

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL
PERÚ FACULTAD DE ARQUITECTURA Y
URBANISMO**



El logos arquitectónico a través del lenguaje del arquitecto

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL GRADO
DE BACHILLER EN ARQUITECTURA**

AUTOR

Diego Leonardo Pacheco Uribe

CÓDIGO

20151646

ASESOR

Wiley Ludeña Urquiza

Lima, noviembre, 2022



PUCP

Facultad de Arquitectura
y Urbanismo

INFORME DE SIMILITUD

LUDEÑA URQUIZO, WILEY HERMILIO docente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor del trabajo de investigación titulado: **EL LOGOS ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DEL LENGUAJE DEL ARQUITECTO**

del/de la autor(a)/ de los(as) autores(as)

PACHECO URIBE, DIEGO LEONARDO

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 11%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 1 de abril 2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y que cada una de las coincidencias detectadas no constituyen plagio alguno.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.
-

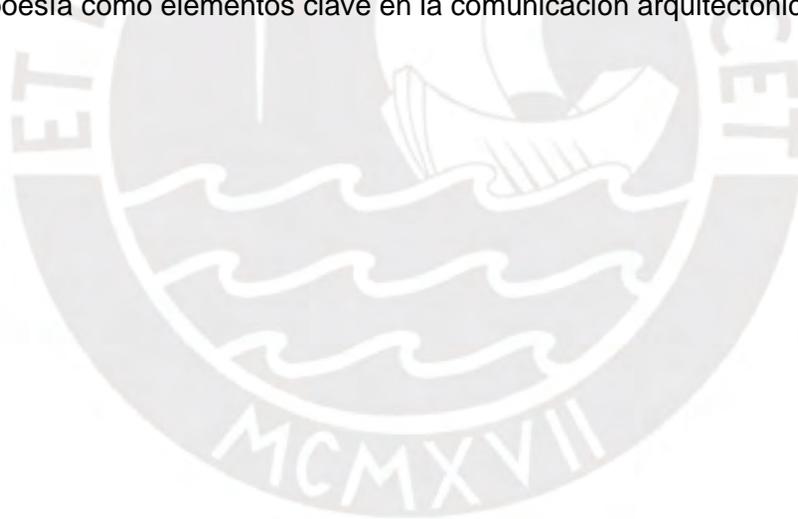
Lugar y fecha: Lima 1 de abril del 2024.

Apellidos y nombres de la asesora: LUDEÑA URQUIZO, WILEY HERMILIO	
DNI: 0 8434364	Firma 
ORCID: 0000-0002-4737-3854	

I.- RESUMEN

Durante los años sesenta, muchos análisis lingüístico-filosóficos influyeron en la teoría arquitectónica al introducir ideas del estructuralismo. (Leach, 1996). El lenguaje y la arquitectura son temas que han sido abordados a lo largo de diversas disciplinas, y la investigación se basa en los estudios de Forty (2000), a través de los cuales se comprende que una parte significativa del mensaje arquitectónico se transmite mediante varios medios, incluyendo el texto. El discurso, en particular, se convierte en objeto de estudio filosófico, encontrando en él un vehículo crucial para la expresión del mensaje arquitectónico.

La presente investigación se centra en examinar de qué manera el lenguaje del arquitecto contribuye a la construcción del significado dentro del ámbito del logos arquitectónico. Es fundamental entender el lenguaje no solo desde la perspectiva de las formas, sino también desde la de las palabras. Ambas constituyen una parte integral del discurso del arquitecto. Así, se articula de tres maneras principales: la pragmática, la sintaxis y la semántica, cada una ocupándose de distintos componentes que otorgan sentido al discurso arquitectónico. De este modo, se observa que figuras prominentes como Robert Venturi y Peter Eisenman emplean estas dimensiones de manera variable al presentar sus discursos, fusionando la retórica y la poesía como elementos clave en la comunicación arquitectónica.

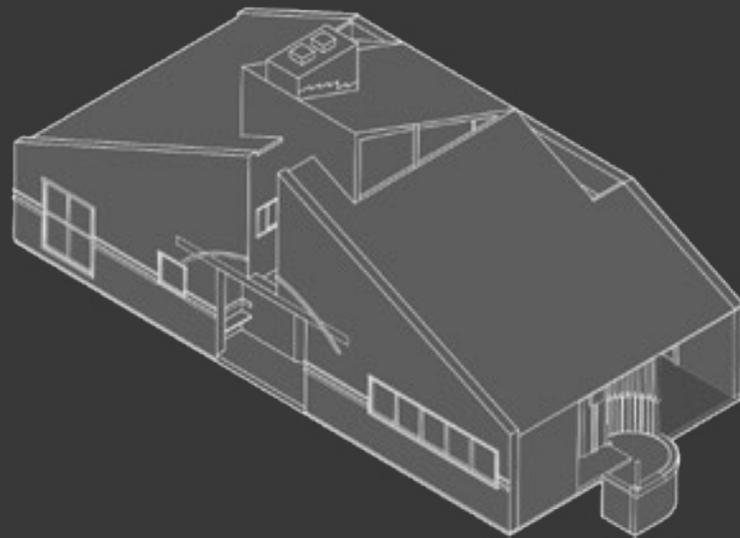


© Pontificia Universidad Católica del Perú,
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Avenida Universitaria 1801, San Miguel Lima Perú
Tel: (01) 6262000

Autor: Diego Leonardo Pacheco Uribe
Prof. Dr. Wiley Ludeña Urquiza
Prof. Dr. José Carlos Huapaya
Msc. (c) Arq. Milton Marcelo Puente

Este documento puede ser reseñado, resumido, reproducido o traducido,
total o parcialmente, sin el previo permiso del autor y la Facultad de Arqui-
tectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Todos los derechos reservados



El logor arquitectónico a través del lenguaje del arquitecto

Diego Pacheco Uribe



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
Taller de Investigación académica 2022
Diego Pacheco Uribe

Indice Temático

1. Introducción.....	09
2. Temas de investigación	11
2.1 Presentación del problema	
2.2 Objetivo general	
2.3 Justificación del problema	
2.5 Alcances y limitaciones	
3. Marco de Referencia.....	13
3.1 Estado de la cuestión	
3.2 El lenguaje del Arquitecto	
3.1.1 Lenguaje arquitectónico	
3.1.1 Vocabulario arquitectónico	
3.1.2 Discurso arquitectónico	
3.1.3 Componentes del discurso	
3.3 El logos arquitectónico en el manifiesto	
4. El discurso arquitectónico del Robert Venturi	39
4.1 El Centro Simbólico	
4.2 Relación Interior- Exterior	
5. El discurso arquitectónico de Peter Eisenman.....	59
5.1 La “lectura” de P.Eisenman	
5.2 La constitución del logos del arquitecto	
6. Conclusiones.....	81
7. Bibliografía.....	83



01. Introducción

En los años 60, muchos análisis lingüístico-filosóficos influyeron en la teoría arquitectónica al introducir ideas estructuralistas. (Leach, 1996). Enfocados en la cuestión del significado, estas ideas no solo influyeron en la forma arquitectónica como productora del significado, sino también en el discurso arquitectónico de numerosos arquitectos de la talla de Rossi o Venturi (Montaner, 1999). El logos, particularmente, es motivo de estudio filosófico y encuentra en el discurso un vehículo por el que discurre gran parte del mensaje arquitectónico.

La presente investigación estudia de qué manera el lenguaje del arquitecto constituye el significado del logos arquitectónico. Para este fin, la investigación se centrará en el caso de los arquitectos Robert Venturi y Peter Eisenman, presentándose una influencia de ideas estructuralistas y posestructuralistas del lenguaje (Leach, 1996). En tal sentido, se tiene 2 principales puntos de interés: Por un lado, la manera en que el uso del lenguaje conlleva a reinterpretar el significado del discurso arquitectónico por el otro, las dimensiones proyectuales en las que esto ocurre.

De esta manera, el trabajo encuentra su objeto de estudio en el logos presente en el discurso, la elección del término logos posibilita abarcar la problemática desde un enfoque filosófico- arquitectónico. Esto, a su vez, permite establecer nexos con teorías lingüísticas y semióticas del lenguaje, sin la necesidad de insertarse completamente en sistematizaciones sumamente complejas, motivo de un estudio lingüístico más riguroso.

Así pues, el trabajo de Jacques Derrida *De la Gramatología* (1967), es relevante para atender la influencia del lenguaje en el logos.

El logos, según Derrida, sería el referente primero del significante textual; en otras palabras, la idea razonada y meditada que se hace presente al interpretar el discurso (hablado, escrito) (Derrida, 1967). Para Derrida la condición socio- histórica del lenguaje altera el significado del logos, el significado original e inmutable (Derrida, 1967).

Desde la disciplina hay una aproximación a la capacidad de la arquitectura como lenguaje. La arquitectura posee tras de sí discursos (Wigley, 2001), es su condición de lenguaje la que permite la transmisión de ellos. Por lo que, a priori, se podría indagar las alteraciones que este lenguaje produce en el discurso arquitectónico; y, por lo tanto, el logos.

02. Tema de investigación

2.1 Objetivo General

Como se presentó en la introducción, el tema a tratar es la influencia del lenguaje en la conformación del logos arquitectónico, para esto el objeto de estudio es el discurso arquitectónico. Este, se encuentra en muchas dimensiones y campos (Forty, 2000); los medios, que menciona Forty, son estas dimensiones en las que la arquitectura transmite su mensaje (edificio, texto, fotografía). En este estudio se abarcará el discurso presente tanto en el texto como en el edificio.

Los casos concretos en la historia de la arquitectura son ; por un lado, Robert Venturi, influenciado con el estructuralismo lingüístico de Pierce y, por el otro, Peter Eisenman influenciado por el posestructuralismo Derrideano (Montaner, 1999). En estos se observa una importante influencia del lenguaje en el significado de la forma arquitectónica (Markus & Cameron, 2002).

Es así cómo se estudiará el discurso presente escritos de ambos arquitectos, buscando relaciones en función a la significación del texto y la forma arquitectónica. Complejidad y Contradicción en Arquitectura de Venturi y 10 Edificios Canónicos de Eisenman, son obras escritas que interpretan la obra arquitectónica. Es decir, en ambos se presenta el uso de un metalenguaje arquitectónico que busca afirmar un discurso en relación con la forma del edificio.

2.2 Justificación del Problema

El estudio surge por un interés en relación al significado de la forma arquitectónica y la capacidad del lenguaje para sujetarla y reinterpretarla. La pertinencia de este estudio se encuentra en 2 contextos generalizados: por un lado, un estadio en el que los medios, mediante la imagen, devoran la arquitectura (Eisenman, 2014), no permitiendo la apreciación de la misma ; y, por el otro, la mala comunicación entre la misma disciplina (Herreros & Walker, 2016), presentándose el lenguaje en los diferentes estadios proyectuales tanto académicos como profesionales. Ambas problemáticas conciernen tanto al lenguaje de la arquitectura como medio de comunicación entre arquitectos. Por lo que este estudio plantea reconciliar el lenguaje de las palabras con el lenguaje de las formas arquitectónicas.

2.3 Alcances y limitaciones

Como se expuso en la introducción, la connotación filosófica de la que se sirve esta investigación establece facultades para la relación de conceptos filosóficos y arquitectónicos, aproximándose a un logos arquitectónico posmoderno. Sin embargo, la historia demuestra los cambios de interpretaciones y el cambio de paradigma por la que muchas palabras adoptan nuevos significados (Foucault, 1966). Es así como esta investigación, situada en un contexto y periodo específico, indaga en una metafísica del logos arquitectónico particular, más concretamente: el del arquitecto Robert Venturi.

Es por esta aproximación filosófica y por motivos del objeto de estudio, que el abordaje no plantea ser analítico- lingüístico. Más aún si se pretende facilitar la comunicación entre la disciplina; ya que esto implicaría insertarse en una teoría semiótica de análisis del discurso. Teorías que lleven a estudiar las circunstancias en las que se usa el lenguaje, los actores, los códigos, los modelos. Semejante estudio sería, sin duda alguna, productivo; sin embargo, esto sería la aproximación lingüística que arquitectónica.

Por su parte, el restringido acceso a fuentes físicas determina la limitación teórica, debido a la coyuntura global provocada en tiempos de pandemia (2020), asimismo, por motivos de limitación temporal, la revisión de arquitectos como Rem Koolhaas o Daniel Libeskind, los cuales representan la vanguardia Arquitectónica Deconstructivistay también poseen esta correlación entre obra escrita y edificada no podrán ser revisadas.

03. Marco de Referencia

3.1 Estado de la Cuestión

Las investigaciones en torno al lenguaje y a la arquitectura giran alrededor de sus relaciones temáticas. En un primer lugar se encuentran los estudios semióticos que la piensan en su condición de lenguaje como Eco (1974) (Bonta, 1977); en segundo lugar, se encuentran los estudios que encuentran similitudes con lenguaje, presidido por Summerson (1963) y Jecnks (1981); finalmente, los más actuales, que relacionan el lenguaje humano con la arquitectura Forty (2000), Markus (2002). El estudio de la arquitectura como lenguaje se iniciaría con estudios semióticos, producto de las influencias estructuralistas de la lingüística (Laborda, 2010). En primer lugar, Saussure (1916) inaugura este estructuralismo en su Curso de Lingüística General. En este, estructura la lingüística al delimitar su objeto de estudio: la lengua. Una de sus principales dicotomías es la correspondencia signo-significado (Hernández, 2018). Esto influyó en trabajos posteriores semióticos que ampliarían sus campos de estudio hacia la arquitectura. Peirce (1965), de esta manera, reemplazaría este par por una triada semiótica conformada por el representamen, referente y el interpretante (Peirce, 1965). Esto provocaría un debate intelectual sobre el referente al que alude el signo arquitectónico en el que, parece perderse entre el objeto material y la idea (Hernández, 2018).

De esta manera, Eco (1974) postula por la función como el referente del signo arquitectónico. Por lo que aborda la problemática del signo arquitectónico no solo desde su aspecto formal o visual (Eco, 1974). Además diferencia la significación connotativa de la significación denotativa; el primero alude a la función utilitaria del signo mientras que el segundo, a su función simbólica. (Eco, 1974). Bonta (1977) diferencia la forma física y forma significante; el primero son los rasgos que se perciben en el signo, la segunda, la abstracción que posee ciertas similitudes (Paniagua Arís, 2013). A partir de esto, define distintos niveles de significación desde lo estético, funcional o económico. De estos estudios derivan los que se centran en la problemática del signo arquitectónico, tanto a la función simbólica- utilitaria como los problemas de referenciamiento. El abordaje semiótico de Dorflès (1972) ocurre desde la perspectiva del consumo, la industrialización y los medios. Aboga por la capacidad de la

arquitectura como lenguaje, estableciendo un sentido en su imposibilidad. Esta perspectiva reafirma la imposibilidad de inteligibilidad en un contexto histórico distante. Este efecto se potencia mediante los medios, los cuales banalizan la arquitectura al reproducirla violentamente. (Dorfles, 1972)

Asimismo, De Picolli (2014) y Llanos Marta (2014) estudian el signo arquitectónico en función a su condición simbólica. La primera establece nexos comunicacionales entre el diseño, las artes y la arquitectura para permitir su apreciación individual en post de una inminente banalización como objeto de consumo (De Picolli, 2015). La segunda busca reafirmar esta condición desde los códigos estéticos en vigencia, relacionados con el patrimonio, la memoria y la sociedad (Llanos, 2015). Es así como se evidencia un abordaje más pragmático que contextualiza la problemática del signo arquitectónico en la actualidad. A su vez, Raynaud (Raynaud, 2008) parte de la triada semiótica de Peirce para exponer una su hacia semiótica propia arquitectónica en la cual el signo arquitectónico pueda ser una acción (Raynaud, 2008). Esto se debe a la naturaleza dinámica con la que se asocian formas histórica- arquitectónicas, como la escalera relacionada al ascender.

Desde un abordaje crítico a la semiótica, se encuentra Joaquín Arnau (2017). Este presenta la desconstrucción Derrideana como una implicancia en esta indecibilidad del significado. Sostiene el fallo de la teoría semiótica en la que todo significante implica un significado. Por su parte presenta la desconstrucción arquitectónica como sustractora de sus cualidades de signo. Esto sucede porque lo desarticula, generando una profunda incertidumbre debido a su forma. "No es que el abanico se abra a nuevos abanicos sino es que ya no hay abanico, sino un residuo de varillas dispersas" (Arnao Amo & Gutiérrez Mozo. 2017, p.117). A su vez, Medina (2001) expone los dualismos de los significantes arquitectónicos. Se evidencian dualismos axiomáticos arquitectónicos de forma- función y orden- caos. Estos estudios son relevantes porque reducen la estructura semántica del discurso arquitectónico a su mínima expresión: el signo arquitectónico y su significación.

Por otro lado, la incapacidad del signo como transmisión cultural que postula Raynaud concuerda con la postura de Dorfler y su aproximación arqueológica del signo (1972), problemática que busca una solución en De Picolli (2014) y Llanos Marta (2014). Por otra parte, los estudios que establecen similitudes de la arquitectura con el lenguaje trabajan sobre el lenguaje arquitectónico a través de la expresión arquitectónica del edificio u obra construida. En líneas generales, Summerson (1963) entiende un lenguaje clásico presente en las relaciones compositivas de la arquitectura moderna (Summerson, 1963). Jencks (1981), por su parte, sostiene que la arquitectura si transmite un mensaje. Dicho de este modo, expone analogías lingüísticas (sintaxis, semántica) que permitan una correcta transmisión de los códigos arquitectónicos. (Jencks, 1981). En este último se ancla gran parte de la investigación, ya que permite comprender el lenguaje de las formas arquitectónicas.

Tomas Héctor (1998) añade una variable más, la pragmática, a las variables ya mencionadas. En su estudio, el lenguaje arquitectónico sería la adecuación de la forma en función a un contenido que se quiere transmitir (significado). Este significado (semántica) se encuentra tanto en el signo, como su manipulación mediante relaciones formales (sintaxis) y relación con el entorno social (pragmática) (Tomas, 1998). Ivelle (Milán, 1969), al igual que Héctor (1998) sostiene que lenguaje arquitectónico no remite las ideas textuales y por lo tanto estos son irreconciliables presentándose a realidades distintas (Milán, 1969).

Todos los autores revisados en esta sección concuerdan con la capacidad de la arquitectura de poseer un lenguaje. Lo importante es el establecimiento de analogías lingüísticas para establecer sistematizaciones que permitan comprender el lenguaje arquitectónico.

Finalmente se encuentran los estudios que relacionan el lenguaje escrito y hablado con la arquitectura. Forty (2000) presenta el lenguaje humano como determinante en el proceso proyectual arquitectónico. Parte de su tesis se centra en que la arquitectura se manifiesta en diversos medios, siendo uno de estos el lenguaje verbal (Forty, 2000). Defiende la naturaleza discursiva del arquitecto, al desmitificar varias de las palabras centrales en la disciplina. Para esto repasa términos como

espacio, función o forma (Forty, 2000). Posteriormente presenta una categorización de la literatura arquitectónica, por ejemplo: los cuadernos de viaje, los reportajes, relatos, historias, las apologías y manifiestos y, finalmente, las guías. Postula, además, que mucha de esta producción textual traspasa los límites de la ficción y la realidad (Forty, 2018). En relación con el lenguaje escrito, se presentan estudios que trabajaron al discurso arquitectónico.

Thomas Markus y Deborah Cameron (2002), presenta una perspectiva sociolingüística. En este sentido, su principal enfoque es desde el lenguaje y como este, a través del discurso, posee una vasta influencia en la manera de pensar, de debatir y construir la arquitectura. Sostiene la importancia del lenguaje en el proceso de producción de la arquitectura y argumenta, en un sentido foucaultiano, que el discurso presenta una intrínseca posición política. Este estudio es fundamental porque incluye la noción de discurso arquitectónico, definiéndolo desde sus implicancias histórico-culturales. (Markus & Cameron, 2002). Estos trabajos forman parte de las bases teóricas para la presente investigación ya que su abordaje temático-histórico en relación con el lenguaje-arquitectura es desde los ojos de la historia de la disciplina.

