

*...oír nunca fue para mí sino un acompañamiento de ver.
Comprendí que las cosas son reales y todas diferentes unas de las otras;
Comprendí esto con los ojos, nunca con el pensamiento.
Comprender esto con el pensamiento sería hallarlas todas iguales...*
Alberto Caeiro, heterónimo de **Fernando Pessoa**

Las categorías sugieren un modo de pensar. (CP 1.351)
Charles S. Peirce

RESUMEN

La rápida transposición de categorías provenientes de la lingüística y de la teoría literaria al análisis de otras disciplinas, fue uno de los principales motivos por los cuales el proyecto semiológico fue cuestionado. En el caso de la Arquitectura, la principal objeción radicaba en esta preeminencia atribuida a las problemáticas específicas del lenguaje verbal. Esto desvirtuó el lugar que los lenguajes gráficos tradicionales -Perspectiva y Monge- habían tenido a lo largo de la historia, en tanto instrumentos propios para dar cuenta de la práctica arquitectónica. Con el fin de alcanzar un acuerdo sobre ciertas categorías de *lo arquitectónico*, surge la cuestión de su especificidad y la necesidad de identificar un elemento constante: la *arquitectonicidad*. La cual podría definirse, a-priori, como *una manera particular de transformación formal* del espacio-construido-habitable. Rasgo diferencial pero sujeto a los vaivenes de la estética de una época y a la perspectiva pragmática habilitada en cada período. Así, Arquitectura será aquello que pueda ser dicho mediante algún lenguaje socialmente aceptado, ya sea verbal o gráfico. Finalmente, y para poder llegar a acotar el concepto de *arquitectonicidad* ligado a un sistema visual-gráfico y no verbal se plantea la necesidad teórica e instrumental del *lenguaje gráfico TDE*.

ABSTRACT

The rapid transposition of categories coming from linguistics and literary theory to the analyses of other disciplines, was one of the principal reasons the semiologic project was questioned.
As for architecture, the principal objection lay in this preeminence attributed to the specific problems of the verbal language. This distorted the place that the traditional graphic languages -Perspective and Monge- had had through out history, as for their own instruments to give an account of the architectonic practice. So as to achieve

* FADU - UBA.

an agreement on certain categories of the architectural, the question of its specificity rises and its necessity to identify a constant element: architectonicity. Which could be defined, a priori, as a particular way of formal transformation of the habitable constructed-space. The distinct trait but - subject to the ups and downs of esthetics of the epoch and the pragmatic perspective authorized in each period. Thus, Architecture will be that which can be said by means of a language socially accepted, either verbal or graphic. Finally, and to be able to mention the concept of Architectonicity linked to a graphic-visual no-verbal system the theoretic instrumental need of the graphic language is considered.

INTRODUCCIÓN

En el marco del proyecto estructuralista, la finalidad de la investigación semiológica se definió como una operación de reconstrucción de los sistemas de significación diferentes del lenguaje verbal (Barthes 1964 [1993]: 79). Para ello se proponía construir un simulacro de los objetos observados con el propósito de analizar los rasgos pertinentes de un sistema definido *a-priori*, desde un metalenguaje(2) que pretendía dar cuenta de objetos significantes distintos: el sistema de la moda, la alimentación, la arquitectura. La rápida transposición de categorías provenientes de la lingüística y de la teoría literaria al análisis de otras disciplinas, fue uno de los principales motivos por los cuales el proyecto semiológico fue cuestionado. En el caso de la Arquitectura, la principal objeción radicaba en esta preeminencia atribuida a las problemáticas específicas del lenguaje verbal y en la percepción de un gesto imperialista en la distinción que Barthes y Benveniste reclamaban para el mismo. La incorporación de las nociones de sistema, sintagma, habla, trama, significación, metáfora, desvirtuó el lugar que los lenguajes gráficos tradicionales -Perspectiva y Monge- habían tenido a lo largo de la historia, en tanto instrumentos propios para dar cuenta de la práctica arquitectónica, y desplazó los abordajes más específicos sobre el tema.

Realizamos, a continuación, un análisis del estatuto y función de los lenguajes verbal y gráficos en la descripción e interpretación de dicha práctica arquitectónica. En el mismo se vuelve sobre el rol de la crítica moderna sobre arquitectura y se desarrolla –desde una metodología de base lógico-semiótica- un modelo que permite explicar la complejidad del signo arquitectura en tanto *construcción-habitable-diseñada*.

Planteadas las objeciones a la empresa estructuralista, se mantiene la necesidad de definir una perspectiva de análisis que permita una caracterización de la Arquitectura en tanto objeto de conocimiento. De allí que nos proponemos volver sobre los efectos de sentido que resultan de la interacción de diferentes lenguajes en el campo de la arquitectura, desde los aportes de una teoría de la discursividad social (Verón 1989). Nuestro propósito es revisar el lugar que los lenguajes gráficos y el verbal tienen en la constitución de una ciencia.(3) Si bien el primer tratado de Arquitectura fue escrito hace ya dos mil años, no contamos en la actualidad con una Teoría de la Arquitectura que defina *los constructos centrales de la disciplina*.

LA FUNDACIÓN DE UN DECIR PARA LA ARQUITECTURA

A lo largo de la historia el concepto de *Arquitectura* -aquello que se considera arquitectónico- no ha sido estable. Cada comunidad, en cada época, ha validado cualidades no necesariamente comunes ni generales -al menos en lo dicho mediante el lenguaje verbal- de acuerdo con un saber epistemológico, teórico y, fundamentalmente, práctico. Así, una cantidad de *construcciones-habitables-diseñadas* ha sido designada -casi unánimemente desde el lugar del experto-(4) con el calificativo de ser *Arquitectura*.

En el afán por alcanzar un acuerdo sobre ciertas categorías de *lo arquitectónico*, surge la cuestión de su especificidad y la necesidad de identificar un elemento constante: la *arquitectonicidad*. La cual podría definirse, a-priori, como *una manera particular de transformación(5) formal* del espacio-construido-habitable. Rasgo diferencial pero sujeto a los vaivenes de la estética de una época y a la perspectiva pragmática habilitada en cada período.

Arquitectura será aquello que pueda ser dicho mediante algún lenguaje socialmente aceptado, ya sea verbal o gráfico. Es decir que, a la cuestión de la especificidad de lo arquitectónico, se suma el problema de los lenguajes disponibles para pensarlo y comunicarlo. Tanto en la instancia individual de proyectación como en el terreno del ejercicio profesional de la crítica, el lenguaje verbal recorta, ordena y decide los sentidos atribuidos. En la instancia de la teoría, dichos enunciados funcionarán como hipótesis -*abducciones*- desde las que se construirá un saber científico sobre la Arquitectura. En este sentido, cada nueva manera de *transformación formal* del espacio-habitable exige la actualización de un decir sobre esa práctica.

LENGUAJE Y FUNCIÓN DE LA CRÍTICA

La crítica moderna -ejercida en periódicos y revistas, fuera de los ámbitos académicos- nació en Europa en el siglo XVII, de la lucha contra el estado absolutista, y preparó el terreno para el debate político. Durante los siglos XVII y XVIII consolidó un espacio discursivo diferenciado que funcionó como mecanismo regulador del consenso público. Depositario y mediador de las manifestaciones de la cultura de su tiempo, el crítico se convirtió rápidamente en el guardián e instructor del gusto público y facilitó el ingreso de la burguesía a una unidad imaginaria común. En este período la crítica tuvo que ver con la definición de una política cultural y, recién en el siglo XX, asistimos a un repliegue de la crítica sobre la especificidad del objeto. Lejos de significar una pérdida de su función sustancial -tal como lo denuncia Eagleton (1984 [1999]: 121-140)- consideramos que esta nueva perspectiva determinará su lugar de *interfase* en la constitución de un saber específico, bajo la forma de una teoría.

Sabemos que la historia de la ciencia estuvo determinada por la manera en que se concibió la relación entre los datos y el conjunto de criterios que le atribuyen sentido, y de las formas bajo las cuales un esquema de interpretación se actualiza en la diacronía y permite la supervivencia de un cuerpo teórico. Sabemos también

que durante la primera mitad del siglo XX, tanto en el campo de las 'ciencias exactas' como en el de las ciencias sociales, estas cuestiones se resolvieron desde un enfoque inductista, primero, e hipotético-deductivo después. Recién con posterioridad a los embates de Kuhn, Toulmin, Lakatos y Hesse contra el empirismo lógico, surgió una 'nueva filosofía de la ciencia' que 'rechaza la idea de que puede haber observaciones teóricamente neutrales y considera a la ciencia como una empresa interpretativa, de modo que los problemas de significado, comunicación y traducción adquieren una relevancia inmediata para las teorías científicas'. (Giddens 1987: 11).

En este marco, el ejercicio de la crítica en Arquitectura se presenta como una actividad interpretativa de segundo grado –'segundo' con respecto al carácter específico que les atribuimos a los lenguajes gráficos-, y trasciende la mera comprensión y el juicio de valor más impresionista en favor de una explicación del sentido del hecho arquitectónico. La cuestión del sentido nos coloca frente al problema del lenguaje verbal, de la dimensión *langagière* de toda experiencia, poniendo el acento en los procedimientos mediante los cuales una teoría se construye y en las formas de asociación humana a través de las cuales las teorías adquieren sentido y se controlan (Shuster 1998: 4).

Antes de profundizar en la función de la crítica arquitectónica para la definición del objeto, cabe señalar que históricamente se advirtió sobre los peligros de la misma, si esta era concebida como una forma de arte *per se*. La crítica –en pintura, literatura o arquitectura- ha sido considerada un género de la ficción. El peligro 'de esta técnica es que anima al crítico a apreciar los elementos anecdóticos de una obra de arte en perjuicio de sus cualidades formales' (Collins 1965 [1977]: 263).

Opuesta a esta caracterización -especialmente ligada a ciertos nombres propios: Wailly, Ruskin, Kerr- es posible pensar la actividad del crítico en términos de *juicio abductivo*. Es decir, tal como lo ha definido Charles S. Peirce, instancia de formación de una hipótesis explicativa, en este caso sobre la Arquitectura. 'Única operación lógica que introduce alguna idea nueva; pues la inducción no hace más que determinar un valor, y la deducción desarrolla meramente las consecuencias necesarias de una pura hipótesis' (Peirce 1965 [1988]: 136). La crítica permitiría de este modo el enunciado de rasgos específicos que el historiador legalizará en el marco de una determinada estética. Evaluaciones de este tipo se encuentran desde Jacques-François Blondel (1752) a Manfredo Tafuri (1970). Ahora bien, en el caso de Tafuri se introduce la variable contextual -socio-política- en la producción arquitectónica, otorgando legalidad a su lectura desde un argumento que trasciende la pura forma.

Con posterioridad a la instancia crítica, en un segundo momento de la investigación, un razonamiento inductivo mostrará que aquellos rasgos enunciados bajo la forma de una proposición sólo pasarán a formar parte de una teoría cuando se reconozcan sus relaciones con una *ley* y desde la misma se les atribuya sentido.

Por otra parte, en lo que respecta a la instancia individual de proyectación, la crítica o 'comentario' pone en evidencia y problematiza las ideas y conceptos que subyacen a la acción proyectual. Su práctica consiste en el enunciado de proposiciones que justifican la toma de decisiones y dan cuenta de la coherencia argumentativa de un proyecto. No obstante ello, en esta explicación acerca de la

acción proyectual coexiste, entre los arquitectos, una especie de dualidad casi antagónica, entre proceso racional y creatividad. Quienes defienden la racionalidad, hacen hincapié en la determinación funcional y en las previsiones que se toman respecto de esa función: '*razón/función*' parece ser la pareja posible mientras que '*creatividad/forma*' se constituye en la alternativa opuesta. Es extraño que, hasta ahora, no haya sido suficientemente remarcado el hecho de que la *función* nunca fue considerada cuestión suficiente para convertir una *construcción-habitable* en *obra de arquitectura*,⁽⁶⁾ aunque los discursos y la enseñanza de la Arquitectura han encontrado en esta cuestión uno de sus principales motivos.

A pesar de que durante el siglo XX haya sido fuertemente negada como eje de lo proyectual, la *forma* –y no la función, como se ha pretendido- fue y sigue siendo el concepto principal para determinar la *arquitectonicidad* de una obra. Al respecto, la teoría de Peirce sobre la abducción ofrece la oportunidad de resolver y superar esa falsa dicotomía establecida entre forma y función. Si el *argumento* de la Arquitectura –tal como se expondrá en los ítems 2.3 y 2.4- es el habitar, la acción proyectual se sitúa como posibilidad de dar respuesta a los problemas y necesidades del mismo. En este sentido, la acción proyectual parte, en la consideración de sus premisas, de las significaciones y necesidades sociales que son las únicas ciertas y conocidas. A partir de ellas, el diseño propone una conclusión, un resultado que no es más que una de las posibilidades de conclusión.⁽⁷⁾ Dado un cierto valor de habitabilidad conocido, un cierto contexto construido conocido, el diseño – naturalmente, sólo y siempre en la medida del saber que se posea de él mismo- dará un salto creativo y producirá una hipótesis: un proyecto, novedoso y autónomo –al menos hasta cierto punto- respecto de las premisas. Como puede verse, la creatividad no tiene que ver con la *creación ex-nihilo* sino con la puesta en relación de dos aspectos conocidos, contextuales, existentes en la cultura del momento, pero hasta entonces separados entre sí. El proyecto, como el razonamiento abductivo, busca la mejor hipótesis, partiendo de lo que se sabe en las premisas, puestas a funcionar en una situación problemática. Tal como veremos más adelante con la utilización de una metodología de base lógico-semiótica para el análisis del *signo-arquitectura*, se trata de poner en juego los conocimientos disponibles que cada proyectista tiene, en relación con los saberes que distintas comunidades científicas han validado y que confluyen en la lógica del campo profesional de la Arquitectura.

ESPECIFICIDAD DE LOS LENGUAJES GRÁFICOS

Con el propósito de ofrecer una representación más fidedigna del objeto-arquitectura –no necesariamente considerado aún en tanto objeto de conocimiento científico-, los textos de historia, crítica o teoría han recurrido a la inclusión de 'textos' gráficos. A lo largo de la historia, la Geometría posibilitó, fundamentalmente, la construcción de dos tipos diferenciales⁽⁸⁾ de lenguajes gráficos: las *proyecciones ortogonales concertadas* –también conocidas como *sistema Monge*, cuyas manifestaciones visibles son: plantas, vistas y cortes- y las *proyecciones cónicas* –habitualmente denominadas: *perspectivas*. Estas representaciones tienen una

característica central: son analógicas -bajo algún aspecto específico- con respecto al referente(9), lo cual ya ha sido abordado por la semiótica y semiología gráfica y de la imagen(10). El carácter de representación analógica acentúa el carácter de simulación propio de toda representación ya que se registran parcialmente algunos rasgos perceptuales del objeto.

