Building», en *Architectural Record*, artículos mensuales desde junio de 1956 hasta mayo de 1957.

Sivik, Lars, «Color Meaning and Perceptual Color Dimensions: A Study of Color Samples», en *Göteborg Psychological Reports*, vol. 4, n.º 1, 1974 (véase también la continuación de este trabajo en los n.º 11-13 del mismo volumen).

Sky, Alison/Michelle Stone (con una introducción de George G. Collins), *Unbuilt America. Forgotten Architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age*, McGraw-Hill Book Company, Nueva York, 1976.

Smith, Alfred G. (Ed.), *Communication and Culture. Readings in the Codes of Human Interaction*, Holt, Rinehart and Winston Inc., Nueva York, 1966 (versión castellana: *Comunicación y Cultura*. Vol. I: *La teoría de la comunicación humana*. Vol. II: *Sintáctica*, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., Buenos Aires, 1972 y 1976, respectivamente).

Smith, George Everard Kidder, *A Pictorial History of Architecture in America*, American Heritage Publishing Co., Nueva York, 1976.

Smith, Lyndon P., «The Schlesinger and Mayer Building. An Attempt to Give Functional Expression to the Architecture of

- a Department Store», en *Architectural Record*, vol. 16, n.º 1, julio de 1904, pp. 53 a 60.
- Smithson, Alison y Peter, «The Heroic Period of Modern Architecture», en *Architectural Design*, vol. 35, n.º 12, diciembre de 1965, pp. 587 a 639.
- *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic: 1955-1972*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1974 (publicado originalmente en Latimer New Dimensions, Londres, 1973).
- Sommer, Robert, *Personal Space. The Behavioral Basis of Design*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1969 (versión castellana: *Espacio y comportamiento individual*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1974).
- Speyer, A. James, *Mies van der Rohe. Catalogue of a Retrospective Exhibition Organized by the Institute of Chicago in Collaboration with The Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1968.
- Stechow, Wolfgang, *Pieter Bruegel the Elder*, Harry N. Abrams Inc., Nueva York, 1969.
- Stridbeck, Carl Gustav, *Bruegelstudien*, Almqvist and Wiksell Education, Estocolmo, 1956.
- Sukert, Lancelot, «Folger Shakespeare Library», en *American Architect*, vol. 117, n.º 2611, setiembre de 1932, pp. 40 a 44.
- Summerson, John, *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*, The Crescent Press, Londres, 1949 (reimpreso en Norton, Nueva York, 1963) (véase la obra *El lenguaje clásico de la arquitectura. De J. B. Alberti a Le Corbusier*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1974).
- Summerson, John (Ed.), *Concerning Architecture*, Allen Tate The Penguin Press, Londres, 1968.
- Sust, Xavier, *Las estrellas de la arquitectura*, Tusquets Editor, Barcelona, 1975.
- Tafari, Manfredo, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza Editori, Bari, 1968 (versión castellana: *Teorías e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, Editorial Laia, S. A., Barcelona, 1972).
- Taut, Bruno, *Modern Architecture*, The Studio, Londres, 1929.
- Tedeschi, Enrico, *Una introducción a la historia de la arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1951.
- Thiel, Philip, «A Sequence-Experience Notation for Architectural and Urban Spaces», en *Town Planning Review*, vol. 32, n.º 1, abril de 1961, pp. 33 a 52.
- «Processional Architecture», en *AIA Journal*, vol. 41, n.º 2, febrero de 1964, pp. 23 a 28.
- Tidworth, Simon, *Theatres. An Architectural and Cultural History*, Praeger Publishers Inc., Nueva York, 1973.
- Tolnay, Charles de, *Pierre Bruegel l'ancien*, Nouvelle Société d'Éditions, Bruselas, 1935.
- Tzonis, Alexander, *Towards a Non-Oppressive Environment*, Boston (Massachusetts), 1972.
- Tzonis, Alexander/Liane Lefaivre, «The Mechanical versus the Divine Body. The Rise of Modern Design Theory in Europe», en *Journal of Architectural Education*, vol. 29, n.º 1, setiembre de 1975, pp. 4 a 7.
- Uexküll, Thure von, «Signs, Symbols and Systems», trabajo presentado ante el International Workshop on Linguistics and Semiotics, Ulm, octubre de 1972 (mimeo).
- Ullmann, Stephen, *Language and Style. Collected Papers*, Barnes and Noble, Nueva York, 1964 (versión castellana: *Lenguaje y Estilo*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1973).
- Venturi, Lionello, «La critica e l'arte di Leonardo da Vinci», *Bolonia*, 1919.
- *History of Art Criticism*, E. P. Dutton and Co. Inc., Nueva York, 1936 (versión castellana: *Historia de la crítica de arte*, 2 vols., Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978).
- Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, en colección «The Museum of Modern Art Papers on Architecture», n.º 1, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966 (versión castellana: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1972).
- Verón, Eliseo, «Hacia una ciencia de la comunicación social», en Verón (Ed.), 1969.
- Verón, Eliseo (Ed.), *Lenguaje y comunicación social*, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., Buenos Aires, 1969.
- Vielhauer, Joyce Ardell, «The Development of a Semantic Scale for the Description of the Physical Environment», University Microfilms, The University of Louisiana Ann Arbor (tesis de doctorado).
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, Bance, Paris, 1854-1861.
- Volli, Ugo/Patrizia Magli/Omar Calabrese (Eds.), *Bibliographia semiotica*, número especial de *V.S. Quaderni di Studi Semiotici*, n.º 8-9, diciembre de 1974.
- Voss, Hermann Georg August, *Die malerei der spärenaissance in Rom und Florenz*, Grote, Berlín, 1920.
- Waisman, Marina, *La estructura histórica del entorno*, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., 1972.
- Wallis, Mieczyslaw, «The History of Art as the History of Semantic Structures», en Greimas et al. (Eds.), 1970.
- Warrilow, Dennis, «Tugendhat House, Three Decades Later», en *The Canadian Architect*, vol. 18, n.º 11, noviembre de 1973, pp. 48 y 49.
- Watterson, Joseph, *Architecture. Five Thousand Years of Building*, Norton, Nueva York, 1950.
- Wattjes, Jannes Gerhardus, «Moderne bouwkunst in Utrecht», en *Bouwbedrijf*, vol. 2, n.º 9, setiembre del 1925, pp. 315 a 332 (versión inglesa en Brown, 1958).
- Weisbach, Werner, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Cassirer, Berlín, 1921 (véase la obra *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el románico occidental*, Editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1957).
- Weitz, Morris, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1964.
- Welch, Kenneth C., «Department Stores», en Hamlin (Ed.), 1952.
- Wellek, René/Austin Warren, *Theory of Literature*, Harcourt Brace Jovanovich Inc., Nueva York, 1949 (versión castellana: *Teoría literaria*, Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1972).
- Westwood, Brian y Norman, *Smaller Retail Shops*, The Architectural Press, Londres, 1937.
- White, Theo B., *Paul Philippe Cret, Architect and Teacher*, The Art Alliance Press, Filadelfia (Pasadena), 1973.
- Whittick, Arnold, *Eric Mendelsohn*, Faber and Faber Ltd., Londres, 1940 (ed. revisada: The University Press Glasgow, 1956).
- *European Architecture in the Twentieth Century*, vol. I, Crosby Lockwood Staples, Londres, 1950; vol. II, Philosophical Library, Nueva York, 1955.
- Wichmann, Hans y Siegfried, *Schach. Ursprung und Wandlung der Spielfigur in zwölf Jahrhunderten*, Georg D. W. Callwey, Munich, 1960.
- Wilford, John Noble, «Salem Witchcraft Trials Linked to LSD-Like Agent», en *The*