A diferencia de Markus, Plá (2006) sostiene una divergencia entre el logos arquitectónico y el logos escrito Arquitectónico, en el que ambos pueden presentarse en la dimensión arquitectónica. Defiende un edificio que hable por sí solo, criticando las condiciones discursivas de gran parte de la tradición escrita. (Plá, 2006). Mielgo (1993), por su parte, sostiene esta divergencia entre sujeto (arquitecto) y objeto (obra), explicando que el "objeto", como tal, está provisto o precedido de una intención por parte del autor, advirtiendo esta imposibilidad en la realidad al haber arquitecturas las cuales cambian su significado. De esta manera, el discurso expresa las intencionalidades iniciales del arquitecto, pero que, debido a su condición de objeto, esta tiende a expresar un discurso propio. (Mielgo, 1993)

Wigley posee una postura más radical con respecto al discurso arquitectónico. Este sostiene que el arquitecto es más hablador que constructor, en el sentido de que realiza discursos sobre los objetos, más que construirlos.

Dicho así, parte de la labor principal del arquitecto es solucionar los problemas mediante especulaciones sobre el edificio, mas no necesariamente construirlos (Wigley, 2001). Finalmente, es el arquitecto el que realiza el papel de ventrílocuo al interpretar lo que un edificio dice sobre tecnología, construcción, cultura. De esta manera crea una asociación entre discurso y forma (Wigley, 2001) Por su parte Chuck (2003) a través de una semiótica del signo espacial arquitectónico, postula que el discurso arquitectónico puede ser percibido mediante la experiencia sensorial del habitante. Dicho de este modo, el discurso arquitectónico no se remite al lenguaje verbal de las palabras.

Por otro lado, Aceves (2017) articula la relación entre discurso e idea, siendo estas las que rigen la materialización de la forma. Aceves no niega la susceptibilidad de interpretar el discurso a través de la obra. Además, su acercamiento es a través de las posibilidades sociopolíticas del discurso en las ciudades latinoamericanas, por las que su cognoscibilidad determinan su posibilidad como herramienta de cambio (Aceves, 2017).

A continuación, se presenten las investigaciones que buscaron reconciliar la escritura con la disciplina arquitectónica. En esta línea Fonti (2017) se aproxima histórica y críticamente al papel de la escritura en el que hacer arquitectónico. Según Fonti (2017) ambos encuentran un punto común en el texto de arquitectura. Los 3 modelos históricos del texto en arquitectura son: el deontologismo clasista, el deontologismo pragmático y la tradición crítica. En primer lugar, la idea del canon relacionado a manera de estructura un orden; en segundo lugar, la producción escrita con fines pragmáticos; finalmente, la crítica que tiene como objetivo resaltar los perjuicios que se manifiestan en la construcción y optar por posibilidades viables de su superación (Fonti, 2017).

Claudio Guerri (2001), afirma que las trasposiciones de categoría lingüísticas al caso arquitectónico conflicto entre lenguaje verbal y lenguaje gráfico. Guerri se pregunta la posibilidad de un acuerdo entre estas categorías en su elemento común: la arquitectonicidad. En este, la arquitectura será lo que pueda ser expresado ya sea mediante una representación verbal o gráfica, similar a la postura de Forty (2000).

Este verbal-gráfico será investigado también por Papidou (2015), ya que en su trabajo compara el acto de escribir con el acto de dibujar, estos 2 tipos de representaciones se expresan mediante la línea y la palabra. Su tesis sostiene que ambos, como unidades de significancia, son susceptibles de interpretación, las cuales presentan significado en la misma obra arquitectónica (Papidou, 2015).

A su vez se encuentran los estudios que examinan las influencias del lenguaje no discursivo con el proyecto de arquitectura. Pastor (2014) se aproxima a la problemática desde la alegoría y su significación. Esta está en reivindicación histórica con la ciudad, es decir, reconcilia la carga semántica intrínseca del proyecto con el contexto social, histórico mediante el código que provee una estructura simbólica (Pastor, 2014). Según Pastor, la arquitectura es más que comunicar la ontología de un objeto, defendiendo la creación de un espacio poético y cargado de emoción.

En resumen, tanto la problemática en el estado de la cuestión del lenguaje se centra en la capacidad del lenguaje arquitectónico (Jencks, 1981; Raynaud, 2008; Summerson, 1963), en la relación del lenguaje humano con la disciplina arquitectónica (Forty, 2000; Markus & Cameron 2002; Fonti 2017; Papidou 2015), las posibilidades comunicativas de esta arquitectura en cuanto a lo que significa o transmite hacia el intérprete (Arnau Amo & Gutiérrez Mozo, 2017; Dorfles, De Piccoli, 2015), como de los discursos detrás de los edificios (Aceves, 2017; Chuck, 2003; Markus & Cameron, 2002; Wigley, 2001). En cuanto a estudios latinoamericanos que trabajaron con el lenguaje y la arquitectura se encuentran los estudios de (Aceves, 2017; Bonta, 1977; Fonti, 2017; Guerri, 2001). Finalmente, no se encontraron estudios que analicen una relectura del discurso arquitectónico entre arquitectos. Problemática que esta investigación pretende abordar.

3.2 Lenguaje y Arquitectura

La hipótesis de partida sugiere que el lenguaje determina el significado del logos arquitectónico. Con este fin, en primer lugar, se presenta qué es el lenguaje del arquitecto, a diferencia del lenguaje arquitectónico. En segundo lugar, expone la relación entre logos y discurso en terreno arquitectónico. Finalmente, encuentra las componentes que componen al discurso arquitectónico, estas últimas demuestran la alteración, a niveles cualitativos, del logos- discurso.

Lenguaje Arquitectónico

Antes de la acuñación del término “arquitectura parlante”, ningún crítico de arte afirmó que la arquitectura era capaz de transmitirse o expresarse por medio del lenguaje (Forty, 2000). Posteriormente, lenguaje y a la arquitectura se relacionaron de 2 maneras. Por un lado, los semióticos afirmaban que la arquitectura era un lenguaje, por lo que la estudiaban a través de reglas gramaticales. Estas provenían desde las teorías estructuralistas lingüísticas del signo (Forty, 2000). Por el otro, los arquitectos más disciplinares sostenían que existían similitudes entre ambas; o sea, el lenguaje de la arquitectura y el lenguaje humano.

Sin embargo, ambos concuerdan en que la arquitectura transmite un mensaje (Jencks, 1981). Para este fin, utiliza códigos sistemáticos que engloban signos, estos últimos son los vehículos que transmiten el mensaje. Ferdinand de Saussure sostenía que este se compone de un significante y de un significado (Morris, 1938). El primero es una entidad percibida por los sentidos, mientras que el segundo es una representación mental o objeto aludido.

En la arquitectura, el signo arquitectónico es la unidad mínima susceptible a una interpretación por parte del usuario (Paniagua Arís, 2013). Para Peirce, existen 3 modos de relación entre signo y objeto; el primero es por semejanza formal; el segundo, por relación causal; el tercero y último, por convención ya interpretada. En tal sentido, las relaciones entre signo textual y signo arquitectónico suceden en estas últimas

condiciones, en las que el edificio no es percibido mediante los sentidos (Paniagua Arís, 2013). La corta vida del código arquitectónico termina por alterar su significado (Jencks, 1981). Es el cambio de paradigma y la subjetividad del usuario los que determinan este proceso (Eco, 1974).

Ahora bien, la presente investigación pretende ahondar con mayor profundidad esta problemática. En la medida que ambos conforman el lenguaje del arquitecto, se estudia tanto el lenguaje de la arquitectura como el lenguaje humano. El primero engloba a las formas, estas son susceptibles a la interpretación por medio del signo arquitectónico (Tomas, 1998). El segundo es el lenguaje de términos profesionales, conceptos, nociones y categorías. En tal sentido, organiza el pensamiento del Arquitecto desarrollo del Proyecto y su lectura (Remizova, 2016).

Forty va más allá, sostiene que el lenguaje de la arquitectura abarca más dimensiones. Los medios por los que se transmite este mensaje serían los textos, películas, fotografías, exposiciones (Forty, 2018). Se desprende entonces que este lenguaje de la arquitectura posee muchos sistemas de códigos. Estos transmiten a los sentidos la totalidad del hecho arquitectónico. Centrándonos en los códigos lingüísticos que conforman el lenguaje humano, Forty propone el siguiente esquema. (Forty, 2000)



Fig. 1. Forty, Adrián. (2000). Words and Buildings [Esquema]

Esto muestra que el lenguaje se manifiesta en los diferentes estadios proyectuales que conllevan al objeto construido. Sin embargo, este esquema admite muchas modificaciones, por ejemplo, este puede ser un proceso más circular que lineal (Forty, 2000). En este, la idea generadora del proyecto se verbaliza al describirse al equipo de trabajo, construyéndose a través del lenguaje (Forty, 2000). El estudio centra su enfoque particularmente en la última fase de este proceso. Mediante esta, se emplea el lenguaje para hablar sobre la obra de arquitectura, ya construida.

De este modo, el lenguaje humano habla, a través de la palabra, sobre la arquitectura. El texto arquitectónico como tal narra diversos aspectos del hecho arquitectónico. Forty los divide en 7 categorías: los cuadernos de viaje, los reportajes, los relatos, las historias, las apologías, los manifiestos y, finalmente, las guías (Forty, 2018). Estos tienen la capacidad de comunicarse desde una emoción hasta un discurso. En estos términos el significado del discurso varía en la medida que se habla o escribe de la obra de arquitectura (Wigley, 1995). Por lo que el discurso del manifiesto termina por alterar el significado de su respectivo manifiesto construido.

Es posible, por lo tanto, que estos códigos lingüísticos presentes en el texto de arquitectura alteren o modifiquen los códigos arquitectónicos del signo. Sin embargo, antes de abordar cómo es que esto ocurre, es importante determinar la diferencia entre un discurso y un logos. Puesto que hablar de logos pregunta siempre por el significado primero, este es presentado a un nivel epistemológico aristotélico (Derrida, 1967). Estas lecturas revelan las ideas que surgen al interpretar un texto; sin embargo, surge una duda de su presencia en la obra de arquitectura. En efecto, si el uso del lenguaje altera la manera de comunicar el significado del discurso textual, la investigación indaga si esto se produce a un nivel proyectual de un espacio arquitectónico interpretado.

Discurso Arquitectónico

El discurso es motivo de estudio interdisciplinario en campos distintos de la ciencia como la lingüística, psicolingüística, sociolingüística, antropología, filosofía (Otaola, 1989). Este puede ser desde un enunciado en cuanto igual o superior a la oración hasta fenómenos lingüísticos superiores a la oración condicionados por las condiciones de producción (Pécheux 1978, citado en Otaola 1989). En otras palabras, es un fenómeno lingüístico que posee códigos en los que se articula el mensaje incluyendo las circunstancias y usuarios participantes. En este se encuentra una decisión imperativa de influir en el emisor del mensaje (Otaola, 1989). En terreno filosófico aristotélico, este es ligado al logos. Mediante esta acepción, el discurso es un conjunto de signos escritos que, articulados

de cierta manera, poseen una significación convencional (Ferrater Mora, 1952). Es decir, una sola palabra no posee significación alguna, así como una enunciación aleatoria. La condición de discurso existe al decir algo acerca de algo, articulando adecuadamente los términos y conceptos (Ferrater Mora, 1952). Este acopio de términos envuelve el proceso de encontrar consecuencias mediante juicios (Bueno, 1978). En consecuencia, se puede estudiar al discurso de muchas maneras: desde el signo o textualidad o desde las maneras de producción e interpretación. Esto divide al discurso en su condición formal y su condición material (Bueno, 1978). El ordenamiento lingüístico conforma al primero, es decir, la oración no sujeta a verdad; la segunda, por el contrario, manifiesta una verdad material o un sistema de verdades (Bueno, 1978). En tal sentido el discurso se compone de la textualidad (lo presente) conteniendo un significado (lo ausente) como lo afirmó Heidegger (1952).

Por lo que, existen 2 diferencias fundamentales para disociar al *logos* del discurso. Por un lado, está sujeto a la intencionalidad del autor; por el otro, es lo ausente. Este vale del discurso, en la medida que utiliza sus códigos lingüísticos convencionales. Por lo que la alteración que produce el lenguaje a estos códigos modifica el significado.

Para encontrar esta modificación, es necesario que exista una correspondencia significativa entre el discurso textual y el discurso arquitectónico. De esta manera, el lenguaje humano afectaría al discurso textual, mientras que el lenguaje arquitectónico al discurso arquitectónico. De aquí adelante se referirá al primero como discurso arquitectónico, mientras que el segundo será un discurso construido.

El discurso arquitectónico como producto lingüístico construye la realidad arquitectónica de una manera particular (Markus & Cameron, 2002). Estos rigen la manera en que los edificios encierran y organizan los espacios, revelando posiciones arbitrarias que condicionan las maneras en que estos son experimentados (Markus & Cameron, 2002). Por su parte el discurso construido se manifiesta en la convergencia espaciotemporal de la arquitectura con el intérprete. Este se genera "a través la relación sujeto- observador (habitante) y el sujeto informador (espacio arquitectónico)" (Chuck, 2003).

En este, el discurso (representamen) no sería el espacio habitable, sino el producto entre la interacción del sujeto a partir de su apropiación habitacional (Chuck, 2003).

De esta manera, todo proyecto es susceptible de muchos discursos: el tecnológico, técnico, espacial (Wigley, 1995). Pero solo posee un logos, en el sentido epistémico, ligada a intencionalidad del arquitecto. Por lo que, si el discurso construido permite un libertad interpretativa; el discurso arquitectónico, en tanto logos, impone una verdad. A partir de esto, analizar el discurso arquitectónico presente en el manifiesto de arquitectura posibilita observar la manera en que esta verdad es alterada. Esto se debe a que este discurso construido se encuentra en el manifiesto construido.

“...si el discurso construido permite un libertad interpretativa; el discurso arquitectónico, en tanto logos, impone una verdad”

De esta manera, la investigación se sirve parte de la teoría semiótica sin circunscribirse completamente. Esta posibilidad se suscita con la figura de Paul Ricoeur, que ve en este método analítico un herramienta que se sirve de la abstracción del texto (1997). A través de esta perspectiva semiótica peirciana, el discurso es un representamen (signo), mientras que el logos es el referente aludido en el discurso. Además, es esta abstracción la que establece nexos semióticos con la abstracción de las formas. Dicho de este modo, este lenguaje se afirma, así como metalenguaje. Esto debido a que es un lenguaje que refiere a otro, en este caso el lenguaje arquitectónico (Ferrater Mora, 1952). Por ejemplo, este puede ser el grupo signos matemáticos que remiten a su realidad abstracta. La razón por la cual es importante diferenciar entre el metalenguaje y su lenguaje-objeto asociado radica en la limitación inherente de un lenguaje para justificarse por sí mismo. (Lara, 2001)

Siendo la obra construida, en su condición de lenguaje, un medio que comunica. Este metalenguaje que se construye entorno al *logos*-discurso, el que termina por alterar su significado. Esta distinción permite establecer relaciones entre el discurso arquitectónico (signo lingüístico) y el discurso construido (signo arquitectónico).

Componentes del discurso

La lingüística tiene muchas ramas de estudio, los ejes mencionados estudian al discurso de determinadas maneras y se apor sus significados (semántica), sus relaciones (sintaxis) y su relación con el contexto-interpreté (pragmática) (Morris, 1938). Esta clasificación es bastante genérica, puesto que muchos estudios tienden a estudiarlo como producto o como proceso (Otaola, 1989). La diferencia radica en su objeto de estudio, por un lado, se aísla el texto estudiando sus estructuras gramaticales y jerarquías; por el otro, se estudia su inserción en un espacio-tiempo específico (Otaola, 1989).

El estudio se ancla en la posibilidad semiótica de estudiar al discurso como producto, abstrayéndolo. Pero encontrándolo como proceso en la producción del significado a través del interprete. Jencks propone ciertos códigos al lenguaje arquitectónico derivado de la influencia semiótica (Chapman et al., 2004). Esta presenta la similitud de dividir al lenguaje mediante una sintaxis y semántica, a su vez Jencks agrega la palabra y la metáfora. De esta manera, lectura del lenguaje arquitectónico es espontánea ya que se realiza desde el intérprete y su subjetividad. Además toma la semiología dualista de Saussure y la triada semiótica de Peirce para construir su propio triángulo semiótico (Chapman et al., 2004).

Por medio de este, el símbolo o forma alude a un referente o cosa experimentada y estos a su vez significan en el pensamiento. Estos se caracterizan por la doble condicional que enlaza el pensamiento abstracto y el pensamiento sensorial: entre lo abstracto y lo real (Chapman et al., 2004). Por lo que, estos 3 elementos son equivalentes pero abiertos a la manipulación, en otras palabras, deslegitima la lectura semiótica inmutable y permite prácticas discursivas de la arquitectura (Chapman et al., 2004).

A través de esta teoría, es posible alinear ambas teorías entre el lenguaje arquitectónico y el lenguaje, puesto que ambos se sirven del signo como vehículo. La relación entre signo y discurso organiza este modelo en 3 ejes: el eje pragmático, el eje sintáctico y el eje semántico. Diferenciarlas de sus contrapartes arquitectónicas permite comprender en que aspecto ocurre la influencia.

Pragmática

La pragmática lingüística se concentra en la relación de los signos con sus usuarios (Morris, 1938). Desde una perspectiva más amplia, esta se enfoca en los modos de producción del discurso y su aprehensión por parte del intérprete. Esto debido a que su coherencia está necesariamente relacionada al contexto en el que se produce y recibe (Villegas, 1993). Se desprende que existe 2 modos de estudiar la pragmática del discurso arquitectónico.

Por un lado, esta relación texto- contexto en la producción del logos arquitectónico. En otras palabras, la situación histórica-cultural en la que surge el discurso arquitectónico. Este se encuentra en sintonía con estas tendencias, los modelos de producción, influencias, la intencionalidad del autor y el destinatario del discurso (Otaola, 1989). Este enfoque pragmático plantea un estado inicial en el que el significado original (logos) es la del autor.

En relación con su analogía arquitectónica, esta dimensión pragmática se encuentra de 2 maneras la espacial y la no- espacial. La primera se encuentra en la relación del edificio con su contexto inmediato: el lugar. El segundo se refiere a un contexto no espacial en el sentido que se construye en función de teorías o conceptos relacionadas al edificio e, incluso, estilos arquitectónicos (Taurens, 2008).

Relacionando estas dos componentes (textual y construida), se concluye que el eje pragmático entre el texto y el contexto se articula en función del espacio y tiempo donde se manifiesta. Este es crítico en muchos arquitectos debido a que su aproximación formal ignora, muchas veces, importantes aspectos del mundo en el que se construyen los significados (Markus & Cameron, 2002).

Por el otro lado, se manifiesta en la relación usuario enunciador y usuario intérprete. En su dimensión textual, las estrategias retóricas, la intencionalidad del autor y el destinatario del discurso. Este constituye la relación operacional del sujeto sobre aquello que el discurso envuelve (Bueno, 1978). En efecto, se encuentra en la estrategia empleada por el sujeto para convencer o refutar a los oyentes. Por lo que encuentran un sentido en común, en las estrategias discursivas.

Es decir, la manera en que el arquitecto utiliza el lenguaje en relación con el intérprete para producir significado.

Esta pragmática textual encuentra una analogía en terreno arquitectónico en la relación de los signos para con el intérprete. Se deriva la clasificación triádica del signo puesto que sus significados los determina el intérprete (Peirce, 1965). El primero es el signo icónico, este posee una semejanza signo-objeto, como el caso de una fotografía. El segundo, guarda una relación de convención ya que estéticamente son distintos, los signos matemáticos son un ejemplo. El último está conectado a su objeto mediante una relación causa-efecto, el caso de una huella y un calzado (Castilla, 2018).