En el caso de la perspectiva, la adecuación de lo representado por la perspectiva a la cosa se basa en dos situaciones ideales: un solo punto de vista inmóvil y la visión desde un solo ojo. El símil -lo simulado- representado por la perspectiva simula entonces, un objeto mirado estáticamente. Este carácter *convencional* no anula el carácter *analógico* de la perspectiva en tanto simula ser exacta como 'la realidad'.(11) Hay un proceso de abstracción y de simplificación funcional para que queden al descubierto las *relaciones constitutivas diagramáticas* de carácter *cualitativo*, se representa la cualidad del espacio funcional que una determinada construcción -realmente existente o proyectada- habilita.

El sistema Monge produce, también, textos analógicos pero en otro sentido. En ellos hay un proceso de abstracción y de simplificación funcional para que queden al descubierto las *relaciones constitutivas diagramáticas* de carácter *cuantitativo*. Lo que se representa es la *cantidad de materia constructiva* existente. La analogía con el referente es de otro tipo, porque aquello que se representa no es el *referente tal como se lo ve*, sino *qué cantidad de referente tenemos*. El sistema Monge supone, respecto de la visión, un corte horizontal o vertical en el que se privilegian los datos materiales, el tamaño mensurable, la cuantificación de ese referente.

Es importante marcar cómo ambos lenguajes gráficos toman sólo algunos aspectos de su objeto, pero también que los aspectos tomados son distintos. Por eso, se plantean como textos que simulan, por lo menos en primera instancia, referentes distintos:

1. el *Monge* es un sistema especialmente apto para describir la cuantificación del espacio, es decir, todo lo relacionado con lo constructivo, con la materialización;
2. la *Perspectiva*, en cambio, posibilita una recuperación muy clara de datos de la experiencia cualitativa, una *sensación de espacio* (Guerrí 1997; 1999).

Así como en la perspectiva la cuantificación del espacio construido es posible pero bastante imprecisa, en el *Monge* la sensación del espacio es vaga. A pesar de nuestra crítica al uso de terminología prestada de la lingüística, podríamos decir: el *Monge denota* la dimensión constructiva y *connota* la dimensión funcional, mientras que la perspectiva *denota* habitabilidad y *connota* construcción. Ambos sistemas connotan *alguna propuesta estética*, ambos sistemas permiten inferir *alguna manera particular de transformación formal* del espacio-construido-habitable respecto de lo ya realizado históricamente. Dada esta situación, para hablar de *Arquitectura* a partir de este tipo de representaciones, se deben realizar inferencias de tipo deductivo que exceden lo estrictamente dibujado. Hay que leer -o mejor dicho, interpretar- entre líneas, para seguir con la discutida metáfora literaria.

En este horizonte, César Jannello (1977, 1980, 1984) indaga en la problemática de un tercer lenguaje gráfico -enmarcado en lo que denomina *Teoría de la Delimitación*- procurando una especificidad gráfica para el control de *lo arquitectónico*

y para la descripción de la *arquitectonicidad* de una obra que habilite además una comparación histórica de las operaciones de *diseño puro*(12) (Jannello 1980: 5-6). El completamiento de la propuesta inicial y la posterior sistematización realizada por Claudio Guerri (1984, 1988) -principalmente, la conceptualización y construcción del *paradigma táctico* y la reorganización conceptual de la *estructura jerárquica-árbol*- produce lo que se conoce como *lenguaje gráfico TDE* y recientemente el TDE-AC, lenguaje gráfico -especializado y experto- TDE asistido por computadora.

En tanto lenguaje gráfico, el TDE es apto para dar cuenta de las operaciones de *diseño puro* -a través de *trazados, configuraciones complejas y estructuras jerárquicas-árbol*- que tenderían a la construcción de una *norma de diseño fórmula*, apartándose sustancialmente de los tradicionales conceptos de *norma, tipología y estilo*, más usuales en los textos de crítica arquitectónica. El TDE permite la descripción de las operaciones de *diseño puro* -aquellos aspectos cuali-cuantitativos de la *pura* relación formal en la que se presenta el espacio-construido-habitable-, posibilitando junto con los sistemas gráficos en uso, la descripción y la explicación de *lo arquitectónico* de una obra en forma sistemática y comparable.

En relación con la inscripción de la TDE, no se trata de sostener su eficacia única sino de validar un lugar de vacancia en relación con los sistemas ya instaurados. El TDE no se plantea como un lenguaje alternativo sino complementario de los otros lenguajes gráficos existentes. Complementario e incluso provisorio, ya que se puede esperar una superación de su propia propuesta. En tanto modo de acceso a la comprensión de *lo arquitectónico*, el TDE amplía las posibilidades de conceptualización, puesto que se presenta como un elemento sustancial para la descripción y clasificación sistemática de las operaciones de diseño, antes -un antes lógico- que el Monge o la perspectiva cargen esa pura relación formal con información constructiva cuantificable y con datos específicos sobre la cualidad de habitabilidad de esa construcción.

Si bien el valor arquitectónico de una obra trasciende lo que pueda decirse en términos lingüísticos o gráficos, el TDE aporta evidencias y contribuye a explicar -desde su sistematización- aquellas cuestiones del control de la forma que intervienen/condicionan la producción e interpretación de la Arquitectura. El TDE describe lo arquitectónico, en tanto operación estética, desde lo que podríamos llamar *aspectos gramaticales* del Diseño, en general, y del diseño arquitectónico, en nuestro caso particular.

Esta cuestión de la evaluación de los alcances de los lenguajes gráficos y de su rol en la constitución de un discurso científico es inherente también a otras disciplinas, como el Diseño Gráfico y el Diseño Industrial. Pero, lamentablemente, ninguna de ellas cuenta con una categoría que defina su carácter diferencial. Nos referimos a la necesidad de pensar en un término equivalente a 'Arquitectura' o, más específicamente, 'arquitectonicidad' para nombrar a la propia práctica proyectual y a los objetos valorados producto de esa práctica. Sólo la palabra [diseño] es común a las tres disciplinas, por lo tanto convendrá tener en cuenta esta peculiaridad del lenguaje verbal que, desde su dimensión ideológica -cuestión que trasciende lo propuesto para este trabajo-, termina realizando un recorte valorativo diferencial arbitrario con respecto a prácticas de producción y de pensamiento que tienen puntos de coincidencia que trascienden los instrumentos verbales con que contamos.

LÍNEAS PARA UNA DEFINICIÓN DEL OBJETO DESDE UN CASO ANÁLOGO

Señalamos en la introducción que el objetivo principal de nuestro trabajo era ahondar en la cuestión de la especificidad de lo arquitectónico y determinar cuál es el lenguaje necesario y específico a la Arquitectura. Ya hemos anticipado algunos de los motivos que retardaron la empresa. Esta demora en la definición del objeto de conocimiento, también se ha registrado –aunque por razones diferentes- en otras disciplinas. Una situación semejante se planteó a principios del siglo XX en el campo de los estudios literarios, donde si bien se contaba con más de dos milenios de literatura, aún no se había definido una perspectiva de análisis propia. Alrededor de 1914, un grupo de lingüistas y poeticistas conocidos bajo el nombre de Formalistas Rusos se preguntaron por la especificidad de lo literario y arribaron al concepto de *literaridad*: aquello que hace que un texto sea literario (Jakobson 1921: 11). Obviamente, lo que se pretendía no era arribar a una definición de algo ya conocido –tampoco en el campo de la Arquitectura se registra esta necesidad- sino a una caracterización que funcionara como un instrumento de orientación teórica y metodológica (Culler 1993: 38).

En la imprecisión del término con el que se define a lo literario –aquello que...-, puede interpretarse la importancia atribuida a la caracterización de los rasgos propios de la *literaridad*, antes que a la definición en sí misma. Al respecto, Eikhenbaum (1927 [1976]: 26) señala que lo que da identidad al grupo de los formalistas es ‘el deseo de crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios’; y, a continuación, agrega: ‘Nuestra única finalidad es la conciencia teórica e histórica de los hechos que pertenecen al arte literario como tal’. Incluso cuando nuestro propósito sea ahondar en el dominio específico de la arquitectura, con insumos propios de su campo, la historia de la ciencia y la posibilidad de establecer relaciones entre diferentes objetos de estudio desde una metodología lógico-semiótica habilita una definición de la arquitectura en tanto objeto de estudio, desde el caso análogo de la teoría literaria.

En la identificación de la *literaridad* se consignan tres rasgos:

1. los procedimientos formales en la puesta de manifiesto del lenguaje poético,
2. la integración de dichos procedimientos en el interior de un texto, y
3. las relaciones con los textos de la tradición y las convenciones literarias(13).

Mucho antes del estructuralismo y –aun cuando el mismo se presente como deudor del formalismo ruso- se planteó la insuficiencia de un análisis inmanente de la obra literaria.

Una obra literaria es un sistema y (...) la literatura es también un sistema. Este único postulado fundamental permite la construcción de una ciencia de la literatura que no se limite a observar el caos de las distintas series y fenómenos, sino el estudio. No se puede estudiar una obra como sistema de una manera ‘inmanente’, fuera de su correlación con el sistema de la literatura, pues el estatuto literario de un hecho depende de *su cualidad*

diferencial (es decir de su correlación, sea con la serie literaria, sea con la serie no literaria), con otras palabras, depende de su función. Lo que es literario en una época será un elemento verbal de la vida cotidiana en otra, etc. Si se estudia aisladamente una obra literaria no se puede estar seguro de que se hable correctamente de su construcción, de la construcción de la obra misma. (Albèra 1996 [1998]: 24).

Parfraseando a Albèra en el párrafo que citamos, podríamos decir que la obra de arquitectura es un sistema y que la Arquitectura también lo es. Este único postulado fundamental debería permitir la construcción de una ciencia de la Arquitectura, que no se limite a observar el caos y describirlo individual y detalladamente punto por punto en sus aspectos exteriores más ostensibles, relacionados con la construcción -tal como lo propone Banister Fletcher (1896) en su conocida obra- según las distintas propuestas históricas. Esta ciencia deberá ser la consecuencia de un análisis sistemático, un estudio que permita establecer una generalización conceptual para cada obra en el contexto de la totalidad de la producción arquitectónica. No se puede estudiar una obra de arquitectura en forma aislada, fuera de su correlación con el sistema de la arquitectura, pues el estatuto arquitectónico de un hecho depende de su cualidad diferencial, ya sea con respecto a aquellas obras que son consideradas arquitectónicas como con aquellas a las cuales se le niega ese estatuto. La *arquitectonicidad* depende -y aquí podemos acotar con mayor precisión- de la *función estética* que esa obra cumpla en el período en que es evaluada como tal. Lo que es un valor arquitectónico en una época puede ser un elemento o variante constructiva en otra, etc. Si se estudia aisladamente una obra de arquitectura no se puede estar seguro de que se hable correctamente de su propuesta de diseño, de la construcción de una estética en relación con las necesidades y valores de época y lugar.

En esta evaluación de las obras, la atribución de las mismas a determinados arquitectos que gozan de cierto reconocimiento tanto en la comunidad científica como en el ámbito profesional, ha obstaculizado en numerosas oportunidades la reflexión sobre el propio objeto-arquitectura. Dada su tendencia a profundizar en el análisis de las obras 'de autor', la función de la crítica pareciera ser la de producir un discurso que se justifique en la *relación de atribución* a un nombre propio, a una 'autoridad'. Frente a esta cuestión, entendemos que su función es interpretar estas referencias al autor como un índice del carácter paradigmático de dichas obras para el estudio y definición de la disciplina.

Entre las conceptualizaciones más potentes en el campo de la teoría y la crítica literarias, posteriores al estructuralismo, nos encontramos con la tesis de Barthes (1968 [1994]: 65-71) sobre la muerte del autor: 'la escritura es el borrado de toda voz'. Todo texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación que sólo puede ser recuperada desde el espacio del lector: 'la unidad del texto no está en su origen sino en su destino'. Ante las declaraciones de Barthes sobre 'la muerte del autor', Foucault (1969) no tarda en responder a las mismas y señala que, aun cuando el problema de la individualización del autor se haya

desplazado hacia el análisis de las nociones de obra o escritura, éstas no son menos problemáticas. Razón que lo lleva a examinar cuáles son los lugares donde el autor sigue haciéndose presente y con qué peso se registra esta identidad.(14) En el campo de la Arquitectura, al menos por ahora, podemos decir que 'el autor no ha muerto', se sigue produciendo esta identificación de filiaciones y rupturas. Es habitual que la crítica especializada incluya entre sus juicios de valor, aquellos que se fundan en el reconocimiento o distanciamiento con respecto a ciertos estilos individuales y de época.

Delimitados así -en una primera instancia y desde un determinado punto de vista- los alcances de cada lenguaje para la definición y abordaje científico del objeto Arquitectura, profundizamos en una segunda instancia del trabajo en el análisis del 'signo Arquitectura' desde una propuesta metodológica que tiene su origen en la definición triádica de signo de Charles S. Peirce.

PROPUESTA DE UN MODELO DE RELACIONES LÓGICO-COGNITIVAS PARA ARQUITECTURA

Si bien todo filósofo o pensador es fuente de innumerables lecturas, el carácter global, complejo y a veces contradictorio de la teoría de Peirce hace que esta afirmación, en su caso, tenga quizás más resonancias. Los estudios sobre la obra de Peirce dominan el horizonte semiótico y las 'aplicaciones' de su teoría a distintos aspectos de la Semiótica general o las Semióticas particulares son un punto de partida o, por lo menos, referencia obligada en numerosas producciones.

Lo que sigue es otra lectura de Peirce. Una lectura que tiene una característica fundamental: apunta a recuperar los conceptos de Peirce para construir un nuevo texto que priorice la posibilidad de analizar, comprender y producir signos tan complejos como una disciplina entera.

La propuesta que se desarrollará se presenta como una grilla vacía, capaz de convertirse en el cedazo que, una vez agitado, permita que permanezca a la vista el sistema de relaciones que sostienen disciplinas, teorías o conceptos y que, a su vez, habilite para seguir avanzando en su comprensión. La grilla puede actuar en dos sentidos: proporcionar una descripción fenomenológica de la disciplina o permitir su abordaje desde los procesos cognitivos internos que la propia grilla marca como relaciones. Peirce sostenía que los íconos diagramáticos siempre hacen avanzar el conocimiento. La propuesta recoge mucho de esta afirmación, tal como se verá en lo que sigue.

Sin embargo, si la teoría peirceana del signo pudiese acceder a una representación, esta representación debería realizarse en la multidimensionalidad del hiperespacio, o como alternativa, como señala Floyd Merrell (1995: 189), con un ícono diagramático como la cinta de Moebius. La cinta de Moebius es una figura topológica en los límites de la representación, es un plano vuelto sobre sí mismo, sin adentro ni afuera, sin verso ni reverso; se adecua perfectamente con la teoría del signo de Peirce en la que no hay principio porque no hay fin y, por lo tanto, siempre se sigue en un juego de interpretantes y representaciones. Al mismo tiempo, el hiperespacio multidimensional, no podría acceder a representación alguna –dada

su complejidad estructural- que pueda ser fructífera para una práctica analítica o proyectual.(15)

Así esta propuesta parte de mantener los conceptos centrales de la teoría del signo peirceana, pero operando un corte a los fines de la aplicación. La operación consiste en cortar y desdoblar la cinta de Moebius que representa el signo, transformándola en otro ícono diagramático que, en este caso, explana las relaciones del signo, mostrándolas en su extensión ‘gráfica’, en un plano bidimensional.