New York Times, 31 de marzo de 1976, pp. 1 y 38.

Wimsatt, W. K. Jr., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, Lexington (Kentucky), 1954.

Wimsatt, W. K. Jr./M. C. Beardsley, «The Intentional Fallacy», en *The Sewanee Review*, vol. 54, n.º 3, julio-setiembre de 1946, pp. 468 a 488 (reimpreso en Wimsatt, 1954).

Wingler, Hans M., *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1969 (original alemán: 1962) (versión castellana: *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin: 1919-1933*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1975).

Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, en colección «Studies of the Warburg Institute», vol. 19, Londres, 1949 (Tiranti: 1952) (versión castellana: Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978).

Wolfe, Tom, *The Painting Word*, Farrar, Straus and Giroux Inc., Nueva York, 1975 (versión castellana: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1976).

Wölfflin, Heinrich, *Renaissance and Baroque*, Cornell University Press, Ithaca (Nueva York) y Londres, 1964 (original alemán: 1888) (véase la obra *El arte clásico*, Librería «El Ateneo» Editorial, S. A., Buenos Aires, 1967).

— Prefacio a la 6.ª ed. (1922) de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, Munich, 1915 (versión castellana: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1969).

Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der gotik*, R. Piper and Co. Verlag, Munich, 1912

(versión castellana: *La esencia del gótico*, Tres Américas, S.A.C., Buenos Aires, 1973).

Wright, Frank Lloyd, «In the Cause of Architecture», en *The Architectural Record*, vol. 23, n.º 3, marzo de 1908, pp. 155 a 221.