Finalmente se centra en la forma de habitar el espacio (Taurens, 2008). En este, el intérprete sería el habitante de la arquitectura, el cual experimenta y recorre el espacio. Foucault (1971), que sostiene que detrás de todo discurso se instala una relación de poder, en ese sentido todo discurso dicta como debe ser experimentado y habitado un espacio (Markus & Cameron, 2002). Otra es desde la hermenéutica filosófica en la que se descontextualiza del contexto para recontextualizarse en una nueva realidad, esto surge a través de una lectura vivencial del espacio (Ricoeur, 1997).

Finalmente, 4 son las estrategias discursivas en este eje son la metáfora, la metonimia, la ironía y la sinécdoque. La primera es una figura retórica que utiliza una realidad o concepto diferente pero que guarda una relación de semejanza con lo representado. (Castilla, 2018), un ejemplo de esto es la "máquina" de habitar de Le Corbusier. La segunda reemplaza una idea con otro nombre que tenga una relación (Chandler 1991, citado en Castilla, 2018), por ejemplo, el "pie" de página es el resultado de una metonimia.

Asimismo, la ironía posee un significante basado en su opuesto binario. Refleja el pensamiento opuesto o sentimientos del autor diciendo lo contrario. Si bien esto denota lo opuesto, hasta cierto punto la exageración puede caer en la ironía (Chandler, 1991). Finalmente, la sinécdoque es la sustitución de una parte por el todo o viceversa. (Lanham 1969, citado en Chandler, 1991). Para Chandler, cualquier intento de representar la realidad puede ser una sinécdoque en el sentido que se sustituye el todo por una fragmento de esta (1991). Esta puede ser confundida con la metonimia, pero distingue estas dos en la medida que esta última envuelve otros aspectos de la realidad con las que una cosa está conectada (1976).

Sintaxis

Por su parte el eje sintáctico está determinado por las relaciones entre los signos, abstrayendo los mismos para con el intérprete (Morris, 1938). Esta posee dos enfoques, uno se preocupa por las relaciones que estructuran la oración, muestra su organización en distintos niveles, además se ocupa de la organización de estos en función de la producción del significado (Morris, 1938). El otro enfoque se centra en el rol funcional y jerárquico que ocupa un signo en relación con la oración (Cárdenas, 2010). Por lo tanto, ambos se complementan y estudian la complejidad del espectro.

La unidad mínima es el signo y posee diversas formas de organizarse en torno a oraciones más complejas (Cárdenas, 2010). A su vez estas oraciones cumplen un rol en relación con el párrafo, abarcando estructuras más complejas. En estas, también se pueden evidenciar relaciones sintácticas que rigen la estructura del discurso (Bueno, 1978). Además, estas relaciones determinan, en su mayoría, el significado de la unidad (signo). Por lo que ciertamente se vale del contexto para expresar mejor una idea. Entonces, la sintaxis en el discurso es la composición y organización compleja de las diferentes partes que constituyen el discurso para conformar un todo (Bueno, 1978).

En arquitectura, las relaciones existentes se presentan en la forma arquitectónica, concretamente la organización de los elementos arquitectónicos o signos (Pastor, 2014). Esta articulación de elementos suceden en función de las leyes de la gravedad o las resoluciones constructivas, pudiendo ir en contra de otras reglas sintácticas presentes (Jencks, 1981). Además, se forman por reglas de construcción artística y métodos o técnicas que trabajan con el espacio y lo transforman. Las reglas de orden permiten ensamblar las formas integralmente, dividir las y transformarlas en un cuerpo arquitectónico que contenga un significado. Estas unidades conforman reglas sintácticas enusualmente no se rompen en relación a ciertos órdenes y estilos (Remizova, 2016).

Por ejemplo las relaciones de las partes con el todo a un nivel compositivo de proporción, escala y órdenes arquitectónicos (Jencks, 1981). Además, esta relación puede darse entre interior y exterior del edificio. Por ejemplo, la combinación del orden corintio en la forma de portadas permite que la fachada del edificio tenga un efecto de solemnidad, respeto y pomposidad. Todo lo antes mencionado revela relaciones de oposición, relaciones horizontales y verticales, conmutación, oposiciones, deconstrucción, alineamiento, relaciones espaciales, relaciones secuenciales y reducciones estructurales (Chandler, 1991). Estas serán ahondadas en capítulos posteriores, sin embargo, es importante distinguir 2 estructuras importantes: el sintagma y el paradigma.

Una relación sintagmática es una cadena de unidades vinculadas alrededor de un núcleo para conformar una totalidad que genere un significado (Chandler, 1991). El paradigma "es un conjunto de unidades o elementos pertenecientes a una categoría previamente definida y desde la cual puede seleccionarse cualquier elemento" (Castilla, 2018), por ejemplo el caso de una escalera y una rampa. Mientras el primero estudia la estructura superficial del texto, el segundo se focaliza en los paradigmas que se encuentran subyacentes al texto.

Esta afluencia se debe a la consideración de connotación negativa y positiva de cada significante, revelada mediante el uso de un significante en lugar de otro (Chandler, 1991). Saussure sostenía que estas características asociativas llamadas relaciones paradigmáticas contrastaban con las sintagmáticas en el sentido que las segundas se sostienen en su ausencia

(1983). Estos métodos de combinación de las unidades revelan el rol en la posición y función que posee un signo con respecto a la oración. Y es a través de estos, que la sintaxis termina otorgándoles una nueva expresión (Remizova, 2016).

Semántica

La semántica estudia la correspondencia entre los signos y sus significados, es decir, con los objetos a los que aluden (Morris, 1938). Por lo que la semántica en el discurso se presenta en su significación, referenciando un contenido material articulado en función de la verdad (Bueno, 1978). En otras palabras, su condición semántica se manifiesta en la medida que esta alude a un significado profundo que sustenta el discurso argumentativo. Según Ferdinand de Saussure, todo signo se compone de un significante y un significado; la relación se encuentra en que el primero es la representación gráfica, visual, simbólica del segundo, el cual sería un concepto o idea (Morris, 1938).

La semántica por lo tanto puede abarcar desde una significación mínima hasta una compleja, compuesta por la totalidad del texto. El signo arquitectónico posee una significación semántica a través del elemento de arquitectura, estos pueden ser connotativos (connotativos) como denotativos (directa) (Eco, 1974).

"Llamaremos 'denotativo' el sentido que interviene en el proceso referencial, es decir el conjunto de informaciones que acarrea una unidad lingüística y que le permite relacionarse con un objeto extralingüístico [...] Todas las informaciones subsidiarias serán dichas 'connotativas'" (Kerbrat-Orecchioni, 1977, p. 15, como se citó en Raynaud, 2008, p. 486)

Es el caso de la columna jónica, connotativamente asociada al sexo masculino como la columna dórica, al sexo femenino. En cambio, significación denotativa de una columna de piedra sería su materialidad patente. Esta no solo se aprecia en la unidad mínima como una sino también en las relaciones (Jencks, 1981). Para Umberto Eco, la arquitectura antes de comunicar, funciona (Eco, 1974). Por lo que adopta una visión más allá de la estética y afirma que un elemento o signo arquitectónico significa la función que realiza (Eco, 1974). Para Eco la función es el referente del signo arquitectónico. Finalmente, la significación connotativa es la función utilitaria del edificio, mientras que la denotativa, la

función simbólica. Este puede ser una semántica dinámica, en el sentido que el signo referido recurre a nombres de verbo en infinitivo (Raynaud, 2008). Por ejemplo, el recorrer (ligado al pasillo), o el ascender (ligado a la escalera).

Para Paul Ricoeur, el eje semántico del discurso parte desde la frase, puesto que la palabra adquiere su significado discursivo en relación con su oración (1997). El discurso-*logos* subyuga su eje pragmático y sintáctico en función a su eje semántico (Bueno, 1978). Esto quiere decir que tanto las relaciones de la oración como las estrategias discursivas para con el intérprete son argumentativas, ya que buscan sustentar la tesis del autor.

El léxico determina el eje semántico de la oración, puesto que contiene las palabras de las que dispone un lenguaje. (Cárdenas, 2010). El sujeto, el verbo y el objeto delimitan las posibilidades discursivas, por lo que un cambio morfológico en estos es determinante. Además, en la disciplina se constituyen neologismos, prestamos lingüísticos que conforman el vocabulario del arquitecto (Castaño & de la Fuente, 2013). Esto conduce a que el léxico arquitectónico se amplíe mucho más. Incluso términos centrales arquitectónicos como espacio, forma, función habían cambiado su significado a lo largo de la historia (Forty, 2000). En tal sentido el léxico arquitectónico determina las oraciones que se pueden formar entorno al objeto construido

El signo arquitectónico tiene la tendencia de perfeccionar o cambiar su morfología (Remizova, 2016). Un cambio morfológico supone una alteración en composición de la palabra por añadidura (prefijos, sufijos) (Cárdenas, 2010). En el caso arquitectónico, el signo arquitectónico varía morfológicamente obedeciendo un grupo de reglas, complejizando el elemento (Remizova, 2016). Por ejemplo, la variación de la relación fuste- sección, tipo de ábaco o collarín responde a una variación morfológica de la columna. Esto resulta en una columna dórica, jónica o corintia cambiando su expresión arquitectónica. Finalmente, el léxico contiene información semántica y morfológica que conlleva instrucciones sintácticas, su combinatoria final se ordena discursivamente (Cárdenas, 2010).

Léxico		SEMÁNTICA		SINTAXIS	FRAGMÁTICA	
Indicador	Significante	Significado	Denotación Connotación	Sintagma Paradigma	Signo	Metáfora Metonimia Sinecdoque Ironía
A						
B						
C						
D						
E						
F						
G						

Signo	Paradigma Sintagma	Denotación Connotación	Metáfora Metonimia Sinecdoque Ironía
Id. Indicador St. Simbólico k. Icónico	P. Paradigma S. Sintagma	D. Denotación C. Connotación	Mf. Metáfora Mt. Metonimia Sc. Sinecdoque I. Ironía

Fig.1 Componentes del discurso arquitectónico. Adaptado de Castilla (2018). Reelaborado

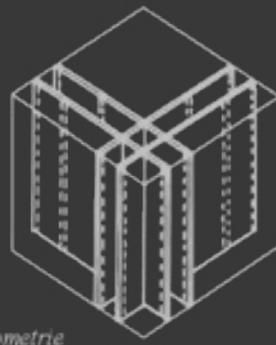
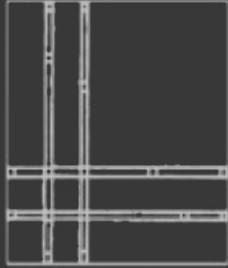
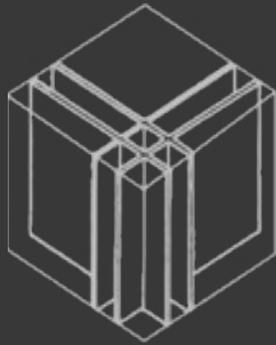


Fig. I - axonometrie

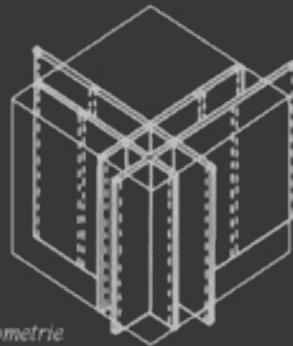
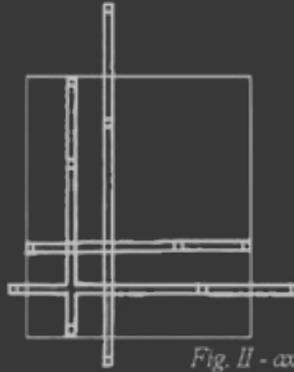


Fig. II - axonometrie

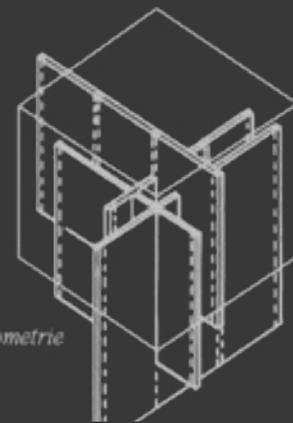
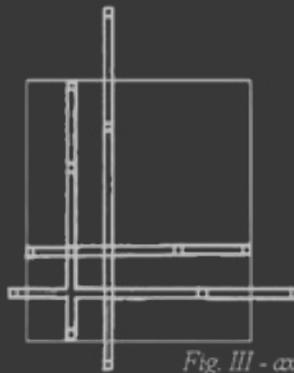
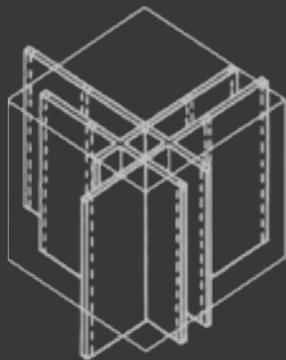


Fig. III - axonometrie

05. El logos arquitectónico en el manifiesto de arquitectura

En el presente capítulo se contextualizará brevemente la evolución del discurso arquitectónico a través del manifiesto de arquitectura. Sin embargo, para entender el traslado del tratado al manifiesto, es fundamental comprender las implicancias detrás. Markus & Cameron, repasan esto recorriendo desde Vitruvio (siglo I) hasta Alberti (siglo XV). Para estos, el traslado al manifiesto se refleja en la primacía del intelecto por sobre los sentimientos. (Markus 2002, citado en Amuchástegui, 2009). La transformación de un mundo basado en los valores clásicos hacia otro moderno, racionalista, se evidencia también en los discursos de arquitectura. De esta manera, los discursos destinados al binomio forma-función irían aumentando paulatinamente.

“Quienes se preocuparon por dirigirse a los sentimientos de las personas se centraron en la forma, la armonía y, más específicamente, la belleza; los que se interesaron en el intelecto, pusieron el acento en la comprensión de la función del edificio” (Amuchástegui, 2009, p.282)

El logos arquitectónico, se encontró inicialmente en la tratadística de Vitruvio. En estas se ordenaba y sistematizaba los principios Arquitectónicos Clásicos (García Moreno, 2009). Para Markus & Cameron el motivo de la expansión de la arquitectura clásica se debe más a un intento de representar “aquello que los tratados describían” (Markus & Cameron 2002, citado en Amuchástegui, 2009). En otras palabras, sería el texto el que antecedería al propio edificio. Haciendo el símil con Peter Eisenman, este diría en una entrevista: “Las ideas vienen primero en un libro y luego la construcción” (2014). A partir de esto, es interesante observar en la historia las influencias que ambos (edificio y texto) tuvieron entre sí. Por ejemplo, la arquitectura Neoclasicista edificada seguía órdenes, proporciones y estilos; los cuales se encontraban en los tratados o edificios clásicos o renacentistas. Arquitectos como Laugier o Soufflot tomaban inspiración de Whren o Palladio (Summerson, 1963). El logos arquitectónico de los tratados y edificios provocaban en los Arquitectos el aceptar, discutir o atacar el mismo, así lo cuenta Summerson en El lenguaje clásico de la Arquitectura:

“Ahora bien ¿qué efecto tuvo el libro de Laugier, Essai sur l'Architecture en 1753? Los franceses lo devoraron; y en dos años siguientes se publicaron traducciones de este en Inglaterra y

Alemania. Fue discutido y atacado, asimilando o rechazado a toda Europa. En cuanto a los edificios reales, es justo reconocer que toda obra "fresca" con innovaciones, realizada a partir de 1755 o está influida por las opiniones de Laugier o implica un rechazo explícito de las mismas." (Summerson, 1963/1984, p.114)

Esta condición del edificio para comunicar fue explícita en el discurso de Jacques François Blondel a través de la sofisticación de los tipos arquitectónicos. En Curosd'architecture de Jacques François Blondel que se evidencia una sistemática colección de estos relacionados a caracteres, los cuales expresan afectivamente los propósitos del edificio (Markus & Cameron, 2002). De esta manera se observa el desarrollo de una idea relacionada a la belleza en arquitectura, el traslado de la belleza intrínseca al objeto hacia una relacionada a las sensaciones y percepciones del individuo (Markus & Cameron, 2002).

“Las ideas vienen primero en un libro y luego la construcción” (P. Eisenman, 2014).

Esta idea daría paso a la arquitectura parlante de Boullée, según el cual caracteres lo que produce a la mirada un objeto (1970). Esta capacidad de la arquitectura para transmitir, en un primer acercamiento, una emoción, sería acompañada de un discurso en los textos de arquitectura posteriores. En estos se expresa cierta manera de usar el lenguaje figurativo, empleando cierta poética e imágenes dramáticas que otorgarían a la arquitectura su propia voz. Para Markus & Cameron, sería a inicios del siglo XIX, con el afianzamiento de las tradiciones Politécnica y de las Bellas artes que se establecería 2 principales discursos: el de la arquitectura como tecnología y el de la arquitectura como arte. (Markus & Cameron, 2002)

Esto se evidenciaron en las ambivalencias historicistas de este siglo, en el cual se aplicó la construcción de edificios "mirando hacia atrás" aplicando referencias clásicas, Summerson afirma que estos diseñadores, buscaban vuelta tras vuelta, algo que imitar de la arquitectura más influyente del pasado, intentando otorgarle una nueva configuración (Summerson, 1963). La nostalgia a las catedrales góticas francesas, dice

Summerson, les llevó al desplazamiento de interés por una arquitectura racional desde la época clásica a la Edad media (1963). Esta visión tecnológica sería evidente en la propuesta de Le Duc para crear una arquitectura moderna a base de hierro y vidrio, con lo que un Art Nouveau experimentaría posteriormente.

Por su parte, una cierta ruptura con los discursos de la época clásica llegaría con la figura de Behrens y Perret. El trabajo en acero para la fábrica de Turbinas del primero evidenciaría un lenguaje fundado en los valores clásicos. Por su parte en Perret existe una total ruptura con este a través de su trabajo en hormigón para el edificio de la marina de guerra (Summerson, 1963). Estas exploraciones de un nuevo lenguaje arquitectónico buscaban una nueva expresión de los nuevos materiales industriales, producto de los avances de la revolución industrial. La llegada del positivismo de Comte y el afianzamiento del paradigma científico, la influencia del método se fue irradiando a otros campos de conocimiento: “el positivismo supuso una transición de un racionalismo utópico hacia un racionalismo de sentido contrario calificable de “tópico” (Morales, 1984). Este racionalismo sistemático influyó al campo de la arquitectura en la obra construida, acrecentando una escisión entre la arquitectura y el arte.

Esto se presenta en el traslado al manifiesto, en el que se encuentran textos que divergen hacia naturalezas más artísticas como otros que se centran en la problemática tecnológica. (Villanueva, 2014). Los primeros son de tendencias más polémicas y, muy poco, se refieren a textos antiguos de arquitectura o dialogan con estos, ejemplos como estos son la producción que abarcó desde los futuristas (1914), Garnier (1917), Gropius (1919) hasta Archigram (1960) (Markus & Cameron, 2002). Los segundos se caracterizaban por su gran carga política, social y artística. En estos impera una necesidad de hallar un lenguaje arquitectónico sea reflejo de la sociedad posindustrial (Villanueva, 2014).

La llegada de la arquitectura moderna en los años 20 sería la resolución de ambas problemáticas. La arquitectura se aleja del arte, desligándose de su condición de estilo, reafirmando la función por sobre la forma. (Villanueva, 2014).



Fig. 3. Flickr user: sourcep(2011), Seagram Building Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/71961105@N03/6501039977/in/photolist-aUtwGa-aUtwBF>

Este discurso racionalista de la arquitectura encontrará su desarrollo en el manifiesto de Le Corbusier. En *Vers una arquitectura*, este postula su logos en función a una nueva arquitectura, presentando las 3 advertencias a los señores arquitectos : el volumen, la superficie y el plan (Le Corbusier, 1923/1998).

La relación entre el libro y la Villa Savoye es innegable, tratándose de ideas presentadas en el texto 6 años antes que la obra edificada. La total correspondencia entre los 5 puntos hacia una Nueva Arquitectura y la Villa Savoye refleja un discurso casi explícito presente en la forma arquitectónica. Lapissonde resalta esta aproximación intelectual de Le Corbusier disociando la relación con el entorno y con menor atención al aspecto fenomenológico en el que la idea es la que moldea la arquitectura (Lapissonde, María Paula y Benedetti, 2009).