INSTRUMENTOS PARA LA DESCRIPCIÓN DE UN SIGNO COMPLEJO

En base a la definición de signo de Peirce(16) se construye un ícono diagramático, un cuadro de doble entrada(17) que pretende dar cuenta de los distintos aspectos –inicialmente tres y nueve- del ‘signo Arquitectura’, así como de su compleja e interactuante estructura conceptual. Deberá establecerse la forma desde la cual podrá ser pensada la Arquitectura, la práctica que permitirá materializar esa Arquitectura, los valores socio-culturales que darán sentido a esa práctica, y por último, pero por ello no menos importante, el contexto de interrelaciones que dará un lugar lógico a cada uno de los aspectos antes nombrados.

Dentro del primer aspecto, y adelantándonos al análisis posterior, se dedicará especial atención al rol de los lenguajes gráficos en la conceptualización y práctica del ‘Diseño’, a los efectos de poder sostener el carácter diferencial de aquello que puede ser considerado ‘Arquitectura’ y, por lo tanto también, cómo puede ser entendida la *arquitectonicidad*.

Para comenzar a operar y dada la definición de signo peirciano, por la cual cada uno de sus tres aspectos puede ser considerado –a su vez- un signo, quedan organizados los nueve signos en un diagrama que, como se verá más adelante y a pesar de su estaticidad gráfica, es dinámico porque permite representar también los movimientos y relaciones que se producen entre sus partes y, consecuentemente, también los procesos de producción de sentido que llevan a una interpretación, plural e ilimitada, que “crea en la mente... un signo más desarrollado” (CP 2.228)(18) que aquel del cual partimos. Por otra parte, y para mantener claramente una distancia epistemológica con la propuesta original de Peirce, se propone la utilización de **Forma, Existencia y Valor** y la combinación de estos nombres para la designación de los nueve lugares lógicos.

	F FORMA <i>posibilidad</i>	E EXISTENCIA <i>actualización</i>	V VALOR <i>necesidad o ley</i>
F FORMA <i>posibilidad</i>	Ícono-Icónico Forma de la Forma Cualisigno	Ícono-Indicial Exist. de la Forma Ícono	Ícono-Simbólico Valor de la Forma Rhema
E EXISTENCIA <i>actualización</i>	Índice-Icónico Forma de la Existencia Sinsigno	Índice-Indicial Existencia de la Exist. Índice	Índice-Simbólico Valor de la Existencia Dicisigno
V VALOR <i>necesidad o ley</i>	Símbolo-Icónico Forma del Valor Legisigno	Símbolo-Indicial Existencia del Valor Símbolo	Símbolo-Simbólico Valor del Valor Argumento

Cuadro I: Diagrama de los nueve aspectos del signo según la terminología modificada que propone Magariños de Morentin (1983: 91; 1984: 195) y la original de Peirce.

El diagrama contempla la división de Peirce en *Cualisigno*, *Sinsigno* y *Legisigno* (CP 2.244), determinados por la relación del signo consigo mismo; *Icono*, *Indice* y *Símbolo* (CP 2.247), determinados por la relación con su Objeto y *Rhema*, *Dicisigno* y *Argumento* (CP 2.250), por la relación con el Interpretante. El cambio de terminología se propone también con el objeto de disponer de expresiones más descriptivas de las relaciones internas del modelo y, por ende, más prácticas para su aplicación como modelo descriptivo y operativo de los procesos cognitivos y proyectuales(19).

En el cuadro así delimitado se determinan nueve espacios interiores generados por la interacción de dos ejes exteriores. Así, el afuera de la cinta de Moebius se proyecta sobre el adentro rompiendo los límites. Queda formada una estructura vacía que está controlada por interpretantes exteriores: los dos ejes del cuadro. Son estos interpretantes los que controlarán la aparición de nuevos interpretantes que llenen los lugares vacíos desde una cadena lógica.

El objetivo del trabajo no es hacer un análisis de las distintas aproximaciones que Peirce realizó para caracterizar cada uno de los nueve signos, sino tomar algunos aspectos de la conceptualización general para construir un *modelo*. El modelo, tal como se señaló, es dinámico y esto proviene de un elemento central en la teorización peirceana que es, a la vez, el concepto central que se intenta rescatar. Para Peirce, los signos no están uno al lado del otro, delimitándose por su valor como en la teoría saussureana, sino que se encadenan uno a otro mediante particiones triádicas. Todo signo es triádico pero, a su vez, cada aspecto del signo es triádico y así sucesivamente. La posibilidad de un signo de ser dividido y analizado en sus tres *aspectos* o *subsignos* es el centro conceptual de este modelo.

Es importante hacer notar que en la columna de la *posibilidad* o la **Forma**, todas las Primeridades pertenecen a teorías o sistemas conceptuales de valores. Al ser considerados como Primeridad, se los toma como alternativas ideológicas que no serán puestas en discusión en esta instancia. Esto es posible en tanto son sólo *posibilidades disponibles*, o sea, *pura forma* dada, en una cultura -o disciplina-, en una comunidad y un momento determinados. Estos mismos conceptos, tomados ellos mismos como signos complejos, no serán considerados sólo como Primeridad sino también como Segundidad y Terceridad. La segunda columna, **Existencia**, implica modos de manifestación, contexto de circulación, *actualización*, actuación o hecho. **Valor**, en tanto *necesidad*, involucra los efectos de significación sociales y sus aspectos funcionales. El esfuerzo por agregar alternativas conceptuales para cada columna pretende romper el peso de una definición única y facilitar la aplicación del modelo para cada caso. En la práctica se verá la operatividad de usar unas u otras.

Quizás no esté de más recordar, al leer los conceptos con que se ha llenado esa estructura vacía, que la Primeridad y la Segundidad en la teorización peirceana son categorías hipotéticas. En tanto todo es signo y el signo implica siempre Terceridad. La Primeridad y la Segundidad son siempre parte de un Tercero, tanto la posibilidad como la actualización están siempre mediatizadas por una Terceridad, por lo general materializadas en una valoración, una argumentación, en un discurso. En este contexto, en el Cuadro I, el espacio de la Forma de la Forma, no se postula como un Cualisigno puro, simple cualidad (CP 2.244) o sensación, sino como

posibilidad formal, formalizable o matemática de generar relaciones perceptuales. Estas Formas de la Forma, no aparecen explícitas y evidentes, al menos en una primera instancia, en cualquier signo u objeto existente, sin embargo, sólo desde ellas ese objeto estará posibilitado y limitado en tanto signo. Para el caso que se analizará más adelante -Arquitectura- los *lenguajes gráficos*, en tanto 'posibilidades posibilitantes', constituyen sólo la mera cualidad, sensación o posibilidad de Arquitectura, son aquella posibilidad de generar alguna idea de 'forma espacial de relaciones' que tendrá cada lenguaje gráfico en la construcción de una arquitectonicidad. La sola alusión a los lenguajes gráficos, en contexto de Arquitectura, producirá inmediatamente un sinnúmero de sensaciones o posibilidades que podrán, eventualmente, plasmarse en un dibujo arquitectónico (E de la F) y... posteriormente en una obra.

EL LUGAR Y LA RELACIÓN EN LA ESTRUCTURA DEL MODELO TRIÁDICO

La grilla de doble entrada, en tanto ícono diagramático -en el caso de analizarse el 'signo Arquitectura' y adelantándome a lo que vamos a desarrollar más adelante-, se caracteriza por:

- a) ser una estructura vacía que da cuenta de lugares lógicos de relaciones y no de contenidos fijos;
- b) privilegiar la relación entre los lugares a los efectos de la construcción cognitiva y no la esencialización de cada uno de ellos. Al respecto, cabe señalar que, en todos los autores que han trabajado la propuesta peirceana, incluso el mismo Peirce, el acento siempre está puesto en el signo cumpliendo la función de algún aspecto de los nueve posibles (por ejemplo: rojez por *cualisigno*, veleta por *índice*). Esta propuesta, por el contrario, insiste en que cada signo complejo es siempre a su vez 'tres' y por lo tanto también 'nueve' y cada uno de esos 'nueve', a su vez... y en este contexto, son especialmente las relaciones entre los distintos aspectos y no sólo las 'esencias' las determinantes; y
- c) favorecer la 'lectura' o interpretación de un signo y su aplicación metodológica a la investigación o a un proceso proyectual, a través de una nueva nominación que es, a su vez, relacional: Forma de la Forma, Existencia de la Forma, etc.

A partir de estas consideraciones, es posible describir los nueve lugares lógicos y sus relaciones relativas. A los efectos prácticos, en el ítem a) se describirá el lugar lógico y en el ítem b) las principales relaciones con los otros lugares del cuadro.

Los tres aspectos de la Primeridad:

1. F de la F: a) es la posibilidad de acceder al repertorio de posibilidades perceptuales o conceptuales, sin que hayan sido usadas por el Interpretante ni referidas a ningún Objeto Inmediato, por ej.: para la Arquitectura, serán las posibles conceptualizaciones estratégicas de la representación gráfica del espacio, un caso: la *perspectiva* en tanto sistema gráfico disponible para prefigurar un cierto aspecto

o valor del espacio eventualmente arquitectónico; b) la relación de la **FF** con el Signo -Arquitectura- es casi una sensación no consciente; es una cualidad que no llega a encarnar ni a actuar como Signo. Sin embargo, es desde la posibilidad de 'discernimiento' cualitativo diferencial de los lenguajes gráficos que podrá establecerse en **VF** algún grado de explicación acerca de la arquitectonicidad.

2. **F** de la **E**: a) es la posibilidad de actualizar el repertorio de manifestaciones concretas y diferenciales, individualizables, relacionadas con el Representamen del Signo, por ej.: siempre tratándose de Arquitectura, la **FF** que generará planos en **EF** según una estética **VF**, podrá actualizarse en todas aquellas posibilidades singulares de casos de física y química (**F**) de los concretos materiales de construcción (**E**) en relación con las técnicas constructivas vigentes (**V**); b) se relaciona con el Signo sólo en tanto parcialidad singular por su cualidad material o concreta.

3. **F** del **V**: a) es la posibilidad de acceder al repertorio de valoraciones o significados convenidos socialmente en relación con el Objeto Inmediato y el Representamen del Signo, es la posibilidad de una comunidad de generar Interpretantes o significado para un Objeto Inmediato, por ej.: todas las posibilidades de concebir la habitabilidad; b) la relación con el Signo se da en tanto es el lugar donde se definen las leyes generales, hábitos o convenciones sociales habilitados por el Objeto Inmediato y el Representamen.

FF, **FE** y **FV** son tres dimensiones del conocimiento -previo, histórico-, necesarias para encarar cualquier aproximación a la 'Arquitectura'. La explicitación de estos conocimientos permitiría establecer los "a priori" a partir de los cuales y sólo a partir de los cuales puede empezar a pensarse el concepto de Arquitectura en cuestión. Lo que no existe como 'forma posible' no podrá lógicamente(20) ser atribuido o aplicado posteriormente a un proyecto de diseño cualquiera.

Los tres aspectos de la Segundidad:

1. **E** de la **F**: a) es la actualización de posibilidades de acceder a concretas modelizaciones (**EF**) de percepciones o conceptualizaciones disponibles en la **FF**; en este espacio lógico, estas actualizaciones no son consideradas por ningún Interpretante, por ej.: aquellos concretos dibujos, croquis, planos habilitados por los lenguajes gráficos de **FF**; b) la posibilidad de reconstruir el Signo a partir de este aspecto depende de la concreta capacidad o competencia de **EF** –los dibujos- en relación con la posibilidad de recuperar el concepto 'arquitectura', o sea, para actualizar los valores **VF** –de un momento dado- a partir de las posibilidades -en nuestro caso gráficas- que ofrece **FF**. Además, la 'competencia' de **EF** tiene que ver también con el contexto en tanto 'otro signo', desde donde 'este Signo' es producido, por ej.: una determinada capacidad cognitiva e instrumental del diseñador; así, desde este punto de vista Arquitectura será aquello que el diseñador sea capaz de producir. Sólo esta instancia, la **EF**, y por tratarse de 'lenguajes gráficos en acción', *informa* –al experto, y en los límites de su competencia- sobre la arquitectonicidad.

2. **E** de la **E**: a) es una actualización de una determinada conjunción de singularidades de **FE** según lo materializado en **EF** debido a una estética de **VF**; por ej.: técnica constructiva de mampostería de ladrillos y no de hormigón armado,

respetando los planos de **EF** que ya incluyen los condicionamientos estéticos de **VF** para hacer este concreto edificio; b) a pesar de la actualización, la relación con el Signo puede ser real o imaginaria; el Índice, a pesar de ser concreto, “no asevera nada” (CP 2.291) acerca de la realidad, ejemplo banal pero práctico: el ‘edificio’, en tanto **EE**, no *informa* si es o no Arquitectura. Quizás no esté de más insistir en que un edificio-casa-habitación, en tanto mera construcción-habitable no supone necesariamente que reúna cualidades de arquitectonicidad, o sea, una ‘manera particular’ de transformación del espacio-construido-habitable, según una determinada ‘estética’ y para un momento dado.

3. **E del V**: a) es la actualización de necesidades concretas –conductas específicas de habitar-, de las posibilidades conceptuales disponibles –para una determinada comunidad- en la **FV**, prefiguradas desde la **EF** y materializadas en **EE** –mera construcción/edificio que ahora es construcción/hospital-;

b) la relación con el Signo se da en tanto ‘hecho de conducta’ habilitado por **EE** en un contexto existencial/económico ciudad valorado en **VE** y en relación a la experiencia cultural de la comunidad desde **FV**. Tampoco el ‘comportamiento’ *informa* sobre la arquitectonicidad.

EF, **EE** y **EV** son tres dimensiones de la *manifestación existencial* de lo que puede ser un ‘hecho arquitectónico’: dibujos, edificios y conductas concretas. Sin embargo, podrán ‘ser’, podrán cobrar existencia, sólo aquellas actualizaciones –lógica y cognitivamente- ya previstas como ideas (**F**) y conceptos (**V**) o como sigularidades formales (**E**) en la Primeridad.

Los tres aspectos de la Terceridad:

1. **V de la F**: a) es el establecimiento, en tanto Interpretante, de valores puramente formales que obligarán a seleccionar aquellas cualidades –de los lenguajes gráficos- en **FF** que permitan una actualización tal –de dibujos, planos- en **EF** que sea coherente con ‘la estética’ convalidada. Los valores estéticos provienen y son impuestos por el contexto o mundo externo al Signo en cuestión y aceptados o rechazados por el diseñador. b) la relación con el Signo se da en tanto representación de la cualidad de las relaciones perceptuales y conceptuales; si bien la cualidad de valoración existe en el contexto externo, sólo se podrá relacionar con el Signo si es actualizada en la **EF** y posibilitada desde la **FF**. En el caso de Arquitectura, se trata justamente de “aquella manera particular” de controlar la transformación formal a partir de una estrategia sobre ‘la forma’, a partir de una representación “teórica”(21) de lo que es Arquitectura.