Frank Lloyd Wright, número monográfico especial de *The Architectural Forum*, vol. 68, n.º 1, enero de 1938.

Yokohama, Tadaschi, «Mies van der Rohe: German Pavilion, International Exposition, Barcelona, Spain, 1929», en *Kokusai-Kentiku. Monthly Journal of International Architecture*, vol. 33, n.º 10, octubre de 1966, p. 24.

Zevi, Bruno, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Turin (versión castellana: *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Editorial Poseidón, S. L., Barcelona, 1976).

— *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore, Turin, 1950 (a) (versión castellana: *Historia de la arquitectura moderna*, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1966).

— *Architettura e storiografia*, Tamburini, Milán, 1950 (b).

— «Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright, poeti dello spazio», en *Metron*, n.º 37, julio-agosto de 1950 (c), pp. 6 a 18.

— «Mies van der Rohe», en *Metron*, n.º 44, febrero de 1952, pp. 25 y 26.

— *Poetica dell'architettura neoplástica*, Tamburini, Milán, 1953 (versión castellana: *Poética de la arquitectura neoplástica*, Editorial Víctor Lerú, S. A., Buenos Aires, 1960).

— *Architettura in nuce*, Istituto per la

Collaborazione Culturale, Roma, 1964 (versión castellana: *Arquitectura en nuce. Una definición de arquitectura*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1969).

— *Eric Mendelsohn. Opera complete. Ar-*

chitettura e immagini architettoniche, Kompass, Milán, 1970.

Zucker, Paul (Ed.), *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, Nueva York, 1944.

Indice onomástico

- Aalto, A., 58, 154, 174
Able, Ch. A., 109, 257
Acking, 108
Adler, 122
Alberti, 46
Alexander, Ch., 34, 142, 147, 217, 257
Alexander, R. J., 108
Alexandre, A., 87, 257
Aloi, R., 147, 257
Ambasz, E., 69, 257
Allen, G., 188, 271
Appleyard, D., 188, 257
Archer, L. B., 34, 257
Architext, grupo, 70
Argan, G. C., 144, 147, 243, 257
Asimow, M., 34, 257
Attoe, W., 138, 257
Austin, G. A., 260
- Bacon, 237
Badovici, J., 212, 258
Baird, G., 33, 258, 268
Bakema, J. B., 174, 258
Baldass, L. von, 90, 258
Baljeu, J., 178, 179, 193, 258
Bally, Ch., 79, 258
Banham, R., 33, 50, 57, 80, 157, 169, 191, 192, 198, 202, 204, 205, 208, 212, 217, 228, 229, 242, 243, 258
Bannister, D., 109, 214, 258
Bardeschi, M. D., 243, 258
Barr, 176
Barthes, R., 34, 236, 258
Bartning, 153
- Battisti, E., 258
Baudrillard, J., 39, 258
Baxandall, M., 104, 258
Bayer, H., 179, 258
Beardsley, M. C., 96, 109, 280
Bechtel, R. B., 108, 259
Beethoven, L., 196
Behrendt, W. C., 119, 174, 192, 259
Behrens, 156, 157, 191, 198
Benevolo, L., 121, 122, 146, 157, 192, 208, 259
Benham, 19
Benton, T. y Ch., 243, 259
Berlage, 229
Berndt, H., 237, 259
Bernouilli, H., 158, 192, 259
Beyer, O., 259
Bianconi, P., 92, 259
Bier, J., 158, 173, 192, 259
Bill, M., 79, 180, 192, 242, 259
Birdwhistell, R. L., 79, 161, 259
Blake, P., 79, 152, 169, 192, 198, 208, 242, 259
Blaser W., 200, 201, 242, 259
Blomfield, R., 154, 156, 191, 259
Blondel, 141
Boesiger, W., 191, 260
Bofill, 242
Bohigas, O., 79, 144, 192, 260
Bonta, J. P., 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 260
Borsi, F., 205, 260
Boudon, Ph., 237, 239, 250, 260
Boulez, P., 79

- Boullée, 17
 Brawne, M., 28, 260
 Breuer, 154
 Brieger, P. H., 86, 260
 Brickmann, 153
 Brindusi, T., 253, 260
 Broadbent, G., 19, 28, 30, 79, 186, 191, 202, 211, 212, 217, 228, 242, 247, 250, 260
 Brolin, B. C., 79, 203, 206, 260
 Brown, T. M., 260
 Bruegel, P., el Viejo, 14, 83, 87, 88, 89, 92, 93, 95, 96, 97, 102, 108
 Brunelleschi, 28, 156, 198
 Bruner, J. S., 140, 260
 Buente, M., 247, 249, 260
 Bunshaft, G., 251
 Burchard, J., 131, 199, 260
 Burke, G., 147, 260
 Burnham, 113, 133
 Bush-Brown, A., 131, 199, 260, 261
 Buss, A. R., 108, 261
 BuysSENS, E., 11, 12, 13, 17, 37, 38, 79, 261