La pureza de sus volúmenes responden a la definición de arquitectura expuesta en su libro: "La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz..." (Le Corbusier, 1923/1998, p.16); su racionalidad cartesiana, a su énfasis en el plan y sus trazados reguladores; su proporción geométrica, a su fachada libre. De esta manera, el logos de Le Corbusier se hace patente en una de sus obras más influyentes y determinantes; sin embargo, la resolución de la obra refleja esta separación discursiva con el entorno. El discurso se centraría en estos aspectos al centrarse en la crítica a la ciudad moderna tras la reconstrucción europea acaecida al término de la segunda guerra mundial. De esta manera, a mediados del siglo XX, surgen los primeros críticos del movimiento moderno, los cuales también recurrían al manifiesto para propagar sus ideas. Es el caso del team x, que en un inicio simpatizarían con el movimiento moderno, para terminar, anunciando su superación con la aparición de una posmodernidad (Villanueva, 2014).

Es así como rápidamente se observó el surgimiento de un pensamiento Posmoderno que rechazaba los ideales del movimiento moderno y rescataba las arquitecturas del pasado en su capacidad de transmitir mensajes (Jencks, 1981). Charles Jencks fecharía la muerte de la arquitectura moderna el "15 de Julio de 1972" con la destrucción del

proyecto de Pruitt Igoe (Jencks, 1981). Esta obra moderna que poseía los principios urbanísticos-arquitectónicos del movimiento moderno evidenciaría el fracaso de este en la ciudad Neoyorkina. (Jencks, 1981) Las obras modernas, según Jencks, resultaban carentes de expresión y de mensaje, ya que eran abstractas y evocaban formas simples y puras (1981). Esto conllevó a la adopción de un lenguaje posmoderno de doble significación. Uno estaba representado por la tradición local y el arraigo al lugar, el otro por la tecnología presente (Jencks, 1981). Estas 2 apuestas del movimiento posmoderno serían una reacción al discurso racionalista moderno, en el que este último sería reduccionista y además de exclusivo. El discurso de la función que encontraría su auge en la modernidad terminaría por provocar un discurso posmoderno inclusivo que admita la dimensión artística y tecnológica arquitectónica. Con la llegada de la obra *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* se postularían estos postulados a través de la figura de Robert Venturi (Rimkute, 2013). El *logos* de Venturi se articula en la convicción de la arquitectura como lenguaje; similar al caso de Blondel o Boullée, su *logos* radica en los "proceso de percepción de las formas" (Montaner, 1999). Resulta sugestivo, por lo tanto, la manera en que los 2 discursos: "el artístico y el tecnológico" sobreviven a través del tiempo (Markus & Cameron, 2002).

El caso de Venturi podría tratarse un tránsito del *logos* moderno hacia otro posmoderno, en el que se manifiesta una preocupación por la transmisión de la función a través de la forma.

Esto se evidencia en el problema de los patos de Venturi, en el que aboga por la proliferación de superficies decoradas en pos de una arquitectura de patos (Venturi et al., 1977). El primero es un símbolo aprehendido, como el famoso pronaos griego asociado edificio público; el segundo es un icono, tan literal al describir la función que termina siendo aburrido (Venturi et al., 1977). Para sostener su discurso, Venturi diseñaría la casa Venturi y la Guila House. Ambas serían, respectivamente, 2 manifiestos construidos: *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* y *Aprendiendo de las Vegas* (Canén, 1991).

da

04. El discurso arquitectónico de R. Venturi

El discurso de Venturi se ubica en plena decadencia de la modernidad. En la década de los 60, Estados Unidos presentaba una variada población étnica evidenciada en los estudios sociológicos de Herbert J. Gans (1950). A su vez, el libro *Muerte y vida de las grandes ciudades* de Jacobs (1960) cuestionaba la incapacidad del urbanismo moderno para garantizar la calidad de vida en la ciudad americana (Rimkute, 2013). En la que se cuestiona su capacidad para solucionar las problemáticas sociales, económicas y políticas de la sociedad americana. La aparente organización de las ciudades americanas fue en gran manera influenciada por estrategias de un gran orden de gobierno, reducción y sistematización promovido por exponentes del Estilo Internacional (Schulze 1985, citado en Rimkute, 2013). Todo esto evidenció una adopción del movimiento moderno que la desarraigaba de su componente ideológico que buscaba la expresión de una sociedad industrial. Esto derivó en una práctica arquitectónica que adoptó el estilo moderno como “la buena vida” americana, provocando que la profesión arquitectónica se centre en aspectos pragmáticos con arquitectos al mando de estudios corporativos como Philip Johnson, Ming Pei, Gordon Bunshaft a la cabeza. (Eisenman, 2011).

Por lo que el trabajo de Venturi se ubica en una modernidad aprehendida en la cual había primado el discurso funcionalista de la arquitectura. Evidenciado en edificios como el Seagram building de Mies, el Museo Hirshhorn de Gordon Bunshaft, así como el Centro Cívico Marin de Lloyd Wright. En los cuales presentan formas reducidas pero potentes en las que el significado no es intencionado (Jencks, 1981), la paradoja aquí es que estos edificios con formas simples y universales no creaban un ordenado paisaje urbano (Rimkute, 2013). Por el contrario, se contrastaba fuertemente con la problemática social y las complejidades intrínsecas de una ciudad capitalista. Venturi identifica esta filosofía modernista reductiva y exclusiva en los escritos de Wright y Le Corbusier (Rimkute, 2013), estableciendo una postura en pos de lo “diverso y sofisticado” en lugar de “lo primitivo y lo elemental”. De esta manera, el logos de Venturi encuentra sus inicios en la arquitectura moderna.

Venturi también encontraría en las obras de T.S. Eliot, August Heckscher

y William Empson principal influencia. En el primero adoptaba su visión histórica crítica de la obra arquitectónica; en el segundo, el panorama de la sociedad Norteamericana entre los años 50 y 60; en el tercero, finalmente, la mirada de esta historia que entice las complejidades, contradicciones y ambigüedades (Montaner, 1999). Venturi se sentía limitado por una modernidad reduccionista, sería mediante Complejidad y Contradicción, que buscaría superarla. A diferencia de otros arquitectos el discurso de Venturi tenía una firme convicción, como lo indica R. Moneo:

“Tanto Zhevi como los teóricos del team X, Kahny Aalto pretendían mantenerse dentro de la ortodoxia moderna, y ninguno de ellos había osado correr el riesgo de confesar “la desnudez del emperador” con la energía y convicción que Venturi mostraba en su libro” (2004, p.53).

Este escribió en el año de 1966 el libro *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*. Vicent Scully lo calificaría en su introducción como un libro tan influyente en la historia de la arquitectura como *Vers una arquitectura de Le Corbusier* (Venturi, 1966). El libro se presentaba, así como un manifiesto de lo que Venturi entendía por ese entonces como la verdadera esencia de la arquitectura. Respondía a las problemáticas que el modernismo dejaba de lado, valoraba la complejidad en lugar de la simpleza, el conjunto difícil en lugar del conjunto fácil. Además reafirmaba los símbolos locales y tradicionales en conjunción con las implicancias tecnológicas actuales (Jencks, 1981).

Este discurso resonó en 2 contextos particulares, por un lado, la afición por la arquitectura de Mies en la sociedad americana; por el otro, el culto a Le Corbusier en Europa (Moneo, 2004). Además, el discurso era probablemente dirigido a los arquitectos jóvenes poco acostumbrados a la crítica de la ortodoxia moderna, así, estos encontraron una consoladora posibilidad hacia una arquitectura más compleja (Moneo, 2004). En el inicio del texto, Venturi explicita que sustenta muchas de sus ideas bajo su experiencia. Es decir, funda su manifiesto en la experiencia del objeto construido.

Lo que lo llevó a corroborar muchas de las ideas presentadas en su libro en la casa de su madre, construida entre los años 1959 y 1964 (Rimkute, 2013).

Un Venturi de 34 años tuvo, así, a su madre Vanna como uno de sus primeros clientes. Esta no le impuso límites estrictos ni una lista particular de requerimientos programáticos, lo limitante, en ese sentido, era el modesto presupuesto manejado. (Schwartz 1992, citado en Rimkute, 2013).

Es esta libertad proyectual, la que permite a Venturi, como se verá posteriormente, experimentar con el edificio y operar la forma construida otorgándole un significado profundamente ligado a una noción de símbolo e icono. Todo lo expresado anteriormente permite entender porque no solo su obra escrita es un manifiesto, sino también la misma casa. Por lo que Venturi, al igual que Le Corbusier en su momento, busca explicitar este logos mediante la forma construida. En efecto, esto provoca que se rompa la relación con el entorno, determinando la forma por completo a su indagación teórica.

Su lenguaje discursivo particular que busca ser imparcial y presenta como principal fundamento de su tesis, tanto las arquitecturas históricas como contemporáneas. Por consiguiente, este libro se presenta en su afán de influir y sustentar un nuevo modelo teórico de pensamiento arquitectónico empleando figuras retóricas y literarias en conjunto con su organización visual que acompaña cada uno de los distintos capítulos. A pesar de su método crítico hacia la arquitectura racional moderna, Venturi y gran parte de la tradición posmoderna sienta sus bases en el modernismo de Le Corbusier, Aalto o Wright extrayendo del primero la visión esteticista del lenguaje clásico (Summerson, 1963). Esto hace que el lenguaje empleado sea discursivo, por lo tanto, significa que Venturi utilizará en muchas ocasiones una retórica aparentemente contradictoria y compleja.

En su libro *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, se sirve de la imagen mayormente de la fotografía para ejemplificar las situaciones de ambigüedad, el difícil conjunto, el fenómeno de lo uno y lo otro. Esto es reflejo de su experiencia con la arquitectura: el fundamento principal de su discurso es a posteriori.

El Centro Simbólico- Funcional

La chimenea es el centro doméstico por excelencia de la típica casa americana. La arquitectura de Le Corbusier paulatinamente fue reinterpretando la vivienda. Su aforismo de "máquina de habitar" refleja una interpretación de una vivienda ideal para sociedad burguesa industrializada (Norberg Schulz, 1973). Incluso en arquitectos modernos como Venturi y Aalto, este elemento determinada en gran medida la expresión formal de muchos de sus viviendas.

Venturi busca complejizar el centro, para esto parte desde un léxico arquitectónico simple pero esencial en la distribución programática: la escalera y la chimenea. Ambas exigen funcionalidad y eficiencia en la medida que estos distribuyen los ambientes tanto horizontal como verticalmente. Venturi parte una dialéctica entre estos 2 elementos a través de una "adaptación", que define como una resolución formal producto de una realidad compleja (1966).

En lugar de una solución fácil (la moderna), busca conclusión formal difícil de partes diversas. La conclusión de estas 2 fuerzas centrales una "sólida" y "otra hueca" se consolida en las "concesiones de forma y posición" conformando un nuevo centro (Venturi, 1966). En solo este proceso, ya se evidencian variaciones morfológicas y sintácticas que, combinadas, modifican una asociación universal.





Fig.4. Maria Buszek, UPenn, Venturi, Scott Brown & Associates (1966), Casa Venturi Recuperado de <https://www.archdaily.com/62743/ad-classics-vanna-venturi-house-robert-venturi/>

Este empleo de elementos es ambiguo en su significación sobre lo vacío y lo lleno, se presenta también, a nivel sintáctico, en la conjugación de estos elementos para otorgar un nivel de complejidad mayor en lo vertical y organizador del espacio interior. La contradicción semántica se da tanto al nivel de los elementos singulares, como al nivel de las relaciones.

Mientras las relaciones sintagmáticas son posibilidades de combinación, las paradigmáticas son contraste funcionales. Las primeras, además, son relaciones que se expresan en el texto; las segundas, se revelan en su ausencia. Por lo que el uso de una palabra en particular, en lugar de otra, forma el significado preferido por el texto (Chandler, 1991). El gráfico muestra las relaciones sintácticas entre el signo A (chimenea) y el signo B (escalera), además los paradigmas alternativos revelan relaciones entre sí. Por ejemplo, la primera considera las relación entre centro funcional y centro simbólico; la segunda, la dicotomía hueca y solida; la última, la manera de distribuir los ambientes. La metáfora de "competir" es una adjetivación superlativa de lo que supone una adaptación.

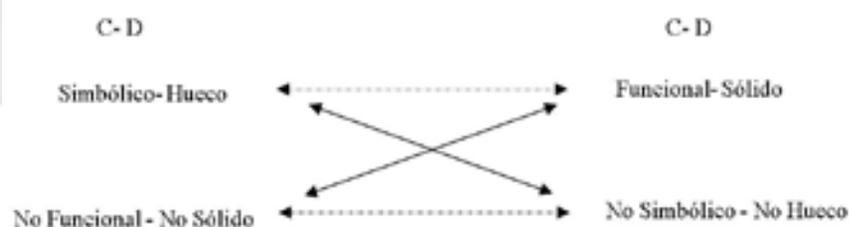


En esta la inclusión formal de ambos elementos se da de una manera violenta, puesto que ambos luchan por la posición central. La relación de oposición es la forma en que se realiza esta adaptación, dándose esta de manera violenta. Lo anterior es el cuadrado semiótico de Greimas, que permite revelar las oposiciones semánticas claves en el texto. Este representa, a partir de la intratextualidad, las operaciones semánticas dentro de un discurso. Las líneas horizontales representan confrontaciones semánticas, mientras que las diagonales son oposiciones directas.

La relación entre competencia y adaptación se determina por el grado de intensidad. Mientras que competir y no adaptar (el caso de la escalera y la chimenea) es violenta según el correlato de Venturi; el adaptar sin competir supone una adaptación pacífica. Esto permite esclarecer el grado cualitativo en que se realiza esta acción, basado en la injerencia de sus palabras.

La expresión moderna de la forma determinada en mayor medida por la función era uno de los puntos que Venturi cuestiona en su discurso. El valor a los elementos de doble función que poseen tanto una función utilitaria como simbólica. Venturi no explicita esto en su relato, pero la oposición Simbólico-Funcional será combinada con otras ambivalencias arquitectónicas a lo largo de su discurso. En este caso la escalera como hueco-simbólico y la escalera como sólido-funcional conforman un nuevo centro de complejidad.

Lo anterior es el cuadrado semiótico de Greimas, que permite revelar las oposiciones semánticas claves en el texto. Este representa, a partir de la intratextualidad, las operaciones semánticas dentro de un discurso. Las líneas horizontales representan confrontaciones semánticas, mientras que las diagonales son oposiciones directas. La relación entre



Cómo se observó en el capítulo teórico, mientras que la función simbólica denota, la función utilitaria connota (Eco, 1974). Asimismo adaptación supone una variación morfológica en la que la chimenea "se deforma y desplaza" y la escalera "distorsiona su trayecto" a causa de esta (Venturi, 1966). Esta transformación sucede a manera de causa-efecto, por lo que la variación transforma un signo simbólico en uno índice. En este último, el desplazamiento de ambos alude a la complejidad del centro.

Esta complejidad es perceptible por el usuario, puesto que el tránsito desde la puerta de entrada hacia la escalera es lo más óptimo y económico de la casa (Venturi, 1966). Es decir, Venturi sitúa estratégicamente la complejidad en las situaciones cotidianas más funcionales. Esto corresponde a un componente pragmático de su discurso importante, puesto que la complejidad es aprehendida, más no impuesta. (Norberg Schulz, 1973)

La contradicción semántica se da tanto al nivel de los elementos singulares, como al nivel de las relaciones.

Conformado el nuevo núcleo de significación doméstica, relaciona su centralidad con el espacio circundante. Y establece una nueva complejidad a estos niveles: "Este núcleo hace de centro de la composición a este nivel ; pero en su base, es un elemento residual dominado, por los espacios que lo rodean..." (Venturi, 1966/1992, p.196). Aquí de nuevo usa la metáfora, esta vez de "dominar", para expresar los niveles de jerarquización y oposiciones binarias. Las relaciones jerárquicas están determinadas por el léxico, el indicador C y F conforman la significación. La primera, organiza el nivel (de arriba), pero es torpe (abajo); dominado por el espacio circundante.





Fig.6. Casa Venturi Planta 1 . Elaboración propia

Por lo que se explicita la relación jerárquica núcleo-espacio, el desenvolvimiento en el eje vertical determina si el elemento es útil o inútil. El siguiente gráfico representa la dicotomía en distintos niveles del edificio de un mismo elemento. En este el centro dominante (zona del segundo nivel) y el centro dominado (zona del primer nivel) es ambiguo en cuanto nivel de jerarquía, ya que esta mide su capacidad para organizar el espacio.

En la segunda cita pone en duda la torpeza de la escalera al exponer su adaptación correcta con la escala en la parte inferior. La metáfora “querer ser” deja entrever la relación implícita entre un elemento que se adaptó violentamente y otro que lo hace inteligentemente. En otras palabras, un elemento estorpe cuando su adaptación es violenta y resulta sometido; no lo es cuando se adapta al elemento dominante, en este caso el espacio.

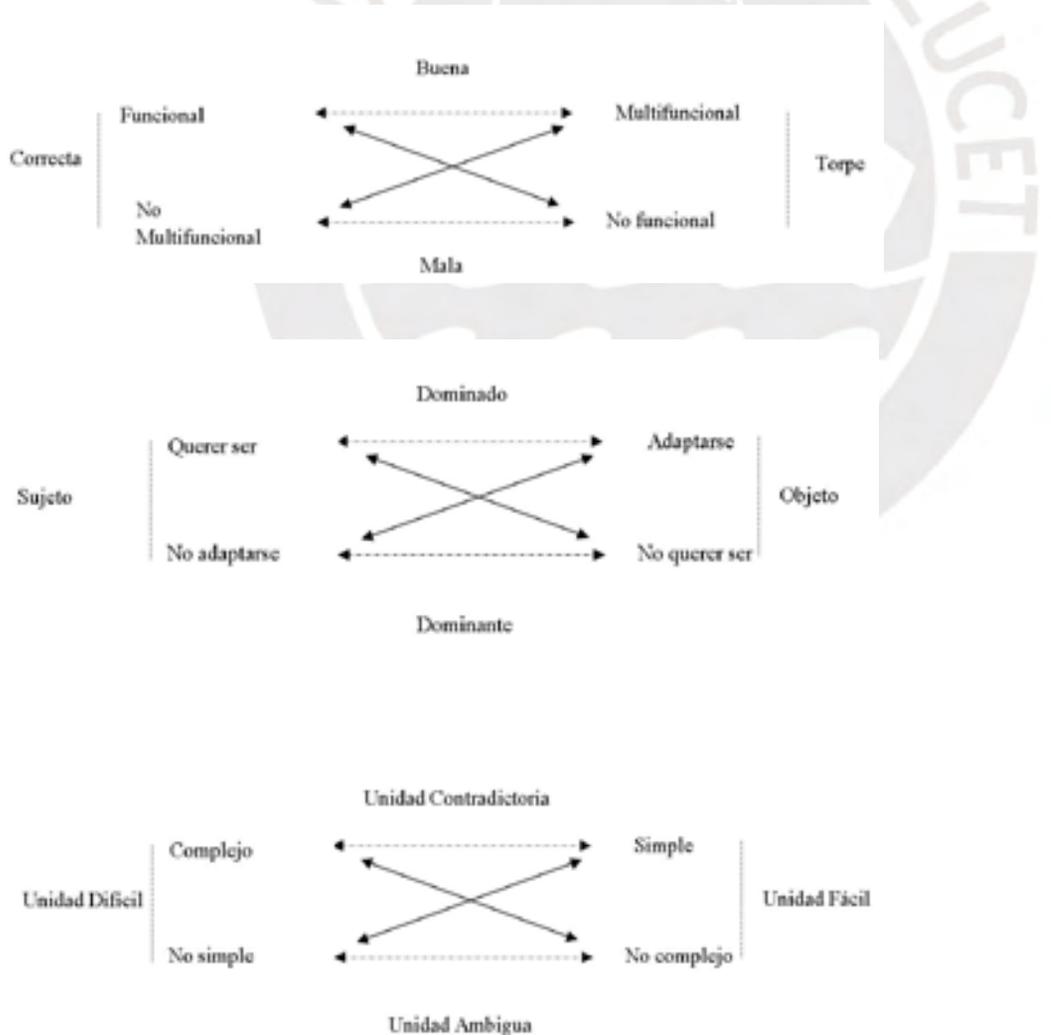
El discurso de Venturi posee resonancias con el discurso de su maestro intelectual Louis Kahn (Moneo, 2004). Este alguna vez se preguntaría: ¿Qué quiere ser un elemento?, Venturi reformula la pregunta: ¿Qué quiere el arquitecto que sea el elemento? (Venturi, 1966). Sorprende, entonces, el uso metafórico de “querer ser” de Venturi en esas líneas. Subjetiviza el signo arquitectónico, otorgándole acciones y colocándolo en condición de sujeto. La condición de sujeto-objeto denota una intencionalidad del objeto para con el sujeto (Kant, 1978), como sucede con el arquitecto y su arquitectura.