2. **V de la E**: a) es la valoración de la **EE** en el contexto concreto del mundo exterior al Signo analizado; la valoración podrá realizarse sólo si es habilitada desde el repertorio de la **FE** y con los condicionamientos que impone el **VF**; b) la relación del **VE** con el Signo se da como valoración en el campo de la representación “económica” del hecho construido, el valor contextual del edificio en cuanto todo lo que puede valer dinero y tener luego también una consecuencia en el habitar –ya que el habitar en tanto terceridad implica a la seguridad, que por precederla también le impone sus condiciones, pero además importan los valores contextuales del rendimiento de la materia-construida en relación con factores específicos de lo

constructivo como aislamiento del agua o ruido, resistencia, durabilidad, etc., etc.
 3. **V del V:** a) es la valoración de la **EV** desde las posibilidades del repertorio conceptual de la **FV** incluyendo los condicionamientos establecidos desde el Representamen y el Objeto Inmediato; b) la relación con el Signo se da en tanto discurso argumental, en tanto representación “política”, entre otros valores, por ej.: el *status* social que otorga el habitar en una obra de Arquitectura.

VF, VE y VV son tres dimensiones de ‘lo arquitectónico’. Son valoraciones respecto de la Seguridad y sólo se reconocerán -lógicamente- aquellos Valores que son posibilitados en la conceptualización realizada en la Primeridad.

Como se ve, cada definición está acompañada por una descripción de relaciones entre los distintos espacios lógicos que generan órdenes de lectura inclusivos tanto en horizontal como en vertical. Se apunta a recuperar los conceptos de Peirce y algunos de sus exégetas para construir un texto que recoja la parcialidad de cada aspecto del signo, de cada novena parte, pero siempre con relación a una totalidad más compleja e indisoluble, en tanto ‘realidad’. Estas relaciones marcan el proceso cognitivo mediante el cual puede recuperarse la ‘totalidad’.

El ícono diagramático, tal como ha sido concebido en las páginas anteriores, explica las relaciones internas y estructurantes del proceso de semiosis, pero también puede ser utilizado para describir procesos semióticos precisos; según Peirce, un ‘tipo’ de proceso semiótico.

APLICACIÓN DEL MODELO: EL SIGNO ARQUITECTURA

La Arquitectura ha sido considerada durante siglos como ‘Ars Artis’. El fenómeno que existe detrás de esta expresión es de tal complejidad que, aún hoy, el concepto de Arquitectura se deshace en aproximaciones del más variado tenor. Compleja como toda actividad humana, la Arquitectura tiene mucho que ver con ‘el Arte’ y ‘la estética’ pero también, y no menos, con el cálculo matemático, la resistencia de materiales y con teorías sociales respecto a los modos usuales o ‘convenientes’ del habitar. El desarrollo de los cuadros siguientes demostrará el complejo contenido que, consciente o inconscientemente -diseñado por su propia cultura-, debe manejar un arquitecto para cualquier toma de posición que implica cualquier operación de Diseño.

ARQUITECTURA	Forma	DISEÑO	El aspecto formal o la pura posibilidad de llegar a ser Arquitectura, pero a la vez la única posibilidad desde la cual puede ser ‘dicha’ la arquitectonicidad.
	Existencia	CONSTRUCCION	El aspecto existencial o la manifestación material de Arquitectura, un aspecto lógicamente posterior al Diseño pero visible en la documentación de obra.
	Valor	HABITAR	El aspecto del valor o la función en tanto necesidad social que puede valorarse en una instancia posterior a la construcción o ‘entre líneas’ en la documentación de diseño.

Cuadro II: una primera partición triádica del signo Arquitectura en sus tres aspectos o subsignos.

En el Cuadro II se muestra una primera partición triádica del *signo Arquitectura*. La *Construcción*(22) es el aspecto concreto y material de la Arquitectura -el «por algo» de la definición de Peirce-, la *Habitabilidad* es la necesidad social o ley que da sentido a una construcción -el «para alguien»- y finalmente, el *Diseño* es el aspecto puramente formal desde el cual se estructura la construcción habitable -el «en alguna relación»-. Si ordenamos estos aspectos desde su lugar lógico: *Diseño* es Primeridad respecto de *Arquitectura* y su aspecto lógicamente anterior o primero. La *construcción*, en tanto Segundidad, depende de las posibilidades formales del diseño, el proyectar, el prefigurar. La Terceridad del *habitar* estará en relación directa tanto con la *construcción* como con el *diseño*. Sólo en la conjunción de los tres aspectos, tenemos *Arquitectura* y será lógicamente el *diseño*, en tanto Primeridad, el que permitirá determinar la calidad de ‘arquitectónico’ de una obra. Ahora bien, ¿cómo puede ampliarse una visión del Diseño, de la Construcción y de la Habitabilidad arquitectónicas?, ¿qué son estas posibilidades, estos hechos concretos, estos valores sociales? Las nueve posibilidades lógicas planteadas, pueden desarrollarse para *Arquitectura* como en el Cuadro III.

LOS NUEVE ASPECTOS DE ARQUITECTURA

No sólo interesa describir el ‘cuadro’, sino también mostrar cómo puede construirse dado un caso cualquiera, incluso, no necesariamente ligado a estos conceptos disciplinares. Por lo tanto, se recomienda comenzar a trabajar -para mayor facilidad metodológica- a partir del Existente, en este caso, el Existente de *Arquitectura*, la *Construcción*.

	Forma Conocimientos	Existencia Prácticas	Valor Valores culturales
Forma	FF T.D.E.	EF Trazados	VF
DISEÑO	Lenguajes Sistema gráficos Monge disponibles Proyecciones cónicas	Plantas dibujos/ Vistas Cortes planos Perspectivas	<i>Venustas</i> Valores estéticos de la pura forma espacial Valores estéticos de la Construcción Valores estéticos del habitar
Existencia	FE Mat.-Física-Química Cálculo en general	EE	VE
CONSTRUCCION	Materiales, elementos Prefabricados, artefactos Tecnología constructiva	Edificio/s	<i>Firmitas</i> Valores concretos de la construcción de EE en el contexto del mundo externo al signo analizado
Valor	VF Antropología	EV	VV
HABITABILIDAD	Sociología Higiene Psicología	Concreta conducta habitacional en relación al edificio considerado en la EE	<i>Utilitas Vitruvio</i> Valores culturales requeridos por la comunidad respecto de la habitabilidad puesta en práctica en EV <i>Argumento</i> que viabiliza la <i>abducción</i> y organiza el Diseño Arquitectónico

Cuadro III: el ‘signo *Arquitectura*’ analizado en sus nueve -primeros- aspectos o subsignos.

Para establecer los tres aspectos de la construcción, la primera pregunta sería: ¿cuál es la **Existencia** de la **Existencia** de Arquitectura?, ¿cuál es una actualización de Construcción? El Edificio, en tanto ejemplo paradigmático de un caso de construcción, en tanto Índice de Arquitectura. Aunque prematuro, conviene aclarar que Edificio no implica necesaria y automáticamente ser Índice de 'buena arquitectura'. Como ya dicho, hasta tanto no puedan ser evaluados todos los aspectos, la **Existencia** de la **Existencia**, o sea, la propia obra, no nos 'informa' de su cualidad arquitectónica. Ver un Edificio, reconocer un Edificio, implica aplicarle una cantidad de operaciones de interpretación formalizadas, principalmente relacionadas con el Diseño. Pero sólo un experto en arquitectura podrá, por su competencia en el tema, recorrer una cantidad de variables que garanticen una explicación de por qué este "por algo" puede ser además un 'Edificio Arquitectónico'.

El siguiente paso consiste en describir cuáles son las formas del conocimiento que posibilitan la construcción (**FE**) de este edificio. Se tendrán así, la Matemática, la Física, la Química como aquellos aspectos más abstractos del conocimiento (**Formas**) que permiten pensar técnicas constructivas (**Valores**) con relación a materiales concretos (**Existencias**). El valor de la obra construida (**VE**) estará dado por la contrastación de los propios valores de construcción con relación al contexto construido. Así podrán establecerse desde el valor cuantitativo monetario, hasta valores cualitativos específicos de los materiales que intervienen en la estructura del edificio, es decir, su valor de representación social "económica" (Althusser 1965: 167).

Para analizar la Habitabilidad se procede de la misma manera: a un edificio concreto (**EE**) le corresponde una concreta conducta habitacional (**Existencia del Valor**). Por ejemplo: una determinada vivienda admitirá sólo un número relativamente limitado de variaciones de conducta; un departamento de vivienda colectiva de sectores medios admitirá determinadas conductas respecto de la privacidad, circulación, tipo de actividades, padres, hijos, vecindad; estas conductas serán distintas a aquéllas que puedan realizarse en una vivienda individual, aislada o no de un entorno inmediato construido. Estas concretas conductas se materializan en función de valores de la habitabilidad considerados necesarios, en tanto ley social (**Valor del Valor**) para una determinada comunidad. Con respecto al ejemplo anterior, podrían señalarse como argumentos de la habitabilidad propia de las unidades de vivienda colectiva, la valoración de la vida urbana, la movilidad social, la posesión de la vivienda propia. A su vez, verificar la existencia de valores culturales (**VV**) respecto de la habitabilidad implica formas del conocimiento acerca de ellas. Serán la Antropología, la Sociología, la Higiene, la Psicología, las disciplinas que podrán describir los conocimientos posibles y disponibles (**Forma del Valor**) acerca de las condiciones del Habitar para una determinada sociedad y en una determinada época.

Finalmente, la problemática del Diseño se manifiesta a través de dibujos (**Existencia de la Forma**): plantas, cortes, vistas, perspectivas, ya sean éstos croquis o documentación formal en general. Estos dibujos son valorados por un interpretante desde las propuestas estéticas de una sociedad o período histórico y como tales pueden ser incluidas en un sistema, por ejemplo, el sistema de la arquitectura

deconstructivista (**Valor de la Forma**). Sin embargo, la posibilidad de hacer dibujos viene dada desde la **Forma de la Forma**: la Matemática, la Geometría y los lenguajes gráficos como el TDE(23), el sistema Monge y la Perspectiva.

ANÁLISIS SINCRÓNICO Y ANÁLISIS DIACRÓNICO

Si bien el modelo del Cuadro III presenta un análisis sincrónico de una obra o de la Arquitectura en general, múltiples análisis permitirán una descripción diacrónica de cada uno de los casos históricos que quieran ser tomados en consideración (Figura 1). Respecto de los ejemplos sobre el habitar, se podría distinguir de esta manera, un tiempo anterior en el cual la preocupación principal estaba en la posesión de la tierra y no de la vivienda propia, tiempos en los que la condición urbana era diferente. Esto permitiría descubrir cómo la relación entre lo público y lo privado del habitar, se establecía de formas absolutamente diferentes a las que plantea el encierro en la célula de la sociedad propia de la vida en apartamentos.

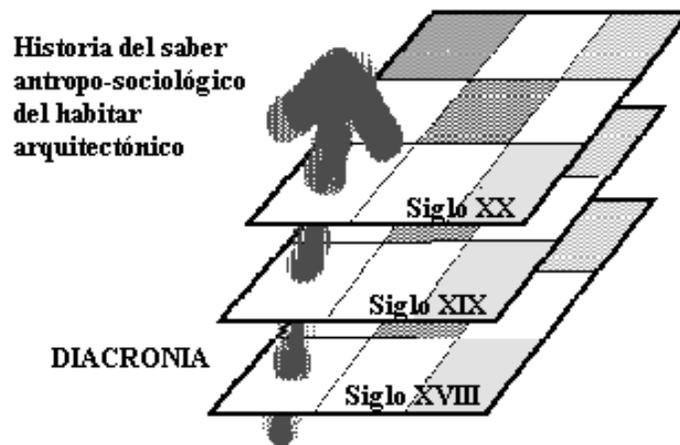


Figura 1: este gráfico permite visualizar la 'historia del signo'. Mediante el conocido trabajo de 'calco sobre calco', tan usual en la práctica proyectual, se pueden verificar y controlar las variaciones diacrónicas tanto en la conceptualización cognitiva, como en las prácticas o el valor social de cualquier aspecto en estudio.

ESTÁTICA FENOMENOLÓGICA Y DINÁMICA INTERNA-EXTERNA

Si el cuadro se mira como algo estático ofrece una mera taxonomía fenomenológica. Sin embargo, el valor del modelo es el de establecer la dinámica interna de interrelación de las nueve partes, fuertemente interdependientes y su relación con el mundo exterior (Figura 2).

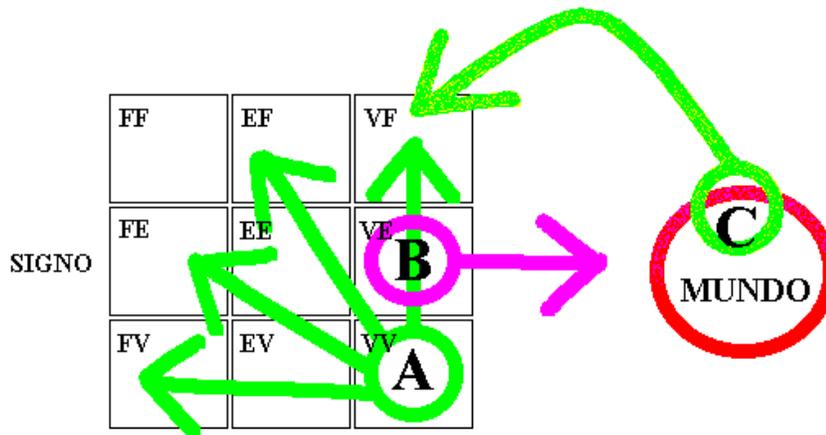


Figura 2: el gráfico muestra todas las relaciones posibles del 'signo' en estudio, permite visualizar la estructura relacional del signo en tanto operación cognitiva sincrónica. Las relaciones internas, pero también, el lugar de 'salida' y conexión con el exterior, así como la 'puerta de entrada' de 'información' desde el mundo exterior. Este esquema es válido, y fácilmente comprensible, para el 'signo de nueve' pero también para cada uno de los nueve subsignos. La profundidad y exactitud buscada en la investigación permitirá decidir hasta qué punto se lleva el análisis.