 Cadbury-Brown, H. T., 152, 155, 168, 261
 Calabrese, O., 279
 Canella, G., 144, 261
 Caporeal, L. R., 214, 261
 Carney, T., 106, 196, 241, 261
 Caro, 79
 Carter, P., 157, 168, 188, 192, 242, 261
 Casteels, M., 153, 261
 Ceretti, G., 70, 76
 Cirici, A., 188, 261
 Clay, G., 188, 261
 Clements, R., 108, 261
 Cohen, S., 66, 203, 242, 261, 276
 Colledge, R. G., 271
 Collins, G. G., 277
 Collins, J., 277
 Collins, P., 108, 132, 186, 202, 228, 243, 261
 Colquhoun, A., 79, 144, 261
 Condit, C. W., 131, 136, 202, 203, 261
 Connely, V., 202, 262
 Conrads, U., 205, 243, 262
 Constable, 83
 Contamin, 215
 Conterato, B., 251
 Coornhert, 92
 Cordingley, R. A., 119, 261

 Cornell, E., 143, 262
 Craik, K., 108, 262
 Cret, P. P., 196, 197, 242, 262
 Croce, B., 167, 262
 Cullen, G., 188, 237, 262

 Chapin, F. S., 39, 262
 Chemnitz, 123, 154, 156
 Cheney, S., 156, 262
 Child, A., 82, 107, 262
 Choay, F., 238, 239, 243, 262
 Choisy, A., 215, 222, 262
 Chomsky, A. N., 78, 262
 Christophe, J., 87, 262

 Darmesteter, A., 44, 242
 Dean, James, 80
 Dearstyne, H., 201
 De Fusco, R., 179, 191, 220, 221, 231, 243
 Derman, A., 134, 196, 197, 203
 Dixel, Walter, 180
 Dirlewanger, H., 108, 263
 Dorfles, G., 80, 192, 263
 Dorossi, P., 76
 D'Ors, E., 176, 193, 263
 Drexler, A., 157, 192, 198, 224, 242, 251, 263
 Drossi, 70
 Dudok, 138, 153
 Duncan, J., 39, 263
 Durand, 141
 Dutert, 215
 Dvorak, M., 217, 263

 Eaton, L. K., 164, 263
 Eco, M., 14, 17, 31, 79, 191, 238, 239, 240, 246, 263
 Eckardt, W. von, 146, 263
 Eiffel, 215
 Eisenman, P., 78, 79, 137
 Elliot, 96
 Engdahl, 122
 Eysenck, H. J., 108, 363

 Fagiolio, M., 258
 Ferrer Mora, J., 79, 263
 Ferri, 243
 Figini, 153
 Fillia, L., 153
 Fischer, W., 192, 264
 Fisker, 153

 Fitch, J. M., 120, 122, 152, 157, 192, 207, 222, 223, 228, 242, 253, 264
 Fletcher, 147
 Focillon, H., 242, 264
 Frank, P. T., 48, 79, 264
 Frankl, P., 47, 135, 215, 216, 218, 219, 236, 237, 239, 264
 Fransella, F., 109, 214, 258
 Frascari, M., 243, 264
 Fullaondo, J. D., 264
 Fuller, Buckminster, 50, 52, 57, 58, 59

 Gabo, 79
 Gadamer, H. G., 219, 264
 Gale, A., 220, 228, 264
 Garrigan, K. O., 135, 264
 Gaudet, 33, 142
 Gauldie, S., 245, 246, 264
 Geisler, E., 263
 Geist, J. F., 143, 264
 Genzmer, W., 158, 164, 165, 166, 188, 192, 264
 Gerbner, G., 106, 264
 Géricault, 83
 Gervase de Canterbury, 216
 Gibberd, F., 188, 264
 Gibson, W. S., 92, 94, 264
 Giedion, S., 119, 122, 130, 131, 132, 133, 134, 139, 142, 144, 146, 154, 155, 178, 179, 196, 197, 202, 203, 208, 217, 240, 241
 Gilardi, P., 71, 77
 Giurgola, 137
 Glaeser, L., 172, 225, 226, 232, 233, 234, 241, 242, 243, 265
 Glück, G., 90, 265
 Goffman, E., 39, 79, 265
 Göller, 80
 Gollins, 29
 Goldberger, P., 30, 31, 214, 265
 Gombrich, E. H., 90, 92, 95, 97, 111, 265
 Goodman, N., 35, 36, 265
 Goodnow, J. J., 260
 Goodwin, Ph., 212, 230, 265
 Gordon, E., 191, 265
 Gourlier, 141
 Gowan, 28, 29
 Grassi, E., 79, 265
 Graves, 62, 63, 65
 Greenberg, 236
 Gregotti, V., 34, 144, 205, 265
 Greimas, A. J., 265