La condición de sujeto- objeto denota una intencionalidad del objeto para con el sujeto (Kant, 1978), como sucede con el arquitecto y su arquitectura. En el caso del núcleo central, estas condiciones se presentan en tanto los indicadores A (escalera) y B (chimenea) como los indicadores C (centro) Y D (espacio). Los sujetos A y B compiten conformando una unidad dual (C) que termina estando "sujeto" a la dominante jerarquía del espacio arquitectónico (D) en el primer nivel. Por lo tanto, se genera un relato lineal entre la producción del significado en la forma de la casa. Venturi busca estas instancias que producen tensión entre lo contradictorio y lo ambiguo (Venturi, 1966). Al subjetivar los elementos, lo que se consigue es sustraer la intencionalidad del arquitecto. Como si se tratara de un proceso en el que las condiciones causa - efecto suceden de manera natural

Finalmente añade un tercer elemento, el espacio de entrada, el cual también "compite por la posición central" (Venturi, 1966/1992, p.197). Se trata aquí pues, de una intromisión histórica, en la cual la centralidad de la composición ya no se encuentra en el alzado del edificio. La fascinación de Venturi por la ciudad romana, deviene en la inclusión un portal simétrico que es el centro de la fachada. Por lo que la aproximación a la casa es similar a la de un templo romano, en este la axialidad frontal dominaba la espacialidad del edificio (Norberg Schulz, 1973). La espacialidad por lo tanto, es el que produce variaciones morfológicas al núcleo (indicador C), este termina " paralelo" al orden rectangular y con " un muro diagonal que se adapta a las necesidades direccionales" (Venturi, 1966). Se determinan por relaciones de función utilitaria en distintos niveles (jerarquía, uso, distribución), así como su función simbólica (dicotomías arquitectónicas). Venturi lleva esta tensión al extremo, presentando una escalera (signo N) de pequeñas dimensiones que "no va a ninguna parte"(Venturi, 1966). Venturi, demuestra que se puede ser irónico en la arquitectura, entrando en dialogo con el extremo funcionalismo a la que llegó la arquitectura moderna a mediados del siglo XX (Frampton, 1980). Venturi emplea verbos como: "compiten", "adaptan", "deforma", "domina" en su léxico.

Estos logran convencer la naturaleza compleja de elementos como la escalera, la chimenea, el muro en la que termina constituyéndose la arquitectura.

Además, el eje pragmático se encuentra en estas instancias en las que los signos icónicos se tornan indéxicos, puesto que se encuentran en relación de la habitabilidad del espacio. En otras palabras, esta se presenta en el discurso espacial de Venturi. Puesto que es el habitante, la persona que vive y experimenta el objeto arquitectónico el que encuentra esta contradicción.

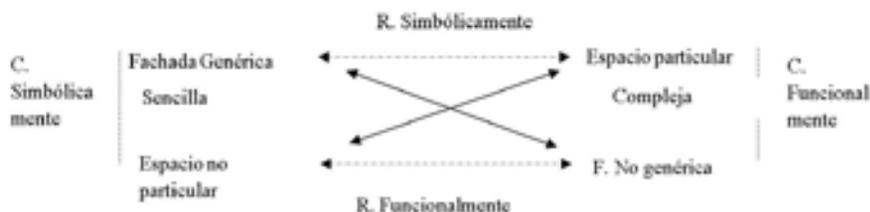


La Relación Interior- Exterior

Venturi parte desde la relación interior- exterior para establecer los niveles de ambigüedad y contradicción. Esta relación es fundamental en la resolución del edificio, y presenta ciertas tendencias a lo largo de la historia en la arquitectura occidental. La resolución del espacio y su alzado responde a :“su orden integra los elementos genéricos de la casa en general y los circunstanciales de una casa en particular” (Venturi, 1966/1992, p.195). Por general se refiere a “la imagen simbólica de la casa” (Venturi, 1966/1992, p.195), mientras que por circunstancial “las complejidades intrínsecas del programa doméstico”(Venturi, 1966).

“...integra los elementos genéricos de la casa en general y los circunstanciales de una casa en particular...” (Venturi, 1966/1992, p.195)

En primera instancia, Venturi posee un pensamiento dualista entre lo historicista y lo circunstancial (Jencks, 1981), además se evidencia la influencia Kahniana de los elementos y su función (Moneo, 2004). A través de esta postularía su fenómeno de lo uno y lo otro, por la cual un elemento admite una doble significación (Venturi, 1966). En esta se presenta el elemento de doble función, por un lado, la simbólica; por el otro, la utilitaria. La expresión de la función a través de la forma fue discutida a lo largo de la historia. Su complejidad está basada en estos dualismos, entrando en una retórica sofisticada. Su oposición de contenido juega con el doble problema del símbolo- función articulándose con dualismos arquitectónicos sobre el lleno o vacío, lo recto y lo no recto y lo abierto y lo cerrado.



La figura anterior muestra la correspondencia interior-exterior entre la fachada y el espacio. En una fachada genérica que no refleja el espacio particular la relación es simbólica; en cambio, una fachada no genérica corresponde funcionalmente a un espacio particular. La relación es por lo tanto entre un indicador L. Fachada y un indicador G. Espacio. Por lo que la relación entre ambos signos es a nivel simbólico: el elemento es algo que no parece. Esta puesta de posición, sin embargo, no es explícita; Venturi alude a la contradicción, mas no al simbolismo. Sin embargo, el Venturi de *Aprendiendo de las Vegas* (1977) si defendiese de las superficies decoradas en lugar de los "patos" modernos. Según Venturi, el segundo, literalizado hasta tal punto de resultar banal, mientras que el primero adquiere significado por convenciones sociales mas no por representación literal de su función (Jencks, 1981).



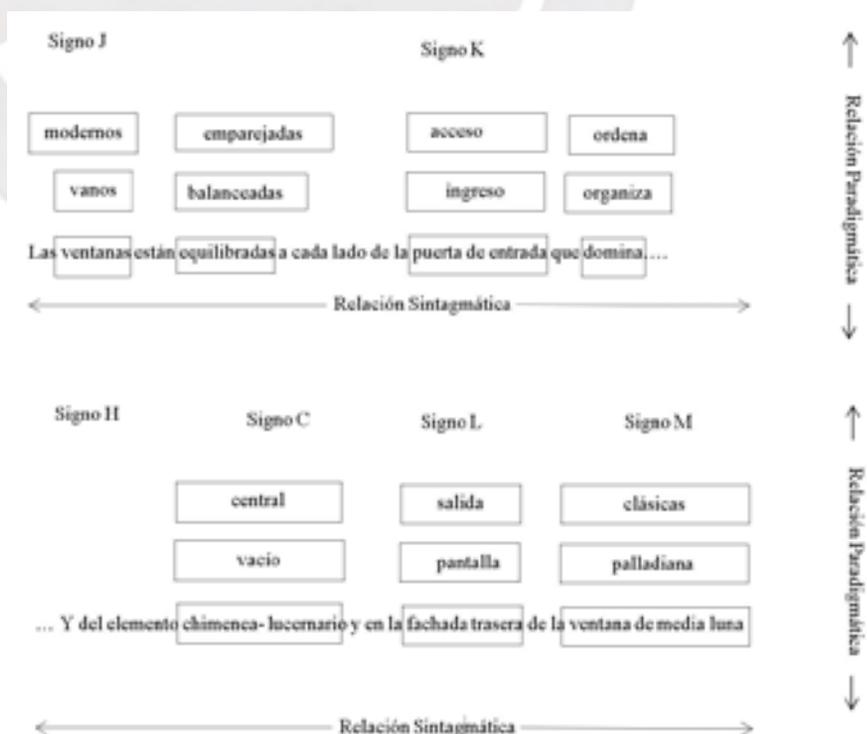
Venturi coloca en tensión esta relación interior- exterior al modificar morfológicamente la fachada. Proyecta el parapeto, así como la pared de la terraza exterior " permiten crear una expresión de abertura detrás de ellos" (Venturi, 1966/1992,p.198), que acentúan su condición de muro pantalla.

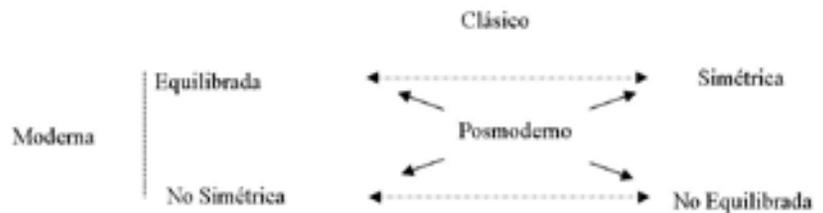
La relación simbólica se da en las posición ambivalentes de adelante y atrás. Observando la planta 1, se empieza a explicitar la narrativa de Venturi. Discurre desde la aproximación sensorial de la fachada simbólica, pasando por la puerta, la escalera y la chimenea, este recorrido es necesario para atravesar los espacios.

Este tiene un carácter escenográfico, “ es una casa que debe ser entendida como el paso de una a otra fachada” (Moneo, 2004) en el que se van “asomando” los espacios significativos a la experiencia. La relación sintagmática está en su temporalidad, siendo esta un modelo lineal de 3 fases: equilibrio- disrupción- equilibrio (Chandler, 1991). Una cadena de eventos que corresponden a un inicio (fachada principal), centro (espacio) y el fin de la historia (fachada posterior). Este es el orden aristotélico de la forma narrativa (Chandler, 1991), causas y objetivos convierten a los inventos cronológicos en una trama.

Moneo, también había advertido esta relación aristotélica “de ver la realidad desde el todo”(2004, p.58).

Además, el signo L (Fachadas) se relacionan con las ventanas (signo J) por una simetría- asimetría. La primera en relación con el conjunto, la segunda es una asimetría en su eje central. Esta denota su equilibrio y armonía, mientras connota su relación clásica. Estas relaciones entre aberturas, ventanas y muros son su significación simbólica.

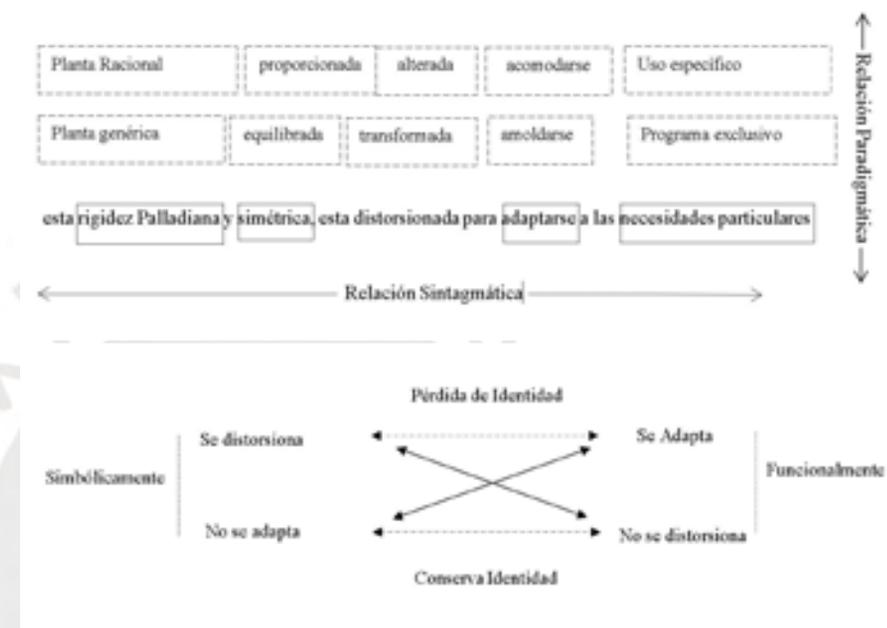




Mientras que, en la fachada principal, los vanos son modernos; en la fachada posterior, el vano más resaltante es el clásico Palladiana. Estos se encuentran en una relación de simetría con el conjunto, los indicadores J (ventanas frontales), K (puertas), C (núcleo), L1 (fachada trasera) y M (ventana) están en relación de simetría para con la totalidad. Sin embargo, las ventanas en sí mismas son asimétricas, por lo que la ambigüedad es por posición y relación. En relación con su connotación simbólica, lo posmoderno se encuentra en la instancia donde puede ser tanto equilibrada como no equilibrada o no simétrica como simétrica. Por su parte lo clásico, está determinado por la significación equilibrada y simétrica, mas la moderna es equilibrada y rechaza la simetría.

Estos signos son simbólicos, puesto que estos ordenes canónicos están asociados a los estilos por convención. Venturi niega todo pasado histórico al modificar el signo arquitectónico. Como se dijo, la fachada es crucial para Venturi, puesto que le permite unir sintácticamente los signos del centro y del interior y exterior. Las adaptaciones estrictamente funcionales obedecen a criterios programáticos individuales. De nuevo la puerta es "dominada" por la ventana; la metáfora es intencional y Venturi la emplea para naturalizar su proceso. Venturi busca estas tensiones en la que los elementos "quieren ser", su término posterior al libro, inflexión así lo refiere: "acepta más el hacer uso de la naturaleza de los elementos individuales que lo componen, que de su posición o su número" (Moneo, 2004, p.58).

La adaptación se da por relación de identidad, la complejidad del programa específico sustrae la carga histórica de la planta racional y simétrica.



Por otro lado, la estructura es clara, cuando esta se adapta, pero no se distorsiona se altera funcionalmente; mientras que cuando se distorsiona, pero no se adapta, la alteración se da simbólicamente. Mediante esta operación, Venturi emplea el espacio para asimilar la contradicción entre interior- exterior y presentar sus elementos dotados de una escala grande, que se presenta también como contradictoria frente a la pequeñez de la casa.

La simetría distorsionada en la que las particulares programáticas irrumpen, son producto en una complejidad sintáctica que deviene de la adaptación de la función y la estética. Es decir, la inclusión programática de la vivienda en una composición simétrica, resulta en una complejidad en la que los elementos terminan resolviéndose de una manera contradictoria. También la relación que se encuentra entre la chimenea de la fachada exterior en relación con la distribución simétrica del interior, así como la aparente simetría global de la fachada simbólica del tejado, presentadonse estas como contradictorias (Venturi, 1966).

Venturi emplea esta composición simbólica del tejado y su simetría para, de nuevo, presentar una contradicción al abrir los

vanos asimétricos que resultan de la distribución programática . Al unir las palabras en una oración, Venturi “teje” estas relaciones; combinando el núcleo complejo, la fachada contradictoria y el espacio particular. Esta forma de construir la oración aboga por el difícil conjunto. Este es el resultado de diversos elementos arquitectónicos que son complejos y contradictorios en su conjunción, producto de la trinidad vitruviana (Venturi, 1966).

Venturi alude a la trinidad porque considera que estos son los componentes que conducen necesariamente a esta inevitable negociación de partes. Lo que resalta aquí es su confirmación intrínseca a la estructura lingüística. El uso del lenguaje evidencia estas instancias en el que las mismas estructuras son determinadas por la condición socio- histórico del sujeto (Foucault, 1966). De esta forma, su escritura y construcción lingüística, tiende a disipar la diferencia entre el discurso del arquitecto y el discurso del edificio.

Además, Venturi se observa una omisión del complemento circunstancial en sus oraciones. Esto se observa en sus primera líneas:

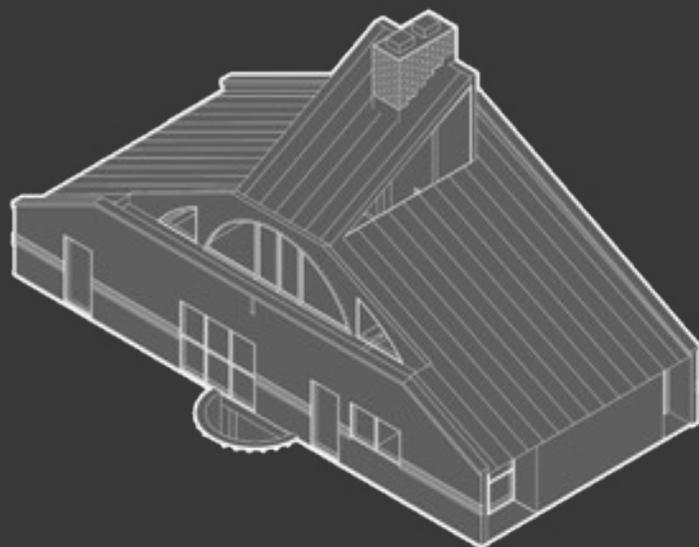
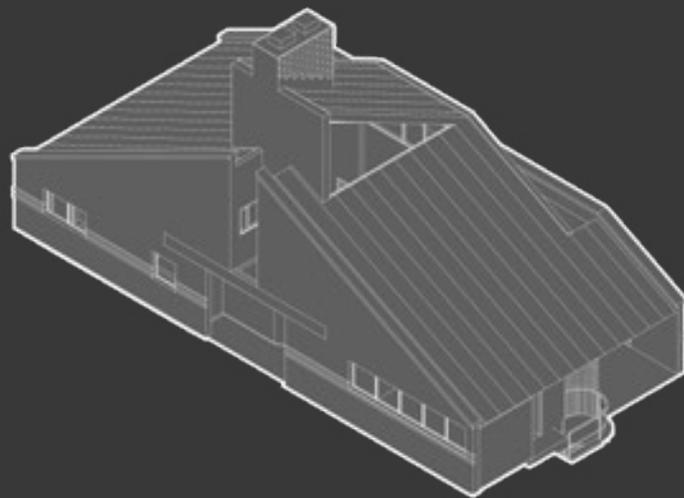
“Este edificio admite complejidades y contradicciones: es complejo y simple, abierto y cerrado, grande y pequeño...” (Venturi, 1966/1992, p.194)

Además, existe una intencional omisión del contexto que da a entrever un caso de ambigüedad. En el texto el edificio puede ser complejo y lo simple, lo abierto y lo cerrado, lo grande y lo pequeño, lo malo y lo bueno (Venturi, 1966/1992). Venturi opera, de esta manera, casi como un poeta. Ya que traslada la contradicción, ya no solo al edificio, sino también al mismo texto. Después despliega su discurso en aclarar estas afirmaciones: La influencia estructuralistas evidencia en la principal atención que tiene por la cuestión símbolo- función. El espacio, es de esta manera el hilo conductor de su discurso. El eje pragmático se presenta en estas instancias donde un signo adquiere un nuevo significado para el usuario.