Lo que el modelo plantea, es que el **Valor del Valor**, el Argumento (Flechas A), es el que finalmente organiza el proceso de Diseño, para lograr una determinada propuesta estética, una propuesta constructiva y a su vez, una propuesta habitable. Así, el Diseño no es una intuición creadora, en el límite de lo mítico y lo místico, sino un *proceso abductivo*(24), "sólo" en el límite de lo inefable, en el que los valores sociales del Argumento, generan las hipótesis que, transformadas por los lenguajes gráficos disponibles, se plasman en dibujos, en proyectos y en última instancia, en concretas construcciones-habitables. En este sentido, los valores culturales de la habitabilidad no son exteriores al concepto de Arquitectura sino que lo constituyen y, más aún, lo direccionan.

A su vez, hay dos instancias de relación con el afuera que permiten transponer los límites del cuadro: una que deja entrar el afuera y otra que sale hacia el mundo. El **Valor del Existente** es la posibilidad de relación del cuadro con el contexto exterior (Flecha B) y contiene todos aquellos valores mensurables y cuantificables que la construcción en análisis puede recibir del contexto como retorno de la comparación efectuada. Por ejemplo: calidad de los materiales y de la construcción, incluso el costo monetario. Por el contrario, en el **Valor de la Forma** se encontrará un lugar para aquellas propuestas estéticas que encontrándose ya instaladas en el mundo, o sea, en la cultura, deberán ser aceptadas y utilizadas o sustituidas por el proyecto de Arquitectura (Flecha C). Tratándose de valores puramente formales y siendo el Rhema la primera Terceridad, estos valores deben por fuerza venir del mundo y no pueden ser interiores al sistema, en este caso del Diseño. Si bien son una variante previsible, en tanto prevista o permitida por los sistemas gráficos disponibles, no

podrán concebirse valores de la forma, valores estéticos, por fuera de lo que pueda “ser dicho” por los sistemas gráficos existentes y -peor aún- por el conocimiento de uso conceptual o tecnológico que se tenga de ellos en una determinada comunidad y una determinada época. (25)

Es por esto último que merece destacarse la importancia del eje vertical del **Valor** ya que es el eje que organiza el cuadro hacia adentro y regula las relaciones con el mundo. El **Valor** de la **Forma**, el **Valor** de la **Existencia** y el **Valor** del **Valor** establecen el espacio lógico desde el cual la significación se vuelca hacia adentro organizando la totalidad. Esta significación se une a los valores que, fuera del cuadro, lo contextualizan con relación al mundo. Esto refuerza la conciencia acerca de la centralidad del interpretante que, en tanto Terceridad es el grado último de significación posible. Vitruvio (arquitecto y tratadista romano, escribió entre el año 46 y 30 a.C.), peirceano ‘avant la lettre’, habla de este eje en el Libro I, donde nombrando las características fundamentales de la Arquitectura, las resume como «firmitas» (Dicisigno), «utilitas» (Argumento) y «venustas» (Rhema).

Por otro lado, el eje vertical de la Forma muestra los tres grupos de conocimientos disponibles en un momento dado, ya sea éste un análisis sincrónico o diacrónico. Esta última descripción permite retomar el tema de la creatividad en Arquitectura y rebatir desde otro lugar, las apelaciones a la pura intuición creadora, ya que el proceso abductivo de diseño sólo puede darse a partir de los conocimientos disponibles y no en ausencia de ellos.

El otro eje importante que se establece es el horizontal, referido al Diseño; éste se plantea como Primeridad en cuanto instancia lógica y es la primera aproximación a la Arquitectura. El arquitecto dibuja (**Existencia de la Forma**) para lograr un efecto estético (**Valor de la Forma**) a partir de los lenguajes gráficos disponibles (**Forma de la Forma**). Esta relación describe el proceso cognitivo necesario en la prefiguración.

Una consideración especial merece el eje vertical de la Existencia en el que se alinea la más clásica y reproducida de las clasificaciones de Peirce: los Iconos (**E de la F**), Indices (**E de la E**) y Símbolos (**V de la E**). Si se observa el Cuadro III, se encontrará una explicación del por qué de la importancia y notoriedad de este aspecto de la clasificación. En el caso particular de la Arquitectura, Icono, Índice y Símbolo, se corresponden respectivamente con los planos, los edificios y las concretas conductas que esos edificios diseñados admiten. Son los tres aspectos más concretos de los que se pueda ‘hablar’ en esta disciplina y a partir de ellos, habilitar el abordaje de los ejes de la **Forma** y el **Valor** que están implícitos en todo hecho arquitectónico, aún para aquellos que no tengan conocimiento de estos procedimientos. Además, esta división es importante porque ubica los dibujos, planos, documentación en general, en un lugar central del pensamiento arquitectónico: el Icono o Primeridad lógica. Con esto se subvierte una concepción frecuente que considera que el núcleo central sobre la proyectualidad arquitectónica debe partir de la construcción y el habitar. El edificio y la función son los ejes principales en la tradición discursiva acerca de la arquitectura. Sin embargo, al mismo tiempo y, entre líneas, se plantea la cuestión de la forma. El movimiento moderno en arquitectura significó el máximo rechazo por hablar y reconocerle a la forma su rol

protagónico y, por tanto, controlador de la construcción y la función. Ejemplo de esto, son los lemas más fuertes del modernismo: 'la forma sigue a la función' y 'no aceptaremos cuestiones de forma, sólo de construcción'. Otro ejemplo histórico de esto, son los Tratados de Arquitectura. Incluso el propio Durand estructura su obra proponiendo un repertorio de elementos constructivos para hacer arquitectura. Pensando así, es lógico concluir que sólo la autoridad de un maestro pueda ser la que convalide lo que hay de arquitectónico en un proyecto. Sólo si es posible situarse -como lo propone la grilla- en el plano de la Primeridad, podrá pensarse la Arquitectura desde los sistemas de representación que le dan origen y, por consiguiente, en teorías de la arquitectura que permitan convalidar la autoridad del experto con argumentos más sólidos que su propia experiencia.

ABDUCCIÓN Y ACCIÓN PROYECTUAL

Es en este punto donde la teoría peirceana, desde otro ángulo, vuelve a mostrarse fructífera para la Arquitectura. En efecto, la explicación acerca de la 'acción proyectual' es siempre confusa y existe, entre los arquitectos, una especie de dualidad casi antagónica, entre proceso racional y creatividad. Quienes defienden la racionalidad, hacen hincapié en la determinación funcional y en las previsiones que se toman respecto de esa función: '*razón/función*' parece ser la pareja posible mientras que '*creatividad/forma*' parece ser la opuesta. Es extraño que hasta ahora nunca haya sido suficientemente remarcado -quizás por carecer la disciplina de una Teoría de la Arquitectura- que la *función* nunca fue considerada cuestión suficiente para convertir una obra en 'arquitectónica', aunque los discursos y la enseñanza de la Arquitectura, giran alrededor de la *función* como excusa proyectual. La *forma*, por el contrario, aunque -durante este siglo- ha sido negada como eje proyectual, fue y sigue siendo el concepto principal para determinar la arquitectonicidad de una obra. La teoría de Peirce sobre la abducción ofrece la oportunidad de resolver y superar esa falsa dicotomía.

El concepto de abducción está presente ya en Platón y la teoría aristotélica. Pero desde los griegos hasta comienzos de este siglo permaneció olvidado, hasta que Peirce reintrodujo el término. El sentido que le da Peirce es, en algún punto, cercano al aristotélico, en tanto para Aristóteles la abducción era un procedimiento de prueba indirecto, semidemostrativo. "Si la proposición es absolutamente probable, es claro que la conclusión sea absolutamente improbable. Es preciso, pues, conceder todo lo que parece verdadero y entre lo que no parece verdadero, todo lo que es menos improbable que la conclusión..." (Aristóteles, *Tópicos*, Vol. VIII, Cap. V). Peirce le da el mismo carácter de improbabilidad, en tanto, la abducción se dirige a mostrar algo que puede ser, pero la coloca -a diferencia de Aristóteles- como única forma lógica capaz de introducir una idea nueva (CP 2.96). La abducción es para Peirce el lugar del pensamiento novedoso, el lugar de la hipótesis, que luego servirá de base a la inducción. En efecto, la coloca en el corazón del Pragmatismo y dice "no es otra cosa que la lógica de la abducción" (CP 5.195); en tanto lógica pragmática de la que surgen las ideas nuevas, se trata de una lógica de la investigación y la acción sobre el mundo.(26) Pero aún hay más, veamos qué dice Peirce: "Los

elementos de todo concepto entran en el pensamiento lógico por la puerta de la percepción y salen por la puerta de la acción deliberada, y todo lo que no pueda mostrar su pasaporte en ambas puertas ha de ser detenido como no autorizado por la razón" (CP 5.212).

Percepción y acción son los dos puntos extremos de la razón peirceana. Y son también puntos nodales para toda teoría de la arquitectura. Si el argumento de la Arquitectura es el habitar, la acción proyectual se sitúa como posibilidad de dar respuesta a los problemas y necesidades del habitar. En este sentido, la acción proyectual parte, en la consideración de sus premisas, de las significaciones y necesidades sociales que son las únicas ciertas y conocidas. A partir de ellas, el diseño propone una conclusión, un resultado que no es más que una de las posibilidades de conclusión. Antes de avanzar, y para favorecer la comprensión, recurramos al paralelismo con el clásico ejemplo de los porotos: "Todos los porotos de esta bolsa son blancos; estos porotos son blancos; estos porotos son de esta bolsa" (CP 2.622). La conclusión pone en relación dos datos conocidos "los porotos de esta bolsa son blancos" y "estos porotos son blancos", pero da un salto relacional, creando una conclusión que no se desprende de las premisas. Es, dice Peirce, la conclusión más lógica. En efecto, cualquier otra hipótesis "estos porotos no son de esta bolsa", "estos porotos no estaban en ninguna bolsa", tiene aún menos posibilidades de ser válida para la acción que la conclusión abducida. La acción proyectual tiene las mismas características: hay un cierto valor de habitabilidad conocido; un cierto contexto construido conocido... pero que no tienen relación lógica entre sí. El diseño da un salto creativo y produce una hipótesis -un proyecto- novedoso y autónomo respecto de las premisas. El proyecto, como la conclusión abducida, no puede ser considerado verdadero o falso, como en los razonamientos inductivo o deductivo. El proyecto podrá ser bueno, eficaz, original y con estas coordenadas, originalidad, creatividad, eficacia, puede hablarse del proyecto. Como se ve, la creatividad no tiene ver con la creación ex-nihilo sino con la puesta en relación de dos aspectos hasta entonces separados. El proyecto, como el razonamiento abductivo, busca la mejor hipótesis, partiendo de lo que se sabe en las premisas, puestas a funcionar en una situación problemática. Refiriéndonos al cuadro, se trata de poner en juego los conocimientos disponibles que cada proyectista tiene, sobre los saberes que hemos ubicado en la primera columna.

Pero aún se puede seguir avanzando. En la caracterización del razonamiento abductivo, Peirce destaca su característica icónica. Entre las premisas "todos los porotos de esta bolsa son blancos" y "estos porotos son de esta bolsa" y la conclusión, la relación establecida es de tipo icónico. La conclusión abductiva es una construcción nueva que se propone a sí misma como signo, independientemente de las características de su objeto. En este sentido es un ícono. Es lo manifiesto de la cualidad de representar. Las analogías con el Diseño saltan a la vista, a poco que se tomen en cuenta las consideraciones que se han hecho más arriba. Los planos, bocetos, perspectivas, formas en las que toman existencia algunas de las posibilidades de prefiguración, son íconos en los que se representa diagramáticamente, las características del objeto arquitectónico. Son proyectos

-por lo tanto, hipótesis- que se plantean a sí mismos como formas originales, nuevas, creativas, capaces de actuar sobre la habitabilidad social.

Es en este nivel –el del ícono, el de la abducción proyectual- donde el arquitecto agota todas las posibilidades de hacer arquitectura. Las problemáticas de cálculo en el campo de la construcción y las problemáticas fundamentalmente discursivas planteadas por la Sociología respecto al habitar, son finalmente plasmadas en dibujos y planos que muestran la capacidad de traducción de los sistemas gráficos disponibles pero, a la vez, la capacidad del arquitecto que los usa. Los planos constituyen la posibilidad que la obra construida y habitable sea un hecho arquitectónico. Los planos, en tanto forma de la arquitectura, ya contienen esa posibilidad. Para la arquitectura, los sistemas gráficos son la posibilidad de generar discurso arquitectónico -los planos- que pueden establecer la relación interpretación-traducción con relación a los otros aspectos de la arquitectura, la construcción y el habitar. La iniciación de la obra –en tanto Segundidad- implica prácticamente la anulación de toda posibilidad proyectual.

Los sistemas gráficos disponibles poseen, cada uno, una “habilidad” específica para capturar o reconocer problemáticas específicas a la Arquitectura. El sistema Monge o de proyecciones ortogonales concertadas es especialmente adecuado para describir y poner en valor los aspectos cuantitativos de la construcción; la perspectiva -fundamentalmente la cónica- es especialmente adecuada para representar el espacio en tanto experiencia sensorial. ‘Gemütlichkeit’ puede ser dibujado en perspectiva, no en una planta. Finalmente, la TDE es especialmente apta para establecer relaciones puramente formales de diseño.

EL ‘SUBSIGNO’ DISEÑO

Una ampliación de los tres primeros aspectos de Diseño analizados en el Cuadro III permitirá visualizar más en profundidad el lugar que ocupa cada lenguaje gráfico en la prefiguración proyectual de una práctica de diseño. Como siempre, todo enfoque analítico implica una fuerte reducción de variables, en este caso, visto y considerado el tema central de *la arquitectonicidad*, se priorizará la descripción de aquellos aspectos en directa relación con el control de la *forma*, los lenguajes gráficos, descartando circunstancialmente otras variables –también materia conceptual de diseño- tales como el *color*, la *textura*, o la *cesía* (27).

La descripción detallada de cada aspecto haría la lectura extremadamente farragosa; dejo al lector el trabajo de interpretación facilitado en este caso por la propia estructura gráfica del modelo. Los lineamientos generales que sustentan cada lugar y las relaciones interiores ya fueron tratados en el ítem 2.2. Por otro lado, y teniendo en cuenta que este ‘cuadro’ se presenta a su vez, como ‘tres veces nueve’, conviene tener presente las relaciones descritas en la figura 2, las cuales son válidas para la totalidad pero también para cada uno de los subsignos analizados, ya que a pesar de la segmentación realizada, siguen siendo cada uno de ellos, a su vez, signos complejos. Como comentario, y para tomar un solo caso, vale recordar que los estudios sobre ‘perspectiva’ implican varios años de formación en cualquier carrera de las disciplinas del diseño.