 Gritti, J., 138, 238, 239, 240, 266
 Grohmann, W., 97, 266
 Gropius, Ise, 179, 258
 Gropius, W., 33, 48, 49, 54, 61, 133, 153, 154, 174, 179, 180, 181, 184, 185, 191, 193, 196, 206, 258, 266
 Grossmann, F., 93, 266
 Grube, O. W., 242, 266
 Guadet, J., 141, 266
 Guilford, J. P., 108, 266
 Gutheim, F., 192, 266
 Gwathmey, 137

 Hagmann, 137
 Hale, M., 249, 260
 Hall, E. T., 79, 266
 Hamlin, H., 142, 143, 174, 192, 266
 Hansen, B. K., 108, 266
 Harbers, G., 158, 163, 165, 166, 167, 168, 172, 192, 249, 266
 Hardy, 66, 69, 181
 Häring, H., 49, 80, 153, 266
 Harrison, J., 109, 266
 Harthorne, Ch., 79, 80, 266
 Hauser, A., 266
 Hawkes, R., 108, 266
 Haydn, 36
 Heather, M., 134, 266
 Hegel, 232, 233
 Heise, D. R., 108, 267
 Hernández-Cros, J. E., 193, 267
 Hersey, G. L., 236, 239, 267
 Hershberger, R. G., 108, 267
 Hesselgren, S., 44, 108, 193, 238, 239, 267
 Highet, G., 88, 90, 94, 132, 267
 Hilberseimer, L., 120, 121, 122, 131, 146, 182, 192, 242, 267
 Hillman, D., 260
 Hirsch, E. D., 97, 267
 Hisch, 219
 Hitchcock, H. R., 122, 143, 146, 152, 192, 156, 157, 174, 176, 196, 197, 205, 208, 211, 250, 267
 Hjelmslev, 17
 Hoffmann, D., 242, 267
 Hofman, W., 203, 267
 Holschneider, J., 108, 237, 238, 239, 267
 Holzman, 66, 69, 181
 Honikman, B., 108, 109, 267
 Hood, R., 152
 Hornbeck, J. S., 147, 268