Léxico		SEMÁNTICA		SINTAXIS	PRAGMÁTICA	
Indicador	Significado	Significado	Denotación Connotación	Sintagma Paradigma	Signo	Metáfora Metonimia Sinécdoque Ironía
A	Escalera	Cerro Funciona	D	S P	Sb	Sinécdoque
B	Chimenea	Cerro Romerojo	C	S P	Sb	Sinécdoque
C	Nicho	Cerro Símbolo	D C	S P	Sb e c	Metáfora
D	Primer Nivel	Espacio adaptado	D C	S P	Sb	
F	Segundo Nivel	Espacio Romerojo	D	P	Sb	Metáfora
G	Espacio del primer nivel	Espacio que rodea la chimenea	C	S P	Sb	Metáfora
I	Muros posterior e interior	Muros que controlan el interior	C	P	Sb e	Ironía Metáfora
J	Puerta	Vano subordinado	D	P	Sb	Metáfora
K	Ventana lateral	Vano clásico	D C	S P	Sb e	
L	Fachada delantera	Muro Paralelo Ambiguo	D C	S P	Sb e	
II	Fachada trasera	Muro que es telón de fondo	D C	S P	Sb e	
M	Ventana media Luz	Vano Clásico	D C	P	Sb	
N	Escalera 2do nivel	Escalera que no lleva a ninguna parte	D	P	Sb	Ironía

Id. Indíce Sb. Simbólico k. Ironía	P. Paradigma S. Sintagma	D. Denotación C. Connotación	M. Metáfora Mi. Metonimia S. Sinécdoque I. Ironía
--	-----------------------------	---------------------------------	--

Tabla 1. El lenguaje arquitectónico de Robert Venturi



05. El discurso arquitectónico de P. Eisenman

Entender la obra de Peter Eisenman implica comprender el devenir de su historia en la disciplina arquitectónica (Moneo, 2004). En ese sentido, sus trabajos resultan de una exploración arquitectónica de su logos discursivo. Existe una diferencia de 3 etapas a lo largo de la carrera de Eisenman, el primero es estructuralista, el segundo es un Eisenman contaminado, finalmente, un Eisenman desplegado (García, 2006). En el primer estadio, su logos se articula en función de defender una modernidad que nunca llegó a su plenitud (Moneo, 2004). Eisenman, mediante la figura de Colin Rowe, se centraría en la lectura por las ideas que el edificio tendría tras de sí (Eisenman, 2011). A partir del estudio de Terragni, Eisenman encontró un desarrollo moderno en el sentido de que su obra constituía un paso hacia un nuevo formalismo. En este, la arquitectura no estaba sujeta a sus implicancias históricas, funcionales, ni culturales similar a una búsqueda vanguardista del arte del siglo XX (Moneo, 2004). Eisenman buscaba romper con lo que él consideraba las tres ficciones de la arquitectura: “la representación, la razón y la historia” (Montaner, 1999) Siendo estas idealizadas por una visión que las presenta como el significado, la verdad y la eternidad respectivamente

Esto lo llevó a una búsqueda por una arquitectura liberada de sus ataduras, pura en ese sentido. Para esto, se tendría que liberar del lenguaje conformado por gran parte del estilo moderno, como el caso de Terragni. Para esto se basó en el la gramática generativista de Chomsky, según por el cual, la sintaxis formaba un papel crucial en las estructuras que producían el lenguaje (Moneo, 2004). Esta preocupación por lo profundo, llevaría a Eisenman a preocuparse por estas relaciones profundas que daban origen a la forma arquitectónica (Moneo, 2004). Lo que lo llevaría a experimentar con la grilla, la que generaba las relaciones de la materia. Eisenman no se interesaba por lo que estaba a la vista, lo perceptible; por el contrario prestaba atención a la frontalidad, la oblicuidad y el deslizamiento (Moneo, 2004) Esto lo llevaría desde 1968 hasta 1978 a experimentar con sus arquitecturas de cartón. En esta, las condiciones funcionales y técnicas no anclaban a la forma arquitectónica. Esto permitiría a Eisenman buscar estas instancias en las que se generaba la verdadera arquitectura.

Moneo le atribuye a él, que, en la actualidad, haya muchos arquitectos jóvenes preocupados en el proceso (2004). Lo que llevaría a cuestionarse donde reside la arquitectura en la representación, el edificio o las ideas. Este interés por el proceso condiciona su *logos* arquitectónico. Por lo que gran parte de su discurso se centra más en el proceso que en la obra construida.

El Eisenman contaminado presenta influencias de la literatura, antropología, lingüística (García, 2006). Si las influencias estructuralistas se presentan en Robert Venturi mediante los estudios semióticos de Pierce, la influencia posestructuralista afloró en la obra de Peter Eisenman en los años posteriores a 1970 (Leach, 1996). La filósofos posestructuralistas como Derrida o Foucault se manifestó en gran parte del pensamiento de Eisenman (Derrida, 1967) (Foucault, 1966). A palabras de Josep María Montaner:

"El posestructuralismo en la arquitectura se muestra en la condición de una perpetua crisis, en la pérdida de la fe en las grandes interpretaciones y en las dudas sobre la capacidad de la lingüística para explicar la arquitectura. Esta transición del estructuralismo al posestructuralismo en el campo de la teoría arquitectónica encontró su mejor reflejo en la revista *Oppositions*, fundada en 1973 por Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, ..." (Montaner, 1999, p.93)

Esto presenta muchas influencias del libro publicado por Derrida en 1967, *De la Gramatología* en las que Derrida explicita una metafísica del *logos* en la filosofía occidental. En otras palabras, sostiene que el *logos* occidental es dual y etnocéntrico. (Derrida, 1967). Esta metafísica de la presencia, como lo denomina Derrida, tiende a dar preferencia a un ente por encima de otros, es decir al alma en lugar del cuerpo, al bien en lugar de al mal, al habla en lugar de la escritura; siendo lo otro lo ausente. Esto también lo traslada a la interpretación del texto, en la que prima una sola interpretación por encima de otras: la del autor. Derrida busca la otredad, lo ausente, los significantes en lugar de los significados (Derrida, 1967a).

Esto influenciaría en el trabajo intelectual de Eisenman al buscar un discurso independiente para la arquitectura, producto de esta estructura ausente mediante la máscara de la arbitrariedad y basada en la negación de la obra como un producto final (Montaner, 1999). Una similar introducción realiza Eisenman en su libro *10 edificios canónicos*

os: 1950-2000, en este aboga por una idea diferente de canon histórico, adoptando la perspectiva arqueológica de una historia fragmentada foucaltiana (Eisenman, 2011). Un momento canónico es para Eisenman, un periodo en la historia que ha tenido tanto implicancias con su pasado como con el futuro, ya que no supone una ilación de hechos que desencadenaron un determinado momento, sino que abre un discurso que permite leer la historia de la arquitectura distinta manera (2011). En ese sentido, una obra canónica, es tal que se presenta tanto como ruptura y como bisagra, ya que define un momento específico histórico. (Eisenman, 2011).

Por lo que gran parte de su discurso se centra más en el proceso que en la obra construida.

Eisenman con esto quiere decir, en primer lugar, la indeterminación de una sola lectura del edificio para esto se apoya en la idea de indecidibilidad de Derrida y su búsqueda por la otredad; en segundo lugar, la relación histórica con la que desarrollan los discursos de estas obras. Para Eisenman el valor arquitectónico del edificio reside en su relación con la historia de la disciplina arquitectónica (Eisenman, 2014). Es así como presenta un logos arquitectónico totalmente arbitrario y sujeto a las ideas arquitectónicas, pero que en última instancia indecidible. Indecidible para Derrida, se manifiesta en esos entes que no comparten la clasificación binaria anteriormente mencionada: lo bueno y lo malo, lo grande y lo pequeño; por el contrario, se manifiesta en ambos. (Derrida, 1967). Si lo ambiguo representa, entonces, cosas decidibles entre lo uno y lo otro, lo indecidible se presenta, en última instancia, como algo contrario a lo ambiguo frente a la imposibilidad de inclinarse por alguno. Es a partir de este concepto, que Eisenman desarrolla su logos, a través de la casa Vanna. Esta preferencia por el proceso, en ese sentido, se evidencia en todo el discurso que desarrolla en el libro. Para Eisenman, el proceso de la casa Venturi es totalmente arbitrario, suponiendo una influencia en el desarrollo de la casa. Las cuales son las casas Texas de Hejduk (1950) y los proyectos para la casa Vanna Venturi (1959) (Eisenman, 2011).

La "Lectura" de Peter Eisenman

Peter Eisenman, en su búsqueda de las reglas que preceden a la constitución de la forma, se sirve del diagrama para explicar el proceso compositivo de Venturi. En primer lugar, Eisenman se centra en los cambios surgidos en las diferentes etapas evolutivas del proyecto, así como su relación con la obra de Hejduk en su esquema de 9 cuadrados y la organización de su planta. Este se lleva a cabo mediante el método de lectura a detalle enseñado por su maestro Colin Rowe. Por ejemplo, en relación con los primeros estudios de la planta y su posterior evolución en las casas IIa y II b, Eisenman afirma:

"El juego constante entre elementos que en una lectura se encuentran en relación recíproca y simétrica y que se ven reemplazados por otra lectura señala el comienzo de lo que puede leerse como la crítica implícita de Venturi a toda relación clásica de la parte con el todo"
(Eisenman, 2010/2011, p.135)



Eisenman utiliza las palabras "juego" y "crítica" en lo que parece ser una composición que se rigió mediante las reglas clásicas compositivas del edificio, en este el *logos* Venturiano se articulaba mediante indagaciones que reordenan e interpretan el lenguaje clásico arquitectónico, lo que se pudo observar en la sección anterior. Como Venturi sentencia Complejidad y contradicción: "el orden ha de existir antes de que pueda ser roto" (Venturi, 1966). Aquí no afirma que quiere destituir el orden en arquitectura, sino que lo incorpora en su narrativa arquitectónica. Cuando esto sucede, este "orden" es reintroducido como parte integral.

tedel discursoarquitectónicocon idénticas connotaciones históricasy lingüísticas”(Mielgo, 1993,p.316).Venturi opera en base de una relación histórica, armoniosa y simétrica; en la que todos los elementos están proporcionados y balanceados.

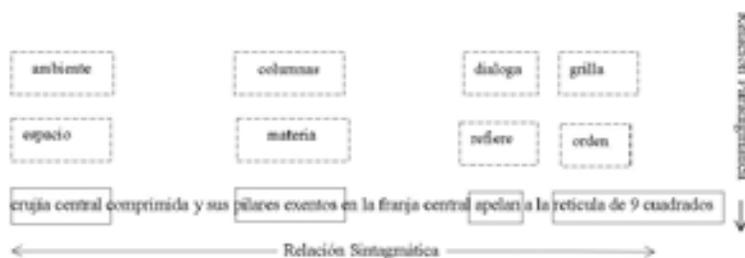
Eisenman utiliza las palabras “juego” y “crítica” en lo que parece ser una composición que se rigió mediante las reglas clásicas compositivas del edificio, en este el logos Venturiano se articularía mediante indagaciones que reordenan y reinterpretan el lenguaje clásico arquitectónico, lo que se pudo observar en la sección anterior. Como Venturi sentencia Complejidad y contradicción: “el orden ha de existir antes de que pueda ser roto” (Venturi, 1966). Acá no afirma que quiere destituir el orden en arquitectura, sino que lo reincorpora en su narrativa arquitectónica. Cuando esto sucede, este “orden se reintroduce como parte integrante del discurso arquitectónico con idénticas connotaciones históricasy lingüísticas”(Mielgo, 1993,p.316).Venturi opera en base de una relación histórica, armoniosa y simétrica; en la que todos los elementos están proporcionados y balanceados.



La búsqueda de la tensión y el movimiento de su composición lo lleva a operar casi de manera poética el diseño de la casa. El significado del edificio, por lo tanto, está en dialogo constante con su pasado histórico. La aparición de un edificio que se presenta contradictorio para con su historia. Es decir, su contradicción ya no es a un nivel intratextual, referida a otras obras y teorías de la arquitectura (relación histórica-dis-

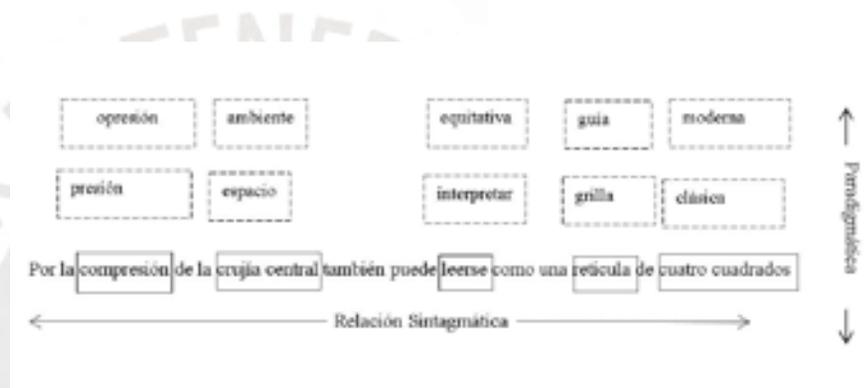
cursiva). El *logos* Venturi es consciente de su tiempo y circunstancias en las que se inserta. Lo resalta en Peter Eisenman, es que se incluye en el relato; opera desde el intérprete, y añade su subjetividad en estas instancias.

Su léxico, pues, contiene palabras como “lectura”, “interpretación”, “leer” denotan términos muy ligados a la hermenéutica filosófica. Esta se define como “el arte o ciencia de la interpretación del texto” (1960, citado en Mariano de la Maza. 2005, p. 132). En otras palabras, decir el procedimiento de evolución de la casa Venturi debería ser un diálogo constante y reinterpretación con su pasado histórico; pero también para con el intérprete. Este último reinterpreta el mensaje según su contexto y periodo histórico, reconstituyendo el discurso (Ricoeur: 1997). Busca sustentar la tesis de un edificio que dialoga con arquitecturas del pasado, sus relaciones se colocan en conexión con su pasado histórico. Esto se evidencia en el énfasis por analizar el esquema compositivo de la planta, el cual subyace a los elementos propios del objeto arquitectónico. En la siguiente cita, Eisenman compara la primera versión de la casa con el edificio de Hejduk, en los que se presenta el esquema histórico de la retícula de 9 cuadrados (Eisenman, 2011). Primero relaciona la crujía central comprimida y los pilares exentos en relación con el diagrama de 9 cuadrados; después relaciona la crujía central a la retícula de 4 cuadrados.



La metáfora de Venturi se hace mucho más presente. La implicancia de “leer” la arquitectura supone, que requiere de un proceso de decodificación, por el que se llega a un *logos* oculto. Posiblemente remitan a sus influencias Derrideanas sobre la interpretación del texto. En el que

el significado queda a merced del intérprete debido a los muchos significantes que apelan al mismo. En la primera oración el edificio afirma su guiño histórico, pero su interpretación se ve alterada por 2 elementos: el espacio y una línea de pilares en el eje central (Eisenman, 2011).



De lo anterior se desprende que elementos como la crujía (espacio) y los pilares (materia) se colocan en relación con un orden subyacente, en palabras de Venturi, en proceso de adaptación. Tanto los espacios como los pilares obedecen a la retícula y se organizan funcionalmente a estas últimas. Lo contradictorio llega cuando un mismo elemento alude tanto a la retícula de 9 cuadrados como a la de 4. El hecho de transgredirla, supone afirmar en primera instancia su autoridad (Mielgo, 1993). Las relaciones se dan en la conexión de la arquitectura con los esquemas compositivos del pasado. Estos son signos arquitectónicos, puesto que aluden a una idea, la retícula de 9 cuadrados posee denotaciones como connotaciones.

Asociándolo al logos, esta idea de contradicción está presente en el logos de Venturi, como un doble significado del significado, mientras que para Eisenman se encuentra en la imposibilidad de solo una interpretación. Esta contradicción de semántica, en términos Venturianos, se presenta ausente en los análisis de Eisenman, optando por una contradicción pragmática y sintáctica.

Para Joaquín Arnau, hay un recurso de transponer el discurso Derrideano a los proyectos con retículas (Arnau Amo & Gutiérrez Mozo, 2017). "La retícula distribuye el espacio y organiza lo que contiene en cada

escaque, de tal modo que ningún elemento está situado en posición de dominar sobre los otros”, el centro desdibuja en la inclusión de estos elementos (Arnau Amo & Gutiérrez Mozo, 2017). Esto revela un “palimpsesto”, en el que la superposición de capas refiere a sus resonancias históricas.

Dicho de este modo, no busca encontrar la contradicción entre significados (símbolo y función); por el contrario, las busca en la en las interpretaciones. Por lo que, es posible que la crisis de la semiótica para solucionar los problemas de significación arquitectónica (Díaz, 2018) hay provocado una indiferencia ante estas implicancias con respecto a Eisenman. Realiza, entonces, lo que Derrida haría en *De la gramatología* contextos de Platón, Rousseau o Lévi-Strauss, reinterpretar sus textos buscando la otredad de sus *logos* filosóficos.

Eisenman es sumamente descriptivo y técnico, no deja espacio a otras interpretaciones. Las instancias, en donde más manifiesta su pensamiento es en el empleo de la metáfora. El uso de términos como “niega”, “declara”, “refuta” se presentan así como un *logos* arquitectónico que se encuentra en constante diálogo con las arquitecturas del pasado pero también del futuro según Eisenman (Eisenman, 2011), a continuación un ejemplo de este diálogo histórico en el elemento de la chimenea doméstica:

“En la casa Vanna Venturi el frontón está roto pero el empuje vertical hacia arriba de la chimenea central es tanto volumétrica como un vacío. Como pieza central la chimenea declara y niega a la vez el precedente histórico” (Eisenman, 2010/2011, p.137)



El cuadrado semiótico presenta el aludir y refutar como una contradicción de su reminiscencia histórica, como Eisenman menciona en “niega el precedente histórico”. Los elementos que refutan, mas no aluden son la negación de todo referente histórico. Estos serían los elementos que no provocan tensión, es decir que no determinan esta contradicción histórica. Por ejemplo, esta tensión se produce en el análisis de las plantas de las segundas versiones del proyecto casa Ila y II b:

“Los muros exteriores todavía están presentes, al igual que el núcleo central horizontal; no obstante, el juego entre un esquema tripartito y cuatripartito es menos evidente. Por primera vez, un cuerpo central figurativo se manifiesta claramente en forma de dos esquinas achaflanadas que ahora se prolongan más allá de los extremos de los dos muros exteriores exentos” (Eisenman, 2010/2011, p 135)

Como se observa, la relaciones sintácticas se ven en función de los cambios espaciales y los cambios en la grilla ocasionados al alterar los elementos de la chimenea y los muros. Esta concepción de lectura del edificio, ya no se encuentra por lo tanto a merced de la intencionalidad del arquitecto, sino más bien a la del intérprete: el edificio puede ser tanto cruciforme como tripartito o cuatripartito en relación con los elementos que los subdividen. Asimismo, el vocabulario arquitectónico que usa revela este juego sintáctico existente entre elementos. En ese sentido, el logos de Eisenman está más interesado en la sintaxis arquitectónica que en la semántica arquitectónica con respecto al logos de Venturi. Eisenman no subordina la sintaxis arquitectónica en pos de la semántica. Por el contrario, busca la contradicción en estos términos. Las relaciones entre ambas son figurativas, mas no literales; en ese sentido se puede afirmar que la denotación del espacio arquitectónico es su expresión. A diferencia de la significación connotativa Venturi, esta implicancia semántica se encuentra en un nivel denotativo.



Por lo que la cuestión se presenta en la imposibilidad de determinar la planta de los 9 cuadrados o la planta de los 4, mas no a sí es grande, pequeño, complejo y simple. La lectura de Eisenman se enfoca en la significación compositiva desde la planta.

Posterior a su análisis evolutivo, P. Eisenman despliega una serie de análisis gráficos mediante el diagrama. Estos como tales, tienen sus propias formas de expresar desde una idea hasta un discurso. Para muchos críticos, sus diagramas tienen una capacidad representativa y crítica que sus palabras no tienen (García, 2006). Sin embargo, esta investigación comparte la postura de Forty (2000) sobre la posibilidad metafórica del lenguaje: en su imprecisión esta su riqueza.

Eisenman también interpreta fachadas pantalla, explorando las relaciones parte- todo de una manera conceptual (Eisenman, 2011). Por lo que se retomala postura de un Venturi, que encuentra la contradicción su contradicción simbólica, Eisenman, la encuentra en las ideas indecibles que este plantea transmitir. Con respecto al tratamiento de su muro pantalla, el cual se encuentra en la fachada trasera y delantera de la casa, prosigue:

“En el proyecto IV, el “cobertizo decorado” se construye con muros aislados que envuelven un “pato” interno aquello que se convertiría después del movimiento moderno en un estereotipo de la casa con cubierta a dos aguas, simétrica y con dos chimeneas ” (Eisenman, 2010/2011, p.136)

De esta manera, rol sintáctico de los muros se conjuga con respecto al espacio con el objetivo de “ponerlo entre paréntesis” (Eisenman, 2011). Esta metáfora, es interesante, en relación con la posición de Venturi de “pantalla”, este último evocanuevamente una visión hermenéutica de la arquitectura de Eisenman en el que el edificio se presenta como un repositorio de ideas.