		<i>Forma</i>	<i>Existencia</i>		<i>Valor</i>
		Conocimientos para dibujar-diseñar	Prácticas Instrumentales - Materializaciones <i>2D – en el plano</i>	Materializaciones <i>3D – en el espacio</i>	Valores culturales del dibujar-diseñar
CUALI-CUANTIFICACION de las relaciones formales	F	* Matemáticas 1 * Geometría * Teoría de la Delimitación Espacial	2 Trazados	Posibilidades 2' combinatorias de elementos lineales, planos, volumétricos	Valoración de rasgos 3 formales: armonías lógicas
	E	4 Técnicas de dibujo Materiales	Figuras y 5 Configuraciones simples y complejas	Maqueta 5' de volúmenes, maqueta de estructura formal	6 Valoración contextual de las armonías lógicas
	V	7 Lenguaje Gráfico TDE	8 Estructuras jerárquicas Arbol	8' Determinación, constatación de relaciones formales	Estética Formal 9 <i>Argumento de arquitectonicidad</i>
CUANTIFICACION del espacio construible	F	* Matemáticas * Geometría * Reglas de transformación	Estructura legal de la construcción del dibujo Plantas, Cortes, Vistas	Posibilidades combinatorias de componentes de la construcción	Valoración de rasgos formales para la determinación de lo constructivo
	E	Técnicas de dibujo Materiales	Planos	Maqueta de construcción en escala	Valoración contextual de una estética de la construcción
	V	* Proyecciones Ortogona-les Concertadas * Leng. Graf. "Monge" * Normas Iram	Documentación de Obra	Determinación, constatación de relaciones constructivas	Estética constructiva 18 <i>Argumento de la constructibilidad</i>
CUALIFICACION del espacio habitable	F	* Matemáticas * Geometría * Reglas de transformación	Estructura legal de la construcción de dibujo de la perspectiva	Posibilidades de secuencialización de espacios habitables	Valor.de rasgos formal. para la det. de la forma del habitar (Gestalt)
	E	Materiales Técnicas de dibujo	Perspectiva	Maqueta virtual Uso de la maqueta de construcción para visualizar recorridos	Valoración contextual de una estética del habitar
	V	Lenguaje Gráfico Perspectiva Cónica	Documentación de las posibilidades habitacionales	Determinación de las relaciones espaciales del habitar	Estética del habitar 27 <i>Argumento de la habitabilidad</i>

Cuadro IV: Diseño en tanto *primeridad* o *forma* del 'signo' Arquitectura.

Como síntesis final, remarcaría el rol del Diseño en relación con la Arquitectura: la *Forma*. El Diseño es la *pura forma* de Arquitectura. Una presentación de concurso, documentada en todos sus aspectos, utilizando los lenguajes gráficos disponibles, no es Arquitectura, pero permite al jurado evaluar el *grado de arquitectonicidad* de la propuesta a través, únicamente, de una documentación gráfica, donde la 'memoria descriptiva' -en lenguaje verbal-, juega un rol decididamente secundario.

Interesa también enfatizar, en relación con las consecuencias que pueden traerse de la 'disposición' de los lenguajes gráficos en el contexto de la práctica del

diseño, el rol que asume el *lenguaje gráfico TDE* con respecto a poder establecer qué puede ser entendido como Arquitectura, qué es arquitectónico o la determinación de, aunque sea a nivel meramente 'gramatical', lo que puede entenderse como la *arquitectonicidad* de la obra en cuestión. Nuevamente, sin poner demasiado énfasis en las concretas palabras elegidas para describir cada uno de los 'lugares' –por ej.: Estética Formal-, resulta muy productivo poder entender y asignar el valor de *Argumento* al casillero señalado con el número 9 en tanto *Argumento de la arquitectonicidad* diferencialmente al rol que se establece en los casilleros 18 y 27 para los otros lenguajes gráficos, sin lugar a dudas, indispensables a la práctica proyectual.

OTRO 'CAMINO' ALTERNATIVO EN LA UTILIZACIÓN DEL MODELO

Como una digresión momentánea acerca del tema de la *arquitectonicidad*, pero apuntando a consolidar el modelo lógico-semiótico a los efectos de una investigación en el campo del conocimiento fehaciente y explicitable en torno a la problemática más amplia de la Arquitectura, se propone un desarrollo alternativo. El Cuadro III muestra claramente, a pesar de su dificultad inicial, que la complejidad de esos nueve primeros aspectos trasciende en mucho la escueta descripción que se realiza en el pequeño espacio dedicado a cada subsigno. Así, tiene sentido pensar en seguir actualizando el mismo modelo para una profundización y ampliación ulterior. Para comprender mejor el desarrollo a realizarse se detalla a continuación la secuencia gráfica de los próximos pasos. En este caso, el objetivo final de investigación, será mostrar cómo pueden ser catalogados los *objetos de la Arquitectura* con relación a los *valores formales del habitar*(28).

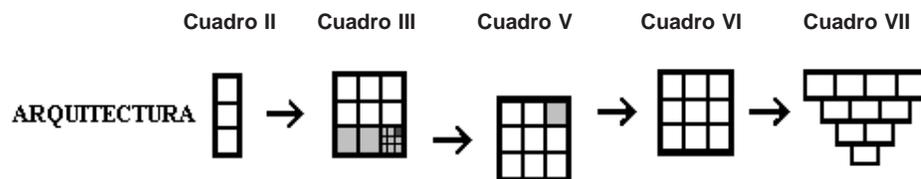


Figura 3: un 'camino' desde Arquitectura a las *diez clases* de signos.

LA HABITABILIDAD

Se trata de ampliar la comprensión del concepto de Habitabilidad de acuerdo con el mismo procedimiento utilizado para el Cuadro III. Para continuar desarrollando el modelo en el Cuadro V -paso 3 de la figura 3- se describen los nueve signos de la *habitabilidad*. El procedimiento metodológico será el mismo que para el Cuadro III. **Cuadro V:** el 'signo *Habitabilidad*' y de sus nueve espacios lógicos, aspectos o subsignos.

	Forma Teorías el Habitar	Existencia Modos del Habitar	Valor Efectos sociales del Habitar
Forma	FF	EF	VF
POSIBILIDADES FORMALES DEL HABITAR	Antropología Antropología Social Sociología Psicología Psicología Social Teorías generales	Estructuras de las Teorías Modelos del del Habitar Estrategias	Valores formales -desde un punto de vista 'estético'- de los comportamientos posibles
Existencia	FE	EE	VE
ACTUALIZACION DEL HABITAR	Caracterizaciones del "habitante" Caracterizaciones de la "habitabilidad del espacio"	Una concreta 'performance' habitacional	Valores contextuales concretos del habitar (comodidad, confort físico)
Valor	VF	EV	VV
VALORES CULTURALES DEL HABITAR	Valor social del habitar individual o grupal Valor social de lo público y lo privado	Valoración pragmática De la concreta conducta Habitacional considerada En EE	Estrategias culturales de la habitabilidad <i>Argumento que permite diseñar el habitar -en EF-, organiza la abducción y el Diseño Arquitectónico</i>

Cuadro V: el 'signo *Habitabilidad*' y de sus nueve espacios lógicos, aspectos o subsignos.

Dijimos que metodológicamente convenía empezar a partir de la **Existencia** de la **Existencia**: una forma particular de habitar es habilitada por un edificio concreto. Como ya se vio en la primera aproximación al habitar, cada construcción o, mejor dicho, cada obra concreta de arquitectura, determina un tipo de habitar distinto, tanto históricamente como en un análisis sincrónico. Esta forma concreta del habitar se actualiza en el espacio lógico correspondiente al **Existente** del **Existente** y supone una **Primeridad** (**Existencia** de la **Forma**), meras posibilidades del habitar: Estructuras, Modos y Estrategias de conductas, entendidas como posibilidades proyectuales que antecedieron la concreción en **EE**. Esto quiere decir que una descripción de las conductas prefigurables incluye una determinada *estructura* -entendida como puro sistema de relaciones-, un determinado *modo* -entendido como actualización o combinatoria posible- y una determinada *estrategia* -entendida como las posibles soluciones para resolver determinados problemas de estructura y modo-. El espacio lógico de la **Existencia** del **Valor** implica la interpretación o significado cultural de esa conducta concreta -la de **EE**-, atendiendo a la complejidad de su estructura, su modo y sus estrategias. Esta última valoración supone una selección entre todos los conocimientos disponibles sobre el individuo, el grupo, lo público y lo privado (**Forma** del **Valor**). A su vez, los valores considerados en la **Forma** del **Valor** implican una caracterización del habitante y del espacio habitable (**Forma** de la **Existencia**) y la consideración, en tanto disponibilidad, de los saberes de las disciplinas que se ocupan del habitar (**Forma** de la **Forma**). Finalmente, los distintos efectos culturales del habitar aparecen en la tercera columna, la del **Valor**.

LOS VALORES FORMALES DEL HABITAR

Ampliar el **V de la F** del Cuadro V: valores formales estéticos de los comportamientos posibles en sus nueve aspectos (paso 4 de la figura 3) nos lleva a obtener una propuesta muy sintética, un punto de vista muy abstracto de esta problemática con relación al habitar arquitectónico.(29)

	F Estructura(30)	E Relación con el contexto	V Función que desempeña	que
F Estructura	Ordenar 1(31)	Público/Privado 2 indiscriminado	Orientar	3
		Público/Privado 5 determinado		
E Modo	Determinar 4	Público/Privado 8 calificado	Reunir	9
V Estrategia	Exhibir 7			

Cuadro VI: el 'signo *Valores Formales del Habitar*' y de sus nueve espacios lógicos, aspectos o subsignos.

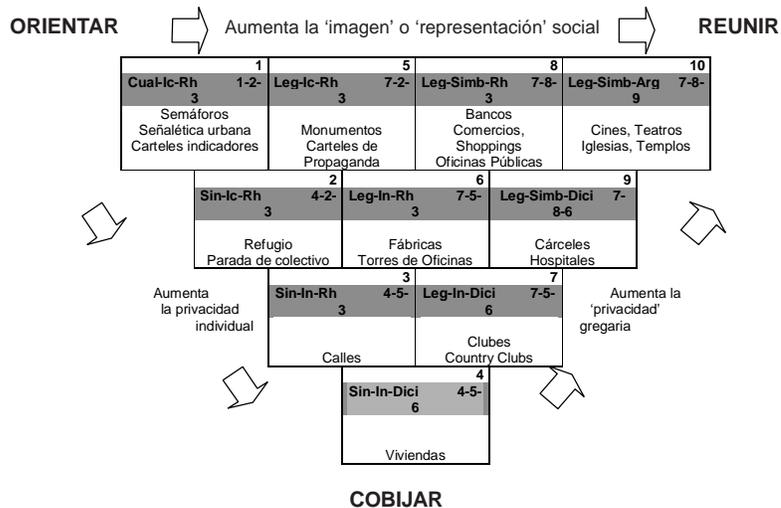
Ordenar, en tanto orden del habitar, supone la clasificación de posibles sistemas de comportamiento; *Determinar* supone la determinación diferencial de algo que puede ser singularizado y *Exhibir* se refiere al carácter de la exteriorización socio-cultural de las conductas. El eje de la Existencia, se desarrolla a lo largo de las relaciones entre *Público* y *Privado*: lo público general, indiferenciado de un contexto referencial, independiente de un espacio concreto habitacional, lo público determinado en oposición a lo privado también determinado, en tanto relación directa y acotada con un espacio habitacional y lo público calificado en relación simbólica con el espacio. Estas relaciones dan como resultado, distintos tipos de conductas valorables socio-culturalmente: *Orientar* para el **V de la F**; *Cobijar* para el **V de la E** y *Reunir* para el **V del V**.

Estos conceptos resultan del análisis:

- a) de la estructura del habitar en tanto ordenadora de relaciones, determinadora de lugares particulares y lugar de exhibición de conductas;
- b) de la relación que el habitar tiene con el espacio habitacional, determinando, entonces, tipos de habitar específicos en relación con el juego entre lo público y lo privado. La **Existencia** de la **Existencia**, concebida en este eje, resume la conducta habitacional en la cual lo público y lo privado están claramente especificados y diferenciados;
- c) de la función e interpretación social que desempeña cada modo de habitar. Se abren entonces valoraciones que cubren un amplio espectro, desde la función social de *orientar* -algo que podríamos llamar 'grado cero' de la habitabilidad, propia del hombre en los espacios urbanos- hasta el *participar* -terceridad del habitar, argumento que maneja la lógica especulativa y simbólica en el uso de ciertos espacios particularmente valorados por una sociedad-.

LAS DIEZ CLASES DE SIGNOS O LOS 'GÉNEROS' ARQUITECTÓNICOS

Las categorías obtenidas -en el Cuadro VI- son, una vez más, formas operativas que posibilitan nuevos caminos para el saber y el pensar con relación a la problemática proyectual en el campo del diseño arquitectónico. A partir de ellas, ahora, es posible reorganizar los *objetos arquitectónicos* en un diagrama -Cuadro VII- que los aproxime y separe respectivamente, según las estructuras, modos y estrategias del habitar que cada uno privilegie.



Cuadro VII: el cuadro de las diez clases de signos propuesto por Peirce, conteniendo la clasificación de los objetos de arquitectura según los *valores formales de los comportamientos posibles* del Cuadro V.

La agrupación no es azarosa sino que se realiza siguiendo las *diez clases de signos* que Peirce (CP 2.254 a 2.265) propone a partir de la clasificación de los nueve aspectos. La coherencia que resulta, después de borrar las designaciones peirceanas, por ejemplo: Legisigno-Indicial-Rhemático o 7-5-3, y reemplazarlas por los objetos de arquitectura, es otra prueba más de la utilidad práctica del modelo.

Esta vez, es el propio Peirce quien nos presenta un modelo gráfico -triangular- que permitirá ordenar los 'valores formales de los comportamientos posibles' según tres direcciones que plantean, para este caso, la oposición de tres conceptos: *orientar, cobijar y reunir*.(32)

Para operar este modelo habrá que reemplazar la descripción de «clase de signo» que propone Peirce por los contenidos recién descritos con relación al **V de la F** del habitar -Cuadro V-. Para encontrar la clase de objetos de la arquitectura que cumple con las características de la **Clase 1** habrá que reemplazar «Cualisigno-Icónico-Rhemático» -o 1-2-3- por *aquellos objetos que ordenen la problemática del espacio habitacional público general, o sea, no discriminado, no diferenciado, cumpliendo sólo la función de orientar* y la respuesta es: los semáforos, la señalética urbana, los carteles indicadores.

Tomando ahora el segundo vértice, la **Clase 4 -4-5-6-**, sería *aquella que agrupe los objetos que **determinan** concreta y diferencialmente en **relación directa con el espacio habitacional lo público de lo privado para cobijar***. El objeto que mejor se ajusta a esta descripción -en este contexto de análisis y desde este punto de vista, para esta sociedad y en nuestro tiempo- es la vivienda.

Una vez más, es importante no perder de vista los conceptos utilizados para construir el cuadro de doble entrada a partir de los nueve aspectos del signo. La vivienda implica orden pero de manera diferente de la calle y los semáforos. Implica orden, pero éste deberá ser determinado en tanto debe diferenciar un estar, de un dormitorio y de un baño, desde un 'determinado espacio habitacional público pero privado a la vez', hasta un 'determinado espacio habitacional privado', aunque éste pueda ser redefinido para cada vivienda de una manera especial. A su vez, *cobijar* -como segundidad- implica *orientar* -en tanto primeridad-.