- Hovee, L., 260
 Howe, G., 192, 268
 Hughes, R., 203, 268
 Huppé, B., 91, 92, 95, 270
 Huxtable, A. L., 66, 79, 192, 268
- Ishikawa, S., 257
 Ittelson, W. H., 274
- Jacobsen, A., 251
 Jacobsen, H. N., 206, 268
 Jakobson, R., 265
 Jacobus, J. M., 192, 268
 Janson, H. W., 93, 102, 268
 Jencks, Ch., 79, 80, 107, 108, 111, 147, 165, 191, 202, 213, 237, 239, 250, 268
 Jervis, R., 79, 268
 Joedicke, J., 119, 121, 122, 123, 146, 192, 236, 251
 Johnson, Ph., 154, 156, 167, 169, 174, 176, 178, 180, 188, 191, 192, 198, 195, 228, 242, 250, 251, 267
 Jones, J. Ch., 134, 269
 Jordy, W. H., 19, 114, 131, 208, 269
- Kampen, 236
 Kaspar, K., 269
 Kandinsky, V., 79, 97, 98, 134, 147, 160
 Kaufmann, 139
 Kees, 79
 Kelly, G. A., 105, 106, 109, 269
 Kepes, G., 269
 Ketchum, M., 147, 269
 King, J. B., 74
 Klasen, 141
 Klee, P., 97, 98, 134, 160
 Kober, E., 147, 260
 Koenig, G. K., 34, 205, 229, 230, 231, 234, 235, 260, 269
 Koeper, F., 131, 269
 Kolbe, 226
 Kostoff, S., 197, 269
 Krampen, M., 16, 144, 269
 Kubler, G., 80, 269
 Kuhn, T. S., 219, 269
 Kulsky, J. E., 243, 269
 Kulterman, U., 203, 267
- Lacan, J., 79, 269
 Ladowski, 229
 Langer, S. K., 80, 269
 Larkin, 208, 212
- Le Baron de Jenney, 133
 Le Corbusier, 19, 36, 37, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 62, 66, 80, 96, 133, 153, 154, 169, 170, 171, 174, 178, 184, 191, 196, 210, 243, 250, 270
 Lefaiivre, L., 278
 Lehmbruck, 178
 Leicester, 32
 Lévi-Strauss, C., 35, 270
 Lichtenstein, 236
 Lindsay, K., 270
 Lissiski, El, 212, 229, 270
 Lissitsky, El, 270
 Loos, 229
 Lorch, 147
 Lowry, B., 28, 270
 Luckhardt, 153
 Lurçat, 153
 Lynch, K., 188, 237, 257, 270
 Lyndon, D., 188, 271
 Lyons, J., 98, 270
 Lyttelton, M., 193, 270
 Llorens, T., 16, 44, 78, 79, 80, 108, 270
- Mackay, D., 220, 222, 228, 230, 270
 Magli, P., 279
 Magnano Lampugnani, V., 263
 Magnani, F., 147, 270
 Mainstone, R., 215, 270
 Mair, J. M. M., 109, 258
 Malcolmson, R., 242, 270
 Maldonado, T., 180
 Mâle, E., 176, 193, 270
 Malkiel-Jirmounsky, 33, 49, 271
 Mallet-Stevens, 153
 Manny, C. H., 155, 271
 Marijnissen, R. H., 90, 93, 271
 Martin, J. L., 154, 210, 211
 Martinet, A., 230, 271
 Matthew, R., 28, 210, 211
 Maxwell Fry, 154
 Mayenova, M. R., 265
 McAndrew, J., 174, 196, 271
 Mock, E., 271
 McGrath, R., 156, 157, 198, 201, 271
 McHale, J., 54, 79, 271
 Meek, C. L. V., 143, 271
 Meier, 137
 Melvin, 29
 Mendelsohn, E., 116, 119, 123, 125, 126, 134, 138, 140, 141, 147, 153, 206, 242, 271
- Meyer, 33, 158, 179, 180, 184, 193
 Mies van der Rohe, L., 19, 33, 37, 48, 49, 54, 59, 60, 61, 80, 133, 147, 149-193, 195, 196, 198, 201, 202, 203, 210, 212, 213, 215, 220, 222, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 241, 242, 243, 250, 251
 Miller, A., 214
 Mock, 174, 196
 Moholy-Nagy, S., 147, 154, 180, 242, 243, 271
 Mondrian, 154, 178
 Moneo, J. R., 147
 Monk, J., 206, 271
 Mora, G., 267
 Moore, Ch., 137, 188, 239, 240, 253, 271, 272
 Moore, G., 271
 Morellet, 79
 Morris, Ch., 13, 17, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 92, 102, 105, 108, 109, 206, 214, 271, 272
 Morris, E. B., 254, 255, 196, 206, 272
 Morris, M., 249, 260
 Morrison, H., 131, 166, 199, 200, 272
 Moro, T., 238
 Morton Shand, P., 154
 Mounin, G., 79, 272
 Mozuna, M., 70, 71, 75
 Mukarovsky, J., 79, 272
 Mumford, L., 19, 112, 113, 119, 131, 154, 272
 Munari, B., 49, 57, 272
 Muntañola, J., 197, 272
 Murphy, C. F., 209, 251
 Myer, J. R., 257
- Nash, 111
 Nelson, G., 192, 272
 Nervi, 57, 58, 181
 Neugass, F., 192, 272
 Neufert, E., 142, 272
 Neutra, 153, 154
 Nicholas, 108
 Nicholson, E., 147, 273
 Nicolini, R., 176, 182, 183, 185, 228, 272
 Nissenbaum, 214
 Nolan, R., 109, 243, 273
 Norberg-Schulz, Ch., 198, 202, 273
 Norton, P. F., 176, 185, 273
 Norwich, J. J., 273
- Oliver, P., 147, 239, 240, 273
 Oliver, R. B., 272
 Orlandi, 108
 Osgood, Ch., 84, 85, 106, 273
 Osman, M. E., 197, 273
 Oud, 153, 178
 Ozenfant, A., 47, 48, 49, 80, 178, 273
- Pagano, 153
 Palladio, A., 46, 50, 135
 Palm, E. W., 191, 273
 Palmes, J. C., 147, 273
 Panofsky, E., 26, 27, 34, 108, 273
 Papi, L., 234, 242, 273
 Paris, W. F., 152, 153, 273
 Parnes, L., 147, 273
 Patetta, L., 243, 273
 Pawley, M., 242, 273
 Pei, I. M., 30, 31, 251
 Peirce, 10, 12, 13, 17
 Pellegrin, L., 131, 273
 Pepper, S., 218, 219, 273
 Perret, 215
 Persico, E., 192, 251, 273
 Persitz, A., 152, 192, 273
 Pessac, 240
 Pevsner, N., 19, 28, 29, 30, 32, 34, 111, 113, 118, 119, 137, 138, 142, 143, 144, 152, 155, 164, 165, 183, 196, 198, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 210, 214, 216, 240, 241, 273, 274
 Pfeiffer, 66, 69, 181
 Picasso, P., 83, 101, 103
 Pierce, 79, 80
 Piñón, H., 44, 134, 191, 274
 Platón, 79, 109
 Platz, G. A., 158, 163, 173, 192, 212, 274
 Poelzig, H., 205, 206
 Pollini, 153
 Pollock, 97, 236, 250
 Pool, I. S., 106, 274
 Portman, J., 208, 209
 Posener, J., 80, 274
 Pound, 96
 Pouplana, X., 267
 Prak, N. L., 155, 274
 Pran, P. C., 242, 266
 Price, C., 33, 274
 Prieto, L. J., 11, 12, 13, 16, 17, 25, 37, 79, 140, 230, 274
 Proshansky, H. M., 274