Fig.5. Maria Buszek, UPenn, Venturi, Scott Brown & Associates (1966), Casa Venturi Recuperado de <https://www.archdaily.com/62743/ad-classics-vanna-venturi-house-robert-venturi/>

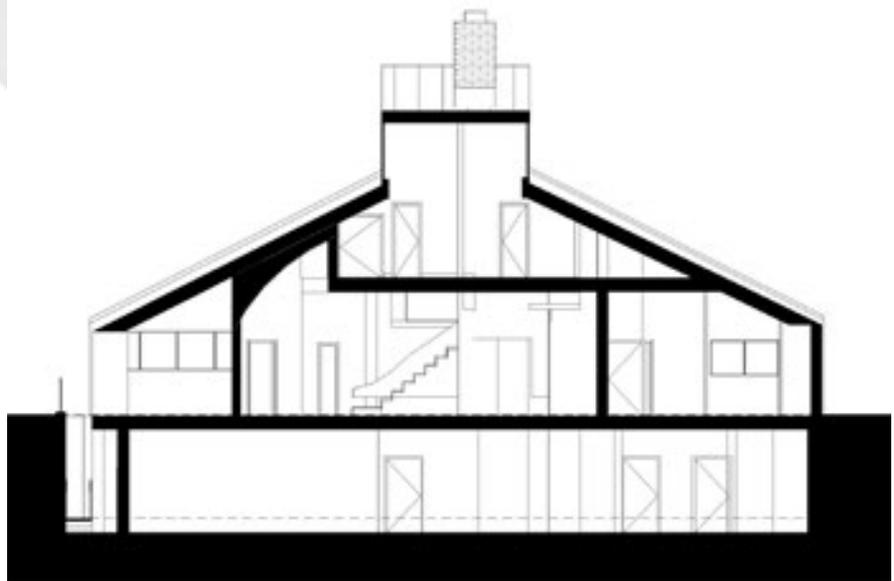
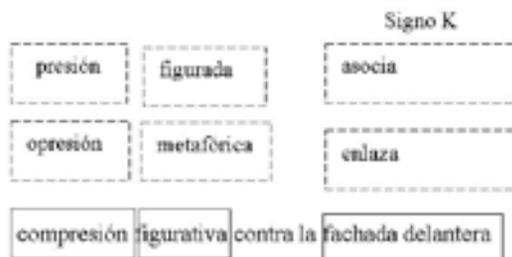


Fig.8. Casa Venturi Corte. Elaboración propia

Esta inteligente metáfora da a entrever las diferencias en la lectura del espacio. En Venturi esta es escenográfica; los muros son una "pantalla", un telón de fondo que permiten ser recorridos de fachada a fachada, como afirma Moneo (2004). En cambio, para Eisenman es casi hermenéutica, la pantalla es cómo "un paréntesis" que produce una discontinuidad que va en contra de la linealidad poética, que afirmaba Venturi, en la que se experimenta el espacio. Para Venturi, el espacio "se asomaba" por la pantalla, dando un indicio de esa continuidad. Estas metáforas pueden parecer sutiles, pero colocan en evidencias posiciones distintas, logos distintos.

En la articulación de la chimenea con la escalera se expresa el genio creativo de Venturi, puesto que varía morfológicamente en todas las etapas proyectuales de la casa. Encuentra su variación con respecto a la planta, así como su fuerza centrífuga hacia arriba en la versión final (Eisenman, 2011). En relación con la adaptación Venturi a un espacio (signo G) y muros (signo K) escribe: "Se produce una compresión figurativa contra la fachada delantera. Las esquinas traseras pueden leerse como vacíos". Esta compresión figurativa se entre en la escalera (indicador A) y el espacio de entrada es la "competencia" por el espacio central que manifestaba Venturi en su texto. Existe, por lo tanto, una asociación entre la compresión y la dominación en sentido figurado; el segundo supone que el espacio comprime a la forma. Esto se observó en el caso del núcleo, el cual variaba morfológicamente a causa de esta compresión "adaptándose".



En relación con la simetría del: “En zonas vuelve a restaurarse la simetría: por ejemplo, el pequeño segmento de muro diagonal que define el baños superior está enderezado, reflejando la otra parte del baño al otro lado del eje vertical. Claramente, se trata de cambios notacionales más que funcionales”. Al referirse A cambios notacionales Eisenman no remite, entonces, a la significación de la simetría, por ejemplo, en el caso de Venturi la forma simbólica simétrica de la casa universal. Sus significaciones semánticas del objeto se ubican en la denotación. Es decir, la simetría como orden compositivo arquitectónico, contrario a una simetría que significa jerarquía, balance. En tal sentido, la cuestión de la función simbólica de la arquitectura no se presenta en su correlato. Da por sentado a la técnica, el programa y la función, ya que no suponen un motivo de estudio que expresen estas resonancias históricas (Eisenman, 2011).

Finalmente, en relación con el núcleo y sus espacios contrasta con Venturi: “Juntas, la escalera y la chimenea se mueven en espiral hacia arriba y hacia afuera. La escalera con la chimenea provoca que el espacio se articule como una serie de vectores centrífugos generados por el elemento más central de la casa, la chimenea” (Venturi, 1966/1992, p.145) Esto no niega totalmente lo dicho por Venturi, puesto que el entiende la jerarquía que ejerce al chimenea en el nivel superior. Sin embargo, en el primer nivel este núcleo “es dominado” por el espacio (Venturi, 1966), siendo torpe por su espacio residual. Por el contrario, reafirma a la chimenea como el elemento central.

El aforismo Nietzsche se hace presente: “No hay hechos, sólo interpretaciones”. La manera de decodificar un elemento es distinta en ambas interpretaciones, uno opera desde la experiencia sensible y otro desde la rigurosidad gráfica. El lenguaje evidencia estas diferencias no solo desde su literalidad y sutilezas metafóricas. Además, si para Venturi, estas fuerzas verticales estaban en constante lucha, para Eisenman la chimenea es un claro vencedor. La lucha en Eisenman no existe, es un juego notacional de formas mediante el cual Venturi busca la tensión entre elementos.

Leer a Venturi a partir de Eisenman, permite esclarecer las diferencias en el uso del lenguaje. Venturi ofrece una visión fenoménica, sustenta su logos escrito natural y totalmente consecuente con su logos construido. Si Plá (2006) rechazaba los escritos arquitectónicos por “ser penosamente discursivos” en su mayoría, Venturi demuestra que se puede ser discursivo sin imponer una ideología taxativa.

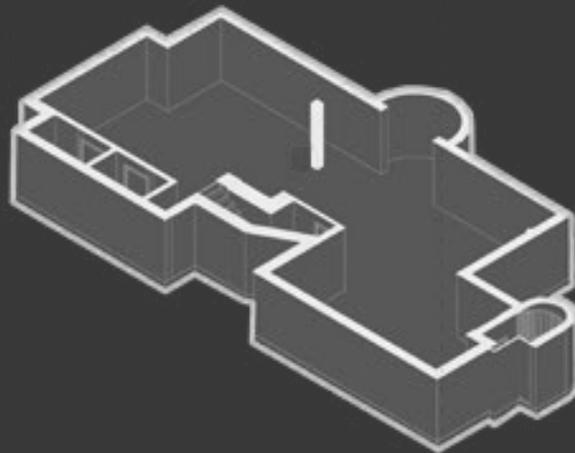
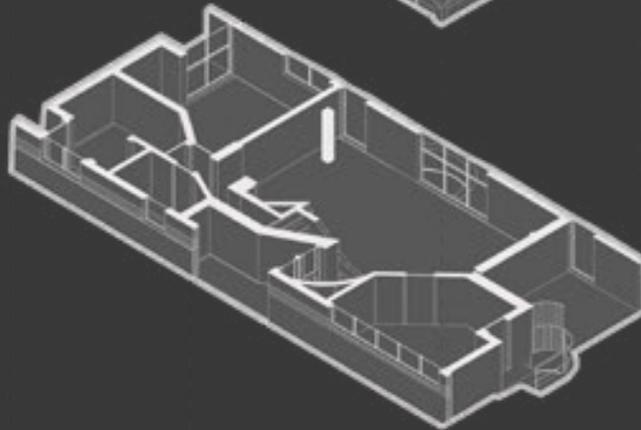
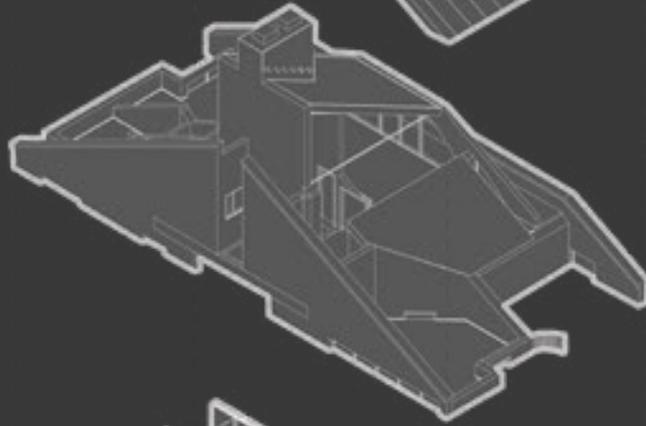
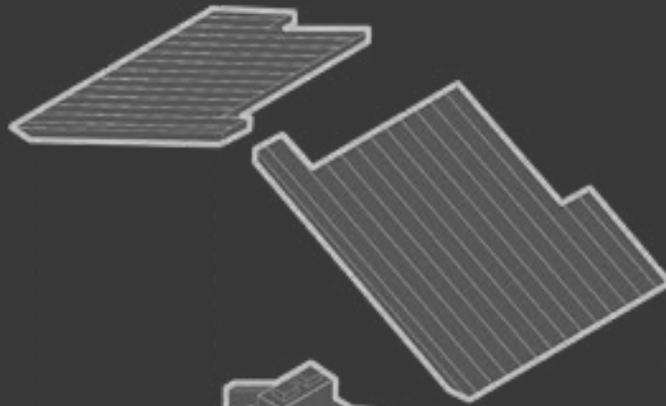
El discurso de Eisenman, se despliega en el diagrama y las herramientas representativas. Sus palabras describen casi objetivamente el proceso de Venturi; sin embargo, sus metáforas, permiten apreciar las relaciones sintagmáticas entre elementos. Su semántica concierne a la historicidad arquitectónica; los elementos no significan, sino que conforman su identidad para con el espacio al que aluden. Finalmente, su indecibilidad se sustenta en las relaciones para con el usuario, siendo esta sintáctico- pragmática.



Léxico		SEMÁNTICA		SINTAXIS	PRAGMÁTICA	
Índice	Significado	Significado	Denotación Connotación	Sintagma Fonograma	Signo	Metáfora Metonimia Sinédoque Ironía
A	Escalera	Elemento en espiral	C	s F	So	
B	Camara	Canto composita	C	S F	So	Sinédoque
C	Núcleo	Arco de ventilador	C	S F	So	
D	Primer Nivel	Finis inescapable	D C	S F	So le	
F	Segundo Nivel	Espacio centrifugo	C	F	So	Metáfora
G	Espacio de primer nivel	Comparte la fachada	C	S	So le	Metáfora
	Muros posterior e interior	Envuelve a "torre" interna	D C	F	So le	Ironía Metonimia
J	Fuerza	Abertura	D	F	So	Metáfora
K	Veranda horizontal	Asimétrica	D C	S F	So le	
I	Fachada del interior	Frente en paréntesis al espacio	D C	S F	So	Metáfora
I	Fachada exterior	Frente en paréntesis al espacio	D C	S F	So	Metáfora
M	Veranda media luna	Referencia circular	D C	F	So	
N	Escalera de primer nivel	Escalera que no tiene o ninguna parte	C	F	So	

Id: Índice Sb: Símbolo le: léxico	F: Fonograma S: Sintagma	D: Denotación C: Connotación	M: Metáfora Mn: Metonimia So: Sinédoque I: Ironía
---	-----------------------------	---------------------------------	--

Tabla 2. El lenguaje arquitectónico de Peter Eisenman



La constitución del logos a través del lenguaje del Arquitecto

El caso de Venturi demuestra que el discurso del arquitecto está imbricado en textualidad y representación, por ciertos momentos se silencia y deja hablar a la arquitectura. Este abordaje semiótico, libera la forma arquitectónica de este funcionalismo racional. Es a partir de esta liberación, que existe una necesidad de sustentar por medio de la historia este difícil conjunto (Moneo, 2004).

Sin embargo, para muchos críticos, su abordaje resulta formalista (Frampton, 1980), en las que el discurso arquitectónico busca sustento. En otras palabras, se omite la técnica, la estructura, el espacio mismo en pos de una discursividad centrada predominantemente en la forma. Venturi diría posteriormente: "Desearía ahora que el título hubiese sido Complejidad y contradicción en la forma arquitectónica" (Venturi, 1966/1992, p.23). Esta sustentación formal mediante el lenguaje mediante la ambigüedad y contradicción son más principios de una poética que tiende a la institucionalización de lo arbitrario (Tafuri, 1980). Sin embargo, su legado está en esta poética y en la manera significativa de construir su discurso.

Venturi dirige al lector en la "espacialidad del texto", mediante el tiempo del relato. Para Paul Ricoeur, el tiempo es a la narratividad como el espacio a la arquitectura (1989). El acto poético sucede al bifurcar el espacio y el tiempo mediante el construir y el relatar: "Más que de un simple paralelismo entre dos actos poéticos, se trata de una exhibición de la dimensión temporal y narrativa del proyecto arquitectural" (Ricoeur 1989, citado en Muntañola, 2002). Cuando este relato llega un nivel reflexivo se celebra el logos, se comprende la realidad presentada racionalmente. Esta se hace más estrecha cuando existe un punto de intercambio de significaciones entre el tiempo narrado y construido. (Ricoeur 1989, citado en Muntañola, 2002). Estas significaciones parten desde su léxico complejo, su selección determina las posibilidades de su discurso. Derrida manifestó estas dicotomías en el pensamiento occidental. (Derrida, 1967). Este pensamiento divide el mundo en 2, negro- blanco, alma-cuerpo; ante esto siempre se tiende a dar preferencia a uno (Venturi, 1966).

El logos de Venturi también presenta estas dobles divisiones, pero no cae en el simplismo. Mediante la inclusión, tiende a elegir las 2: lo simple y lo complejo, lo abierto y lo cerrado, lo bueno y lo malo. Su influencia de Kahn es clara: “la arquitectura debe tener espacios malos y buenos” (L.Kahn s.f, citado en Venturi, 1966)

De esta manera, Venturi se coloca en las antípodas de los postulados modernos de la arquitectura. En esta, el logos Venturiano busca la función simbólica perdida de la arquitectura desde una perspectiva estructuralista del lenguaje. Surge ante al predominancia del discurso de la función, Venturi no rechaza este último; lo tolera y lo incluye. Para este fin, su logos de Venturi se subyuga un sus componentes gnoseológicos, es decir, ligado a su sistema de verdades. Sus criterios de “verdad” poseen una impronta estética de la razón de David Hume por la cual estas están determinadas por las impresiones que provocan los argumentos en el sentimiento (1739). El componente pragmático en el discurso de Venturi se presenta en su aproximación fenoménica al discurso. Venturi teje estas significaciones entre espacio real y espacio virtual. El primero relacionado al topos, el segundo al logos (Muntañola Thornberg, 2002). De esta manera, ocurre un proceso epistemológico que transita desde lo empírico hasta lo existencial, trazo y lectura son muestras semióticas de una interrelación materializada entre estos 2 espacios (Papidou, 2015).

Y es que así como la intencionalidad del gesto se presenta en el lugar, esta intencionalidad parte de un logos. Un plano subjetivo desde el cual se construye el objeto. Este plano opera desde la idea y esta, a su vez se articula desde el lenguaje. Para Derrida “No hay nada fuera del texto”, es decir todo es texto (Derrida, 1967a). Porque toda la realidad está atravesada por el lenguaje, no existe manera de expresar una idea sino es por el lenguaje. Incluso si algo se piensa, esta obedece a las reglas de la gramática. Las palabras y nuestro léxico determinan, desde la subjetividad, nuestra manera de construir la realidad (Foucault, 1966). Ese es el contenido de su discurso, a partir de estas significaciones busca órdenes (modernos y clásicos) que busca colocar en disyunción.

Sus ideas expresadas en líneas y palabras son indicios de una realidad interior, y como signos muestran han conseguido establecerse como discurso. Este último reordena la realidad y la estructura al tiempo que sujeta al objeto. Según Gustavo Bueno: "Cuando digo carro un carro sale de mi boca y el componer palabras no es algo esencialmente distinto del ensamblar o manipular cosas, del manipular "con logos" (Bueno, 1978, p.77).

La forma arquitectónica transmite su mensaje a través de la trama, este encuentro virtual-real. Y donde existen vacíos, las palabras lo cubren como afirmaría Derrida (Muntañola, 2002). La retórica empleada de Venturi embellece lo complejo mediante su una poética verbal que entrelaza las dualidades a la par que juega con las palabras. El fundamento del logos consiste en hacer que esto se avisto (Heidegger, 1954), esta realidad subjetiva aparentemente objetiva en la textualidad del manifiesto.

Para Mielgo, la paradoja Vitruviana consiste en que "uno siempre se verá forzado a traducir la arquitectura al ámbito del lenguaje" (Mielgo, 1993, p.135), al buscar transmitir esta subjetividad a un público particular, se recrea un orden que la obra no podrá responder (Mielgo, 1993). Al emplear el lenguaje en la arquitectura, existe una intencionalidad por sujetar al objeto, es decir, controlar su significado esto implica un discurso apofántico (logos). Sin embargo, el lenguaje es impreciso y cambia su significado; por lo que el objeto se convierte en sujeto. La arquitectura adquiere voz propia, como dice Wigley:

"En otras palabras, lo que hace cuando se para al lado de su proyecto y cuenta una historia al respecto es tratar de acreditar al proyecto con su propia capacidad de narración de historias... si se fuera la habitación o para salir del sitio de construcción, el edificio seguiría hablando por ti" (Wigley, 1995)

Venturi omite su intencionalidad, en su lectura solo está presente "lo que el edificio quiere ser". Y es que, a pesar de su neutralidad imperante de su condición de manifiesto, su logos se desdibuja con el discurso espacial del edificio. Por el contrario, Eisenman, no espera que este logos se manifieste a través del objeto construido. Para esto es necesario hace el papel de cirujano, revelando el proceso que constituye la forma.

Para esto se sirve del diagrama, el que revela estas instancias fundamentales en que el *logos* Venturiano es indecible.

Para visibilizar esta arbitrariedad del arquitecto para con la obra, Eisenman hace aparecer a un Venturi, en donde este último se omite. La intertextualidad en Eisenman ocurre en las instancias que el discurso de Venturi entra en sintonía con otros ordenes compositivos y discursos contemporáneos de la arquitectura. Venturi entra a dialogar con Hejduky, Louis Kahn, en los que se evidencia esta intencionalidad para con el objeto. El eje sintáctico en Eisenman es fundamental:

"Cuando el proceso discursivo camina a lo largo del eje sintáctico, la desconexión semántica puede darse en el momento en el cual un discurso se cruza con el camino de otro discurso largo, cuando el discurso se pone; en conexión con otros discursos" (Bueno, 1978, p.78)

Estas relaciones solo son evidentes mediante la develación del proceso, mas no son perceptibles en el recorrido del edificio ni en la experiencia. En el caso de Eisenman, este queda restringido al diagrama. Dicho de este modo, si las estructuras sintácticas se presentan en distintos niveles de lo ausente y lo presente, estas se perciben en dimensiones distintas de la representación y el objeto construido. Se desprende que el *logos* arquitectónico de Eisenman en el edificio es más restrictivo en torno a la disciplina. En cambio, basta con recorrer la casa Vanna habiéndole leído el *logos* escrito de Venturi para dar cuenta de muchos de los discursos explícitos en la casa.