Finalmente, la **Clase 10 -7-8-9-**, sería *aquella que agrupe los objetos que valoran la **exhibición** de un determinado orden simbólico en la valoración cultural con relación a un **espacio habitacional público jerarquizado** socialmente en lo **privado selectivo** -lo gregario- para lograr un valor **participativo** estratégico*. De hecho, la iglesia y el teatro proponen distintas aproximaciones valorativas de la **reunión** en cuanto estructura de orden simbólico, distintas aproximaciones al uso del **espacio habitacional** en cuanto **público**, pero a la vez **privado** desde lo selectivo -aún sectario o elitista- y con relación a una **reunión** de un sector social determinado -pudiendo tener como argumento una estrategia de poder-. Cada caso concreto implicará una concreta toma de partido a los efectos del proyecto y del análisis arquitectónico en curso. Lo mismo podrá realizarse para los otros siete lugares del 'triángulo'.

Nuevamente, la estática del gráfico no debe desorientarnos para visualizar la dinámica del modelo. Desde el vértice izquierdo, extremo del máximo **orden** meramente **orientador** podemos avanzar hacia el vértice inferior donde crece la **determinación** espacial con relación a una necesidad específica, la **privacidad individual**; o podemos avanzar por el borde superior donde el **orden orientativo** se carga de **representaciones simbólicas** -cuya estructura es la **exhibición**- con relación a una práctica social de lo **participativo**, que Althusser (1965: 197) calificaría de "política". A lo largo del borde derecho se alinea un crescendo de **determinaciones** de **exhibición** social -que son siempre muy **orientadoras** en el momento de interpretar los valores gregarios en juego en una determinada sociedad-. En todos estos casos el espacio habitacional está fuertemente connotado con relación a la participación social, ya sea por su función predominantemente "económica" -como en el caso de la vivienda-, o por su función predominantemente "política" -como en las cárceles o los templos-.

UNA PRIMERA CONCLUSIÓN

Los ejemplos desarrollados muestran una secuencia posible de análisis -Figura 3-. Si se siguiera adelante, cuadro tras cuadro, en todas las direcciones de análisis posibles, el agobio de lo infinito se volvería insoportable. La propuesta insiste en la necesidad de operar cortes que serán otros tantos Argumentos que interpreten el por

qué hacerlo en ese lugar y no en otro. Sin embargo, remarco nuevamente esta impresión de semiosis infinita para enfatizar lo lejos que está este cuadro de la impresión de cerrado, propia de la visión que nuestra cultura tiene de un 'espacio cuadrado'. Si se recuerda que detrás del 'cuadro' está la cinta de Moebius y que cada lugar del cuadro puede generar una nueva cinta, el cierre es sólo corte, válido para operar.

RECONCEPTUALIZACIÓN DE LA FUNCIÓN DE LOS LENGUAJES EN LA ARQUITECTURA

La ciencia, como la cultura en general, sobrentiende la lengua, el fenómeno comunicativo, como *sistema modalizante primario*, fundante de la praxis social (Lotman 1970). El carácter mediador atribuido a los signos, limita la pretensión positivista de llegar a la verdad desde la observación y la lógica, contextualiza el trabajo del científico en su época y deja al descubierto las redes que se tejen en el interior de cada comunidad científica.

En el caso de la arquitectura, lo verbal también es un requisito para el conocimiento científico. Dijimos que Arquitectura será aquello que pueda ser dicho mediante algún lenguaje socialmente aceptado, algún sistema verbal o gráfico. A la cuestión de la especificidad de lo arquitectónico se suma el problema de los lenguajes disponibles para pensarlo y comunicarlo. Fundado un decir sobre la Arquitectura, los lenguajes gráficos dan cuenta de su especificidad, en la medida en que son aptos para 'decir' lo arquitectónico, para construir la *arquitectonicidad* de cada época.

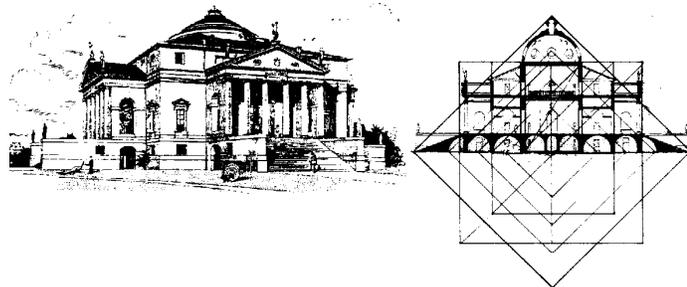


Figura 4: Villa Capra o 'Rotonda' de Palladio, Vicenza, circa 1550. Perspectiva y corte tomados de Fletcher (1896 [1956]: 661). La *perspectiva* ilustra la sensación de espacio desde el punto de vista de un peatón. El *corte* -en escala, aunque irrelevante a los efectos de este ejemplo- permite cuantificar fácilmente el espacio vivencial de la perspectiva y evaluar a la vez ciertos problemas que implicaría una construcción de esta naturaleza y dimensiones. El *trazado* realizado sobre el corte es prácticamente idéntico al que podría surgir de la *planta* y coherentemente con las operaciones de *diseño puro* de su época, la *configuración compleja* muestra una serie de cuadrados en *interioridad centrada*, *actitud* diferente y simetría de rotación cuatro ...y si aceptásemos ser un poco menos precisos, deberíamos poder decir sin gran cargo de consciencia: simetría de rotación ocho. La simetría es ostensible en planta, corte y vista, o sea, en la construcción, y en este caso, hasta en la perspectiva, o sea, también para la forma del habitar. Vale la pena notar que diferentemente a lo que podrá verse en la Figura 5, en el corte, se utiliza exactamente medio *trazado* 'apoyando' la diagonal del cuadrado sobre la horizontal de la línea de tierra.

Históricamente los textos verbales sobre la arquitectura se han complementado con textos gráficos. Frente al amplio desarrollo de las teorías en el lenguaje verbal, los *lenguajes gráficos* comienzan a estudiarse académicamente en un tiempo muy reciente. Pese a ello, han posibilitado a lo largo de la historia notables saltos cualitativos en la práctica del Diseño Arquitectónico e incluso, reinterpretaciones de la Arquitectura. Sólo en la constitución de la arquitectura, en tanto disciplina, lo verbal —materia del discurso científico— es indispensable.

No obstante, los sistemas gráficos tradicionales —fundamentalmente, Monge y Perspectiva—, como se dijo anteriormente, parecerían no alcanzar para aprehender sustantivamente la problemática de *lo arquitectónico* o de *la arquitectonicidad* en una determinada obra o proyecto. El Monge es un sistema especialmente apto para describir la cuantificación del espacio, es decir, todo lo relacionado con lo constructivo, con la materialización. La Perspectiva, en cambio, posibilita una recuperación muy clara de datos de la experiencia cualitativa, una *sensación de espacio* (Guerri 1999: 97). Así como en la perspectiva, la cuantificación del espacio es posible pero bastante imprecisa, (33) en el Monge, la *sensación de espacio* es vaga. Dada esta situación, para hablar de Arquitectura a partir de estas representaciones se deben realizar inferencias de tipo deductivo que exceden lo estrictamente dibujado.

En este horizonte, César Jannello (1980, 1984) indaga en la problemática de un tercer lenguaje gráfico —enmarcado en lo que denomina *Teoría de la Delimitación*— procurando una especificidad gráfica para el control de *lo arquitectónico* y para la descripción de la arquitectonicidad de una obra que habilite además una comparación histórica de las operaciones de *diseño puro*. El completamiento de la propuesta inicial y la posterior sistematización realizada por Claudio Guerri (1984, 1988) —principalmente, la conceptualización y construcción del *paradigma táctico* y la reorganización conceptual de la *estructura jerárquica-árbol*— produce lo que se conoce como *lenguaje gráfico TDE*.

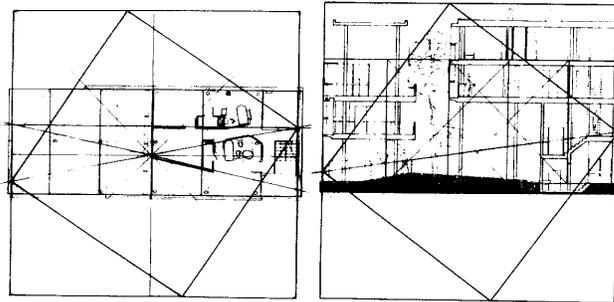


Figura 5: *Planta* y *Corte* —tomados del Tomo 5 de las “Obras Completas”— con *trazados*, de la Casa Curutchet de Le Corbusier en La Plata, 1949. Cuatrocientos años después nos encontramos con una casa totalmente diferente bajo cualquier punto de vista, ya sea estético, constructivo o de la concepción del habitar. Sin embargo, la operación de *diseño puro* nos permite emparentar ambas obras desde la estrategia formal, y a la vez, marcar una diferencia temporal. La simetría desaparece totalmente tanto de la operación de diseño como de la construcción y del habitar, el cambio se produce a partir de una ‘pequeña’ variación de *actitud* entre ambos cuadrados que sólo puede explicarse a partir de la no-simetría, a partir de una cierta distancia con lo que podría haber sido ‘una regularidad’.

También Le Corbusier utiliza 'el mismo' *trazado* en planta y corte, y sólo a partir de él pueden explicarse 'ciertas formas arbitrarias' que construyen paredes y habitares 'sesgados'. Finalmente en el corte, puede verificarse que 'al igual que Palladio', utiliza sólo medio trazado, pero esta vez... 'apoyado' sobre la pendiente de la baranda de la rampa.

El TDE es un lenguaje gráfico apto para dar cuenta de las operaciones de *diseño puro* (Jannello 1980: 5-6) —a través de *trazados, configuraciones complejas y estructuras jerárquicas-árbol*— que tenderían a la construcción de una *norma de diseño*, apartándose sustancialmente de los tradicionales conceptos de *norma* y *tipología*.

CONCLUSIÓN

No se trata de sostener la eficacia única del TDE sino de validar un lugar de vacancia en relación con los sistemas ya instaurados. El TDE no se plantea como un lenguaje alternativo sino complementario de los otros lenguajes gráficos existentes. Complementario y provisorio, puesto que se puede esperar una superación de su propia propuesta.

En relación con la formulación de un modelo que da cuenta de la especificidad de la arquitectura, podemos afirmar que el *lenguaje gráfico TDE* permite la descripción de las operaciones de *diseño puro*—aquellos aspectos cuali-cuantitativos de la relación formal en la que se presenta el espacio—, posibilitando junto con los sistemas gráficos en uso, la descripción y la explicación de 'lo arquitectónico' de una obra en forma sistemática y comparable. El TDE posibilita encontrar soluciones para la descripción y clasificación sistemática y comparable de *unidades de análisis de base no lingüística* y permitiría definir *lo arquitectónico* integrándose al repertorio de los sistemas gráficos ya existentes. Si bien el valor arquitectónico de una obra trasciende lo que pueda decirse en términos lingüísticos o gráficos, el TDE aportaría evidencias y contribuiría a explicar aquellas cuestiones del control de la forma que pueden ser sistematizadas y que intervienen/condicionan la producción e interpretación de la Arquitectura. El TDE describe lo arquitectónico, en tanto operación estética, desde lo que podríamos llamar *aspectos gramaticales del diseño* y de la *arquitectonicidad*.

Iniciamos este artículo con dos citas, una de Pessoa y otra de Peirce. En el espacio que media entre la decisión de ver a cada fenómeno u objeto del mundo como diferente y la pretensión de hallar una ley o principio que los emparente, encuentran su lugar teorías y metodologías. Pessoa, decide ver con los ojos y no con el pensamiento porque 'comprender las cosas con el pensamiento sería hallarlas todas iguales'. Si en algún punto la afirmación es cierta, ello tiene que ver con el enunciado de Peirce que también incluimos en el epígrafe: 'Las categorías sugieren un modo de pensar'. Para Peirce, la verdad es la concordancia de un enunciado abstracto con el límite ideal hacia el cual tenderá la investigación, que no tendrá fin, para producir la creencia científica; concordancia que este enunciado abstracto puede tener en virtud de su inexactitud y su carácter parcial confesos, y esta confesión es un elemento esencial de la verdad. (CP 5.565)

NOTAS

- 1) Reconocimientos y créditos: el título quiere ser un homenaje a César Jannello, citando con alguna variante su artículo de 1980; el ítem 1. de este artículo ha sido escrito sobre

una idea original y en colaboración con Isabel S. Molinas; el resto, pertenece a un trabajo mío de 1996 y la primera parte del mismo fue publicada en alemán por Suhrkamp Verlag-Frankfurt en mayo 2000; la temática en general se relaciona con mi tesis de doctorado en elaboración en la FADU-UBA.

- 2) Barthes (1964 [1993]: 77-78) caracteriza a la Semiología en tanto 'metalenguaje puesto que se hace cargo, a título de sistema secundario, de un lenguaje primario (o lenguaje-objeto) que es el lenguaje estudiado; y este sistema-objeto es *significado* a través del metalenguaje de semiología. La noción de metalenguaje no debe reservarse a los lenguajes científicos. Cuando el lenguaje articulado, en su estado denotado, se hace cargo de un sistema de objetos significantes, se erige en *operación*, es decir en metalenguaje.' En el campo de la Arquitectura es importante volver sobre esta función diferencial atribuida al *lenguaje articulado-verbal*-puesto que los lenguajes gráficos son, desde esta perspectiva, también metalenguajes que cuanti y cualifican el objeto Arquitectura.
- 3) Al referirse a las relaciones entre *ciencia e ideología*, Verón (1989: 13) denuncia la falta de una *Teoría de las fundaciones* que trascienda una visión continuista de la ciencia: 'El espacio seudohistórico así creado no tiene otras marcas que las determinadas por el talento individual, cuyos avatares se traducen en esa vieja metáfora, tan cara a los esfuerzos de vulgarización científica: "La aventura de las ideas". El espesor temporal de esta historia es, por lo tanto, siempre y necesariamente *anecdótico*.' Dada esta dificultad, se postula una teoría que dé cuenta del carácter histórico de todo objeto de estudio y la dimensión ideológica de todo conocimiento científico. Aun cuando pueda resultarnos 'extrema' la postura de Verón, se trata de remarcar la importancia del discurso social -y en relación con él, del discurso científico- en la definición de un dominio disciplinar.
- 4) Desde la antigua Grecia se conocen relatos, crónicas de viaje como las de Herodoto, que incluyen juicios valorativos sobre las ciudades. En Vitruvio ya se registra una preocupación especulativa que trasciende una mera descripción. Desde entonces, la evaluación sobre lo arquitectónico estuvo ligada, principalmente, a los tratadistas, a los historiadores y, desde el siglo XVII, a crítica.
- 5) La "transformación" -una sola palabra para nombrar casi el misterio mismo de la posibilidad de crear- subsume complejas operaciones semióticas, prácticas y cognitivas: *prefigurar/controlar* desde alguna estrategia -los lenguajes gráficos disponibles-; *operar/materializar* mediante mecanismo e instrumentos de graficación para *valorar/validar* desde alguna estética una *forma del espacio* para un determinado tiempo y comunidad.
- 6) Sin embargo, Collins citaba y aprobaba enfáticamente ya en 1965 ([1977]: 249) lo que unos años antes habían escrito Burchard y Bush-Brown (1961): 'un edificio de altos méritos artísticos, **valorado solamente en términos visuales es arquitectura**, aunque esté mal construido, o no cumpla sus funciones prácticas.' (la negrita es nuestra)
- 7) En relación con el modo con que opera la *abducción*, puede verse Peirce (CP 2.622).
- 8) Si bien hay otros sistemas o lenguajes gráficos disponibles, como las proyecciones oblicuas, conocidas bajo el nombre de axonometrías, los dos casos nombrados se han elegido como representativos de todo el campo por su valor de uso dentro de la práctica proyectual habitual, ya sea ésta manual o digital.