- Pugin, 141
 Puig i Cadafalch, J., 183, 186, 188, 193

 Quantrill, M., 224, 228, 274
 Quatremère de Quincy, 141, 144

 Ramsey, Ch. G., 142, 275
 Rauch, 63, 67
 Rand, Ayn, 57, 275
 Rapoport, A., 41, 79, 218, 275
 Rava, E. C., 158, 192, 275
 Read, H. A., 154, 158, 173, 192, 275
 Reich, Lilly, 172
 Rembrandt, 36
 Rich, D. C., 107, 275
 Richards, J. M., 146, 154, 192, 206, 275
 Richardson, 133, 138
 Rietveld, 19, 36, 178, 179, 211, 212, 213
 Rivlin, L. G., 274
 Robertson, H., 154, 174, 192, 275
 Rogers, E., 144, 192, 275
 Roggero, M. F., 156, 242, 275
 Romano, Giulio, 67, 69, 72
 Rosenberg, 236
 Rossi, A., 144, 147, 275
 Rossi-Land, F., 161, 275
 Rosso, R., 70, 76
 Roters, E., 193, 275
 Roth, A., 154, 275
 Rowland, 122, 199
 Rowe, C., 57, 80, 232, 233, 234, 275
 Rowland, K., 276
 Rubert de Ventós, X., 8, 276
 Rubió Turchuri, N. M., 158, 173, 192, 201, 276
 Rudolph, P., 251
 Rudofsky, B., 147, 276
 Ruegenberg, S., 243, 276
 Ruesch, J., 79, 276
 Ruskin, 135, 141

 Saarinen, E., 251
 Sagoff, M., 146, 276
 Sant'Elia, 153
 Sanoff, H., 276
 Sarre, Ph., 109, 266
 Sartoris, A., 153, 154, 276
 Saumjan, S. K., 265
 Sausurre, 79, 235
 Savage, E., 137, 276
 Savi, V., 197, 276

 Scalvini, M. L., 9, 10, 144, 231, 238, 276
 Sciadini, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 92, 102, 105, 109, 214, 271
 Scharoun, 153
 Scheerbart, P., 55, 277
 Schinkel, 178, 229
 Schlosser, J., 191, 277
 Schmidt, D., 181, 277
 Schnitzler, 172
 Schoeff, R., 249, 260
 Schorr, A., 39, 277
 Schreyll, K. H., 143, 277
 Schulze, F., 146, 242, 266
 Scott Brown, D., 79, 276
 Scully, V. J., 120, 135, 136, 137, 147, 157, 192, 199, 200, 208, 210, 213, 217, 242, 253
 Scurarati Manzoni, 243
 Seager, A., 220
 Seale, 143
 Seaton, R., 108, 277
 Secheyhaye, A., 79, 258
 Seidlein, P. C. von, 146, 277
 Sekler, E. F., 139, 277
 Semper, 141
 Sepiarsky, E. S., 176, 184, 185, 231, 234, 235, 277
 Sert, J. M., 153, 277
 Seurat, 83, 101, 102, 106
 Sfaellos, Ch., 155, 277
 Sharp, D., 123, 146, 176, 185, 203, 205, 206, 259, 275, 277
 Shear, J. K., 196, 277
 Silver, N., 147, 268
 Silverstein, M., 257
 Sitte, C., 238
 Sivik, L., 44, 108, 277
 Sky, A., 186, 277
 Sleeper, H. R., 142, 275
 Smith, G. E. K., 136, 137, 147, 164, 200, 277
 Smith, L. P., 166, 198, 277
 Smith, M., 249, 260
 Smith, P. C., 226
 Smithson, A. y P., 212, 217, 251, 278
 Sócrates, 109
 SOM, 208
 Sommer, R., 224, 228, 278
 Souci, G. J., 273
 Sperlich, H. C., 205, 262
 Speyer, A. J., 242, 278
 Spreiregen, 237