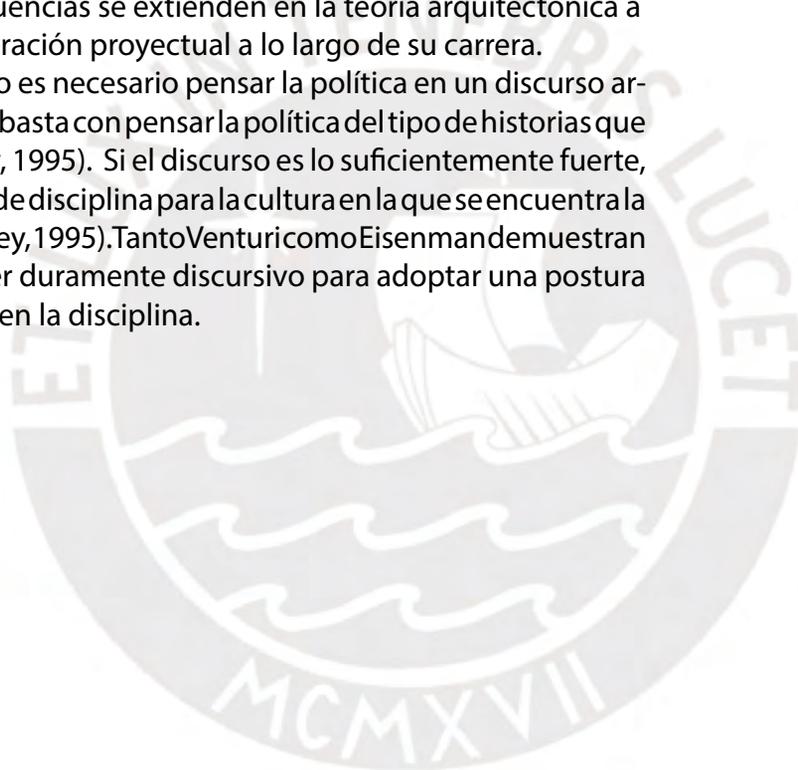
Por consiguiente, es posible que la relectura de Eisenman se trate de un no-*logos*. Esto en el sentido que busca releer el *logos* Venturiano desde su visión particular de la arquitectura: desde su *logos*. Lo significativo en Eisenman es que a través de una obra de Venturi justifica su visión de la arquitectura. Encuentra su discurso textual en el discurso construido de Venturi. En ese sentido Eisenman hace el papel de ventríloco que afirma Wigley al "producir el discurso sobre los objetos" e intentar interpretar lo que quiere decir el objeto. Finalmente, para Muntañola: "Una buena cultura sabe cómo entrelazar diseño y texto, espacio y tiempo, haciendo la interrelación un rico diálogo de creatividad social humana y de calidad ambiental. Una mala cultura destruye el diseño con textos, y el texto con diseño" (Muntañola Thornberg, 2002, p.33).

Este correlato entre lo subjetivo y lo objetivo sucede tanto desde la producción del discurso como en su interpretación. Reconstruye el contexto histórico del autor y se reconfigura desde la visión histórico-cultural del intérprete, entrando en una dialéctica para con el logos. El estructuralismo tiene aportes significativos, uno de ellos es percibir la realidad como una estructura. Sin embargo, la decodificación semiótica y la desnaturalización textual y social tiende a sugerir que hay una verdad literal o una realidad objetiva dada que precede al código, que puede ser revelada. Existe una tendencia a estudiar la forma en lugar del contenido, para Lévi-Strauss el contenido era la estructura (Lévi-Strauss, 1997). Esto es algo inmanente en lo complejo, multidimensional y laberíntico de la realidad.

Sin embargo, con la llegada del postestructuralismo y la instauración de una sociedad posmoderna se pierden las grandes interpretaciones (Harvey, 1998), en el sentido que quedan determinadas por el paradigma y subjetividad del individuo (Foucault, 1966). El "todo vale" se convierte en el lema de la posmodernidad (Turner, 1995). Además, se renuncia a la idea de progreso productivo de una visión antropológica de la historia (Foucault, 1966), en las cuales las sociedades e instituciones funcionan en función a este paradigma.

Todo esto termina cuestionando el logos, etnocéntrico, y no más ligado a la razón ni a la intencionalidad del autor, sino todo lo contrario, subsumido a la subjetividad del intérprete. Es desde la posición intelectual de Derrida que Eisenman postula esta idea de indecibilidad. Esta faculta la adopción de nuevas miradas, divergiendo así del canon ortodoxo. Derrida busca la *différance* en los discursos, casi en un acto político de buscar la otredad (Derrida, 1997). Sin embargo, lo que subyace a este acto epistémico de conocer otras verdades es la violencia que supone la prevalencia de una verdad por sobre las otras. Esas relaciones de poder presentes en un discurso, de alguna manera se manifiestan en el discurso arquitectónico. El aporte de Eisenman desde sus 10 Edificios Canónicos observa esta otredad en las arquitecturas del pasado. Faculta que existe una lectura arquitectónica del proyecto desde la subjetividad del intérprete a partir del proceso. De esta manera, el logos deja de serlo,

o este solo es dictado por el objeto: el discurso espacial. En el sentido que resulta de la experiencia del intérprete y la experiencia de la obra. Eisenman, en su búsqueda de lo profundo, traslada esta experiencia al espacio representativo del diagrama. Por lo que, como lo afirma Rafael Moneo, Eisenman constituye un punto clave en el último tercio del siglo XX (2002) Sus influencias se extienden en la teoría arquitectónica a través de su exploración proyectual a lo largo de su carrera. Por esto, Wigley no es necesario pensar la política en un discurso arquitectónico, solo basta con pensar la política del tipo de historias que contamos (Wigley, 1995). Si el discurso es lo suficientemente fuerte, puede ser un foco de disciplina para la cultura en la que se encuentra la arquitectura (Wigley, 1995). Tanto Venturi como Eisenman demuestran que no hay que ser duramente discursivo para adoptar una postura político-filosófica en la disciplina.



06. Conclusiones

En relación con las hipótesis de partida, existe una clara influencia estructuralista en Robert Venturi y una influencia posestructuralista en Peter Eisenman. El logos de Venturi y el logos de Eisenman encuentran en la Casa Venturi, las confirmaciones factuales. Por un lado, se encuentra el logos Venturiano, influenciado por el estructuralismo lingüístico que sostenían la universalidad de la interpretación. En Venturi se presenta un logos cognoscible que reafirma la posibilidad de un lenguaje arquitectónico en los niveles semánticos de la connotación (simbólico) y denotación (utilitario). Sus influencias estructuralistas se evidencian en las oposiciones binarias y el empleo de un lenguaje semiótico que busca sustentar su forma. El logos Peter Eisenman, por su parte, es influenciado por la corriente post-estructuralista Derrideana. Su comprensión de la indecibilidad de la idea de Derrida en los 10 edificios canónicos de Eisenman permite releer el logos construido Venturiano encontrando la otredad. La multiplicidad de interpretaciones del logos permite a Eisenman, desligarse de su lectura tradicional. Desligarse de una única interpretación: la del autor. En ese sentido postula la casa como una bisagra y una ruptura para con la historia (Eisenman, 2011). Por lo tanto, el logos de Eisenman se manifiesta en estas dos condiciones sintáctico-pragmáticas las cuales ligan el discurso edificado a las referencias modernas, clásicas y Kahnianas. Además, ambos logos se encuentran con los discursos arquitectónicos de la forma y la función, de los que derivan los artístico y tecnológico (Markus & Cameron, 2002). Ambos se centran en la forma como contenedora de esta significación. Mientras Venturi busca reconciliar ambos aspectos, el logos de Eisenman se decanta por el artístico del arquitecto.

Se concluye que el lenguaje del arquitecto, no solo se conforma del lenguaje de las formas; sino también de las palabras. Dicho de este modo, su retórica lingüística y arquitectónica se encuentra en la manera que este construye y combina las palabras y los elementos. Este encuentra su medio tanto en el espacio construido como el texto producido. Por lo que se deriva un discurso-logos edificado y un discurso-logos textual. Sin embargo, el discurso textual en ambos casos se sirve de la representación para sustentar sus ideas. La omisión de la representación pesa, sin embargo, no representa un problema en establecer relaciones semióticas entre objeto de estudio y su abstracción.

Las componentes sintácticas, pragmáticas y semánticas del discurso representan los modos de producción del discurso mediante el contenido-forma-contexto. El estudio se enfocó principalmente en la correspondencia entre significado del signo textual y arquitectónico.

Venturi existe una predominancia en la semántica. Su eje Semántico opera en relación con un orden, después define axiomas duales que corresponden a dualismos arquitectónicos. Sus paradigmas y metáforas permiten esclarecer la subjetividad con que narra su discurso. Su eje sintáctico indica tanto las relaciones jerárquicas, de oposición de sus sintagmas y conforman nuevos signos en relación con una habitabilidad. Su eje pragmático se evidencia en esto último, al tornar un signo simbólico (significado asociado) en un índice (causa-efecto). La tabla 1 resume los signos empleados por Venturi en la conformación de su centro complejo y relación interior exterior. Asimismo, Eisenman posee una constitución en la que el eje sintáctico y el eje pragmático son principales, evitando cualquier explicación semántica.

La metáfora, de nuevo, es clave para entender las relaciones subjetivas que articulan el *logos* de Venturi en un Eisenman que busca estas estructuras. Estas mayormente se dan entre elementos que ordenan el espacio, como elementos que reafirman la grilla de 4 o 9 cuadrados. Su posición teórica lo lleva a establecer resonancias históricas, en las que se funden gran parte de sus componentes semánticos. Puesto que los elementos significan o aluden a este orden. Finalmente, su eje pragmático se encuentra en otra dimensión: la del proyecto. En esta, Eisenman postula la indecibilidad en relación con el usuario que interpreta la historicidad de la planta. Un resultado imprevisto en Eisenman es su aproximación al discurso de Venturi.

Este no lo hace desde el edificio ni desde el texto sino desde el diagrama. La tabla 2 resume los signos empleados por Eisenman para sustentar la idea de la indecibilidad en Venturi y sus resonancias históricas. A partir de ambos casos, se reformula la hipótesis. Ambos discursos se sustentan entre sí, es decir, articulan un *logos* mediante el correlato. Utilizan secuencias entre texto e imagen para convencer al lector. Dicho de este modo, el lenguaje no solo altera el significado del *logos*, sino que lo produce; compenetrándose con la imagen. Esta conformación del significado es recíproca, puesto que el signo textual y el signo arquitectónico están en constante relectura.

07. Bibliografía

1. Aceves, O. (2017). ¿Qué se dice sobre las obras de arquitectura reciente en Latinoamérica? Sobre las implicaciones de los discursos en la práctica arquitectónica contemporánea en Latinoamérica. 110–117.
2. Amuchástegui, R. (2009). Michel Foucault y la vi- soespacialidad, análisis y derivaciones [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. <https://www.eumed.net/tesis-doctorales/2009/rha/USOS%20DE%20FOUCAULT%20EN%20ARQUITECTURA%20Y%20GEOGRAFIA.htm>
3. Arnau Amo, J., & Gutiérrez Mozo, M. (2017). Semi- otics and deconstruction in architecture: a note on language and inhabitation. *Estoa*, 6(10), 117–125. <https://doi.org/10.18537/est.v006.n010.10>
4. Bonta, J. P. (1977). *Sistemas de significación en Arquitectura.pdf*. Gustavo Gili.
5. Bueno, G. (1978). . 75–79. *Discurso. El Basilisco, Volumen 2*, 75 – 79. <https://fgbueno.es/bas/pdf/bas10208.pdf>
6. Canén, P. (1991). *Casa Vanna Venturi & Guild House . Forma y símbolo en Venturi*. 4–7.
7. Cárdenas, V. (2010). La relación entre semántica y sintaxis desde la perspectiva de la producción de lenguaje escrito. *Tópicos Del Seminario*, 23, 241–290.
8. Castaño, E., & de la Fuente, J. (2013). Lenguaje del arquitecto : diagnóstico y propuestas académicas. *Revista de Docencia Universitaria*, 11(3), 301–320.
9. Castilla, M. V. (2018). Significación semiótica del diseño del jardín el Laberinto, paradigma del Yuan- ming Yuan. Núm, 53(166), 351–376. <http://www.scie- lo.org.mx/pdf/ea/v53n2/2448-654X-eea-53-02-351.pdf>
10. Chandler, D. (1991). Basics of semiotics. In *Choice Reviews Online* (Vol. 28, Issue 06). <https://doi.org/10.5860/choice.28-3144>
11. Chapman, M., Ostwald, M. J., Tucker, C., & Brom- berek, Z. (2004). Semiotics Interpretation and Political Resistance in Architecture. *Contexts of Architecture: Proceedings of the 38th Annual Conference of the Architectural Science Association ANZAScA and the International Building Performance Simulation Associ- ation*, November, 384–390.
12. Chuck, B. (2003). Semiótica narrativa del espacio arquitectónico. 1, 351.
13. De Piccoli, G. (2015). La funcion simbolica en la arquitectura: arqueotipos. *Modul. Archit. CUC*, 14, 1–186.
14. Derrida, J. (1967a). *De la gramatología*.
15. Derrida, J. (1967b). *La escritura y la diferencia*.
16. Derrida, J. (1997). Carta a un amigo japonés. *El Tiempo de Una Tesis: Deconstrucción e Implicaciones Conceptuales*, 10(2), 23–27. <https://doi.org/10.11606/rco.v4i8.34762>
17. Diaz, M.P.H. (2018). *Historiografía lenguajeyarquitec- tura*. December.
18. Dorfles, G. (1972). *Símbolo, comunicación y consumo*.
19. Eco, U. (1974). *La estructura ausente*.
20. Eisenman, P. (2011). *10 Edificios canónicos 1950- 2000*. (M. Puente, Trad.) Editorial Gustavo Gili. Trabajo original publicado 2010
21. Ferrater Mora, J. (1952). *Diccionario de Filosofía. The Modern Schoolman*, 29(3), 261–262. <https://doi.org/10.5840/schoolman195229367>
22. Fonti, D. (2017). *Arquitectura y escritura acerca de la pregunta ¿ Por qué escribir es parte del trabajo arquitectónico?*
23. Forty, A. (2000). *Words and buildings* (2004th ed.).

Thames & Hudson.

24. Forty, A. (2018). Forty, Adrian - Descripción de arquitectura Realidad o Ficción.

25. Foucault, M. (1966). Las palabras y las cosas. In *Journal of Chemical Information and Modeling*. Siglo Veintiuno. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

26. Frampton, K. (1980). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1998 Gustavo Gili (ed.); 9th ed.).

27. García, M. (2006). Peter Eisenman: herramientas gráficas y estrategias proyectuales. XV Congreso Expresión Gráfica Arquitectónica, Figura 1, 1–9.

28. Guerri, C. (2001). *Lenguajes, diseño y arquitectura*.

29. Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad*.

30. Heidegger, M. (1954). *Poéticamente habita el hombre*. 7.

31. Herreros, J., & Walker, E. (2016). *Entre cocineros*. 40–62.

32. Jencks, C. (1981). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (p. 152).

33. Laborda, X. (2010). *Esplendor social de la lingüística y el simposio de Arquitectura de 1972 en Castelldefels*. 56–106.

34. Lapissonde, María Paula y Benedetti, R. (2009). *Del dicho al hecho: Discurso y praxis en Le Corbusier. Una Cosa de Vanguardia Hacia Una Arquitectura*, 248.

35. Lara, L. F. (2001). *Metalinguaje y lenguaje descriptivo*. In *Ensayos de teoría semántica: Lengua natural y lenguajes* (pp. 91–148). El Colegio de México. doi:10.2307/j.ctv3f8p3x.8

36. Le Corbusier. (1998). *Hacia Una arquitectura*. (J. Martínez, Trad.). Apostrofe. (Trabajo original publicado 1923)

37. Leach, N. (1996). *Rethinking Architecture*. In *Igarss 2014* (Issue 1). <https://doi.org/10.1007/s13398-014-0173-7.2>

38. Lévi-Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. In *Breviarios del Fondo de Cultura Económica* (Vol. 173, p. 413). <https://doi.org/EB MB LEVI>

39. Llanos, M. D. (2015). *Entre palacios y licuadoras. La función simbólica de la arquitectura*. XXXVI(1).

40. Markus, T. A., & Cameron, D. (2002). *The Words Between the Spaces*. Routledge.

41. Mielgo, D. (1993). *Lenguaje y objeto: Materiales para una filosofía de Arquitectura*. In *Universidad Complutense de Madrid*.

42. Milán, I. K. (1969). *El lenguaje arquitectónico*.

43. Moneo, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*.

44. Montaner, J. M. (1999). *Arquitectura y crítica* (2da ed.). Gustavo Gili.

45. Moreno, B. G. (2012). *Arquitectura, palabra y memoria*. 55–63.

46. Morris, C. (1938). *Fundamentos de la teoría de los signos*. In Trad. Laura Carmo Costa. Lisboa: Edições (Vol. 70).

47. Muntañola Thornberg. (2004). *Arquitectura 2000: proyectos, territorios y culturas = Architecture 2000: projects, territories and cultures*. Edicions UPC.

48. Norberg Schulz, C. (1973). *Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas*

(E. G. Gili (ed.); 3 edición).

49. Otaola, C. (1989). El análisis del discurso. introducción teórica. *Epos : Revista de Filología*, 5, 81–97. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.5944/epos.5.1989.9656>.

50. Paniagua Arís, E. (2013). la arquitectura y su significación pragmática y tectónica THE ARCHITECTURE AND ITS PRAGMATIC enrique paniagua arís. 22(2013), 521–548.

51. Papidou, T. (2015). La escritura del proyecto arquitectónico y la relación tridimensional de sus signos. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 35(111), 16. <https://doi.org/10.15332/s0120-8462.2015.0111.10>

52. Pastor, C. E. (2014). Allegory as language: Narration and representation in the work of daniel libeskind [La alegoría como lenguaje: Narración y representación en daniel libeskind]. <https://doi.org/10.495/ega.2014.2174>

53. Peirce, C. S. (1965). La ciencia de la semiótica. 109. <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/PEIRCE-CH.-S.-La-Ciencia-de-La-Semiótica.pdf>

54. Pla, M. (2006). La Arquitectura a través del Lenguaje (Issue 4).

55. Raynaud, O. (2008). Arquitectura, esquema, significado. 24, 483–496. <http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/09.pdf>

56. Remizova, O. (2016). The structure of the architectural language. 1(2), 81–86.

57. Rimkute, K. (2013). Robert Venturi's Complexity and Contradiction in Architecture (1966) and the Vanna Venturi House (1964): concept of history reassessed. In *The University of Edinburgh* (Vol. 2,

Issue 990). <https://doi.org/10.1136/bmj.2.990.1007-b>

58. Summerson, J. (1984). El lenguaje clásico de la Arquitectura. (G.Beramendi, Trad.). Gustavo Gili.(Trabajo original publicado 1963)

59. Taurens, J. (2008). 'Meaning' and 'context' in the language of architecture. *Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics*, 71–82.

60. Tomas, H. (1998). El lenguaje de la Arquitectura Moderna. 74–75.

61. Venturi, R.(1966). Complexity and Contradiction in Architecture. Nueva York: Museum of Modern Art.

62. Venturi, R. (1992). Complejidad y Contradicción En La Arquitectura (A.Aguirreagoitia, Trad.). Editorial Gustavo Gili. Trabajo original publicado 1966

63. Venturi, R., Izenour, S., & Scott Brown, D. (1977). Aprendiendo de Las Vegas. <http://dspace.ucbscz.edu.bo/dspace/handle/123456789/7208>

64. Villanueva, B. (2014). Transferencias desde el manifiesto a la teoría arquitectónica contemporánea. June.

65. Villegas, M. (1993). Las disciplinas del discurso: hermenéutica, semiótica y análisis textual. *Anuario de Psicología*, 59, 19–60.

66. Wigley, M. (1995). The Politics of Contemporary Architectural Discourse. *Assemblage*, 27.

67. Wigley, M. (2001). Typographic Intelligence. *Transurbanism Conference*.