 Staunton, 99, 100
 Stechow, W., 19, 90, 92, 93, 278
 Steinitz, W., 265
 Steinberg, 236
 Stern, 137
 Stirling, J., 27, 28, 29, 205
 Stone, M., 277
 Stonor, O., 260
 Stridbeck, C. G., 91, 92, 95, 278
 Stockhausen, 79
 Stone, 186
 Suci, 84
 Suger, 135, 216, 237
 Sukert, L., 206, 278
 Sulzer, J. G., 237
 Sullivan, 19, 111, 112, 116, 117, 120, 122, 123, 131, 132, 133, 134, 135, 140, 141, 146, 166, 188, 200, 210
 Summerson, J., 19, 170, 215, 278
 Sust, X., 136, 239, 240, 278
 Tafuri, M., 202, 278
 Tallmadge, 242
 Tannenbaum, P. H., 84, 273
 Taut, B., 156, 204, 205, 206, 278
 Tedeschi, E., 191, 192, 278
 Terragni, 153
 Thiel, Ph., 188, 278
 Ticiano, 92
 Tidworth, S., 143, 278
 Tintoretto, 92
 Tolnay, Ch. de, 91, 93, 278
 Tzonis, A., 33, 79, 214, 217, 278

 Uexküll, Th. von, 79, 265, 278
 Ullman, S., 108, 278

 Van der Vlugt, 153
 Van Doesburg, Th., 177, 178, 179, 184, 185, 193
 Van Eesteren, 178
 Vasari, G., 69, 71
 Vassarely, 97
 Vantorgerlov, 79
 Venturi, R., 63, 65, 67, 79, 135, 137, 191, 202, 210, 242, 276, 279
 Verón, E., 140, 279
 Vickers, G. S., 260

 Vielhauer, J. A., 108, 279
 Villard de Honnecourt, 164
 Viollet-le-Duc, E.-E., 141, 215, 216, 279
 Vitruvio, 111, 243
 Volli, U., 79, 279
 Voss, H. G. A., 217, 279

 Waisman, M., 58, 136, 144, 191, 202, 279
 Wallis, M., 253, 279
 Ward, 29
 Warhol, 236
 Warren, A., 35, 36, 279
 Warrilow, D., 37, 279
 Water, F., 196, 197, 207, 208
 Watterson, J., 120, 279
 Wattjes, J., 212, 279
 Weisbach, W., 176, 193, 279
 Weiss, P., 79, 266
 Weitz, K., 236, 279
 Weleh, K. C., 138, 144, 183, 279
 Wellek, R., 35, 36, 79, 279
 Westwood, B. y N., 147, 279
 Whittick, A., 57, 146, 155, 279
 White, Th. B., 279
 Wichmann, H. y S., 99, 279
 Wilford, J. N., 214, 279
 Wimsatt, W. K., 96, 109, 280
 Wines, J., 69, 70, 73, 75
 Wingler, H. M., 169, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 193, 280
 Winter, F. E., 260
 Wolfe, T., 191, 236, 239, 280
 Wölfflin, H., 139, 193, 217, 280
 Worringer, W., 216, 280
 Wren, 46, 47, 135
 Wright, F. Ll., 19, 58, 132, 133, 147, 154, 158, 166, 196, 200, 207, 208, 212, 229, 242, 243, 280

 Yokohama, Tadaschi, 250, 280
 Yamasaki, M., 251

 Zevi, B., 19, 113, 120, 122, 125, 127, 132, 133, 136, 156, 165, 170, 174, 179, 191, 192, 196, 202, 208, 216, 229, 242, 280
 Zolkiewski, S., 266
 Zucker, P., 281

Colección Arquitectura y Crítica

- C. Aymonino La vivienda racional. Ponencias de los Congresos CIAM: 1929-1930
- D. Bayón Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica
- A. Bonet Correa Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España
- J. P. Bonta Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación
- G. Broadbent, A. Ward (Eds.) Metodología del diseño arquitectónico
- A. Colquhoun Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976
- P. Collins Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750-1950)
- J. Ekambi-Schmidt La percepción del hábitat
- El Lissitzky 1929. La reconstrucción de la arquitectura en la URSS y otros escritos
- A. Loos Ornamento y delito y otros escritos •
- K. Lynch ¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente
- Ch. Moore, G. Allen Dimensiones de la arquitectura: espacio, forma y escala
- J. Muntañola i Thornberg La arquitectura como lugar. Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura
- S. Pepper Renovación de la vivienda: Objetivos y estrategia
- C. Rowe Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos
- J. Rykwert La casa de Adán en el Paraíso
- J. Summerson El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier
- M. Tafuri, M. Cacciari, F. Dal Co De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura
- R. Venturi Complejidad y contradicción en la arquitectura