- 9) Sobre la *analogía* usada por todos los lenguajes gráficos como base de la función semiótica pueden verse dos artículos de Guerri (1997; 1999).
- 10) Entre otros, Grupo μ (1992), Saint-Martin (1987), Gubern (1987; 1996), Zunzunegui (1995).
- 11) En relación con el efecto de realismo que se consigue a partir del desarrollo de nuevas tecnologías –efecto estereoscópico y perspectiva móvil- puede verse Molinas (1997).
- 12) *Diseño puro* es un concepto creado por César Jannello para denominar aquel tipo de dibujo mediante el cual es posible representar solamente formas y relaciones formales no cargadas de significación más allá de la determinación formal entitativa y la propia relación entre esas formas.
- 13) En su artículo “La teoría del método formal”, Eikhenbaum (1927 [1976]: 26) explica ‘cómo comenzó y evolucionó el trabajo de los formalistas’, desde las primeras hipótesis sobre las diferencias entre el lenguaje poético y el lenguaje cotidiano hasta la distinción entre ciencia e historia de la literatura. A partir de su texto, Culler (1993) sintetiza los tres rasgos propios de la literaridad. En el contexto de este artículo, y en la misma línea que “Ensayo de fin de milenio sobre la obsesión trilogica” (Guerri, IV Congreso FELS, La Coruña, 1999, inédito), enfatizamos la coherencia lógica del enunciado de Culler en cuanto a que barre el espectro lógico en coincidencia con la propuesta de Peirce que trataremos en detalle más adelante.
- 14) Foucault desarrolla esta cuestión en una Conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía, realizada en febrero de 1969. Durante la misma, centra su análisis en cuatro lugares donde, según su criterio, la función autor sigue ejerciéndose: el nombre de autor, la relación de apropiación de éste respecto de sus obras, la relación de atribución –resultado de las operaciones de la crítica-, y la posición del autor en un texto.
- 15) Al menos en una práctica manual, sobre la tradicional hoja de papel. Seguramente la computación, los hipertextos con hipervínculos podrán aportar una alternativa a esta limitación inicial.
- 16) Recordemos que el eje sobre el cual se asienta la teoría de los signos de Peirce es su definición: “Un signo es *algo* que está *para alguien*, *por algo*, *en alguna* relación” (la traducción y adaptación libre de CP 2.228 es mía). Esta expresión ‘minimalista’ es el mayor valor de esta definición que permitirá así su aplicación a cualquier circunstancia coyuntural. Todo es signo y todo signo tiene tres aspectos, o sea, a su vez cada aspecto puede ser considerado un signo con tres aspectos y así obtendríamos inmediatamente los primeros nueve subsignos que nos ocuparán en buena parte de este trabajo. Esta ‘subdivisión’ implica la concepción de *semiosis infinita* y, a la vez, la ‘historia’ del signo. Para una ampliación de conceptos básicos sobre la propuesta peirciana puede verse entre otros: Peirce 1987: 247-261; Deledalle 1990: 93-105; Magariños de Morentin 1983: 81-111; Merrell 1998: 43-89; Eco 1976[1978]: 45-47, 133-140; Sheriff 1994: 31-47; Liszka 1996: 18-52; Restrepo 1993: 69-156.
- 17) Max Bense (1973 [1975]: 54) y Gérard Deledalle (1979 [1983]: 57-73) propusieron sendas grillas similares pero sólo para describir la propuesta de clasificación de los nueve subsignos. Incluso, de acuerdo a E. Walter-Bense, puede citarse como antecedente “Semiotik. Allgemeine Theorie der Zeichen”, Baden-Baden: Agis del año 1967. Recientemente John K. Sheriff (1994: 41) y Floyd Merrell (1995: 93; 1998: 114), también han utilizado diagramas explicativos similares. No deja de ser interesante

-
- destacar, en relación con algunas críticas puristas a mi propuesta, que las descripciones realizadas mediante esos mismos gráficos por éstos y otros estudiosos de la obra de Peirce, tergiversan -desde la lógica gráfica- su concepción de signo y de semiosis infinita, sin la compensación práctica -que yo propongo- de plantear su uso eficaz en tanto estructura de relaciones apta para analizar un fenómeno complejo en sus distintos aspectos. Ejemplo: la [veleta] es [un signo], simple y banal si se quiere, pero no un *Índice*, excepto que en determinado contexto se la considere sólo bajo ese aspecto.
- 18) Las citas de los "Collected Papers" se han hecho de acuerdo con los estándares ya consagrados: CP, para la abreviación del título, seguido del número de volumen y del párrafo referido.
 - 19) Si bien es en «El Signo» de 1983 y en «El Mensaje Publicitario» de 1984 donde se publica por primera vez este cambio de terminología, con Magariños de Morentin, ya utilizamos el cuadro de doble entrada en «El Museo de Arte» -inédito- en 1974. Esto permitió un análisis y una descripción detallada de los tres aspectos básicos de museo: el repertorio a exponer -*forma*-, la obra edilicia o ámbito interno de exposición -*existencia*- y el usuario, destinatario del goce estético -*valor*-.
 - 20) El hecho de realizar un análisis lógico-semiótico no debe impedirnos considerar otras posibilidades de aproximación a una semiosis o percepción cognitiva, no estrictamente racional y consciente del mundo exterior.
 - 21) Los términos "teórico", "económico" y "político" deben entenderse aquí en el contexto que le da Althusser (1965:167) al analizar la 'práctica social'.
 - 22) Resulta práctico, frente a cualquier trabajo de investigación, iniciar por la Existencia y en particular, como podrá constatarse más adelante, por la Existencia de la Existencia, el "por algo" y no por la Forma lógicamente anterior. La pregunta que uno puede formularse a estos efectos, sería: ¿Cuál es un Existente de...? ¿Cuáles son las actualizaciones conocidas de...? tratándose de un objeto concreto como una 'obra de arquitectura' o un 'auto', o, ¿Cuál es alguna concreta forma de manifestación de...?, por lo general la actualización de alguna conducta individual o social, si se trata de un concepto abstracto como 'libertad' o 'revolución'.
 - 23) TDE es la sigla para designar al lenguaje gráfico producto de la Teoría de la Delimitación Espacial en tanto sistema semiótico apto para describir las operaciones de *diseño puro* de cualquier obra (Guerrí 1988b: 389-419).
 - 24) Retomaremos más adelante, el tema de la *abducción* y la 'creatividad' en Arquitectura.
 - 25) Un claro ejemplo de esto lo constituyen las propuestas estéticas anteriores al dominio conceptual y práctico de la perspectiva en el Renacimiento o las propuestas posteriores a la posibilidad de proyectar directamente en 3D mediante el uso de la computadora: Peter Eisenmann, Frank Gehry, etc.
 - 26) No hay que olvidar el carácter de acción social que tiene la construcción filosófica de Peirce.
 - 27) Neologismo creado por César Jannello (Guerrí, 1984 [1988]: 347-356) para indicar aquellas peculiaridades relativas a fenómenos tales como brillo, transparencia, translucencia, opacidad, opalescencia, especularidad y otros.
 - 28) Esta parte del desarrollo tiene como punto de partida un trabajo inédito, similar, realizado por María del Valle Ledesma para 'Diseño Gráfico'. En este sentido, si bien la ejemplificación en este trabajo se realiza exclusivamente sobre Arquitectura, esta
-

metodología de análisis y/o construcción de una idea/concepto/objeto/signo puede ser aplicada fácilmente a otros campos disciplinares del Diseño en general, tal como viene realizándose en el Programa de Investigación *Semiótica del Espacio-Teoría del Diseño* en la SICyT-FADU-UBA que dirijo o en las cátedras de Comunicación I-II de las Carreras de Diseño Gráfico, en la FADU-UBA y en la FADU-UNL. En estos últimos casos, el modelo no se ha utilizado solamente a los efectos de conocer/reconocer la complejidad de la práctica disciplinar, sino que se ha aplicado también a la acción proyectual en diseño gráfico y publicidad, permitiendo profundizar y explicitar el conocimiento que de un signo/producto o problema tiene tanto el diseñador como la sociedad, para poder definir luego, cuál de los *nueve aspectos* se convertirá en el *Argumento* o estrategia comunicacional a partir de la cual se armará una campaña entera. En relación con esta experiencia, más recientemente se ha comprobado la eficacia del modelo, aplicado a la *investigación cualitativa* en Marketing, complementando exitosamente otros desarrollos tradicionales como los modelos psico-sociológicos, vinculares, etc.

- 29) Al sólo efecto de hacer notar una curiosidad, es de destacar que en el análisis de la Arquitectura, habríamos llegado, con la construcción del Cuadro V, a recortar y diferenciar una ducentésima parte de este signo complejo, verificándose aún la pertinencia de tal análisis.
- 30) Los tres ejes verticales del cuadro se han determinado extrapolando la propuesta de Teun Van Dijk (1978 [1983]: 115) para el análisis del discurso: 'Estructura' corresponde a la relación del signo consigo mismo (Primeridad); 'Relación con el contexto', al signo en relación con su referente (Segundidad) y 'Función que desempeña', al signo en relación con su Interpretante (Terceridad).
- 31) Esta numeración será utilizada para facilitar la comprensión del Cuadro V.
- 32) El reducir una compleja problemática socio-cultural a tres palabras que, en algún caso, podrían no ser muy acertadas, sería poco conveniente si no fuese que, una vez más, el contenido coyuntural de una etapa de investigación es menos importante que la estructura de relaciones lógicas que genera y que de alguna obliga o permite una revisión subsiguiente. En todos los casos ejemplificados, incluso el Cuadro VII, deberá priorizarse la comprensión de la estructura general y no aferrarse a circunstanciales y provisionales descripciones.
- 33) Esto, siempre considerando una aproximación 'visual' y 'manual' al problema. Hoy la computación permite resolver el problema de la 'verdadera cuantificación' en una perspectiva con relativa facilidad, considerando que el arduo cálculo matemático lo hará la máquina y partiendo de una perspectiva o fotografía hecha por método y no de un croquis aproximativo.

BIBLIOGRAFIA

ALBÈRA, F (1996) Los formalistas rusos y el cine. Barcelona: Paidós, 1998.

ALTHUSSER, L (1965) Pour Marx. Paris: Maspero.

BARTHES, R (1964) Elementos de Semiología, en La aventura semiológica, 17-83. Barcelona: Paidós, 1993.

- BARTHES, R (1968) *La muerte del autor*, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- BENSE, M (1967) *Semiotik. Allgemeine Theorie der Zeichen*. Badaen-Baden: Agis.
- BENSE, M (1973) *La Semiótica. Guía alfabética*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- BENVENISTE, E (1966) *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1971.
- BLONDEL, JF (1752-56) *L'Architecture française*, 4 vol. Paris.
- BONFANTINI, M (1983) *Abduction, A Priori, Brain: for a Research Program*, *VERSUS* 34: 3-11. Milán: Bompiani.
- BONFANTINI, M (1988) *Abduction and History: A (Neo) Peircian Synthesis*, *VERSUS* 49: 129-137. Milán: Bompiani.
- BONFANTINI, M (1990) *Semiosis of Projectual Invention*, *VERSUS* 55/56: 133-142. Milán: Bompiani.
- BOUISSAC, P; HERZFELD, M; and POSNER, R, eds. (1986) *Iconicity: Essays on the Nature of Culture*; *Festschrift for T. A. Sebeok*. Tübingen: Stufenburg.
- BURCHARD, J y BUSH-BROWN, A (1961) *The Architecture of America*. Toronto: Little Brown.
- COLLINS, P (1965) *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gili, 1977.
- CULLER, J (1993) *La literaridad*, en *Teoría Literaria de Angènot y otros*; 36-50. México: Siglo XXI.
- DEELY, J (1990) *Los fundamentos de la Semiótica*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- DELEDALLE, G (1979) *Teoria e pratica del segno*. Palermo: ILA-Palma, 1983.
- DELEDALLE, G (1990) *Leer a Peirce hoy*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- EAGLETON, T (1984) *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- ECO, H (1968) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1972.
- ECO, H (1975) Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen, 1989.*
- ECO, H (1997) *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen, 1999.
- EIKHENBAUM, B (1927) *La teoría del método formal*, en TODOROV, T. (1965) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1970.
- FLETCHER, B (1896) *A history of architecture on the comparative method*. London: Batsford, 1956.
- FOUCAULT, M (1969) ¿Qué es un autor?, en Revista Conjetural N° 4, agosto 1984.*

GIDDENS, TURNER y otros (1987) La teoría social, hoy. México: Alianza.

GRUPO μ (1992) Tratado del signo visual. Madrid: Cátedra, 1993.

GUBERN, R (1987) La mirada opulenta. Barcelona: G. Gili.

GUBERN, R (1996) Del bisonte a la realidad virtual. Barcelona: Anagrama.

GUERRI, CF (1988a) Semiotic characteristics of the architectural design based on the model by Charles S. Peirce, en *Semiotic Theory and Practice, Proceedings of the III Congress of the IASS-AIS, Palermo 1984*, M. Herzfeld and L. Melazzo (eds.), 347-356. Berlín: Mouton de Gruyter.

GUERRI, CF (1988b) Architectural design, and space semiotic in Argentina, in *The Semiotic Web 1987*, T. A. Sebeok and J. Umiker-Sebeok, eds., 389-419. Berlín: Mouton de Gruyter.

GUERRI, CF (1994) Utopía y dimensión utópica en arquitectura: de Tommaso Campanella a Peter Eisenman, en *Utopías*, 331-344. Compiladores: Vita Fortunati, Oscar Steimberg, Luigi Volta. Buenos Aires: Corregidor.

GUERRI, CF (1997) Signo gráfico e imagen analógica, en *ARTINF 98-99, 1997*, 38-39, Buenos Aires.

GUERRI, CF (1999) Especificidad significativa e imagen analógica de los lenguajes gráficos, en *CUADERNOS DE LA FORMA 2, 1999*, 89-104. Buenos Aires: SEMA.

GUERRI, CF (2000) Gebaute Zeichen: Die Semiotik der Architektur, en *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce* de Uwe Wirth (compl.), 375-389. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

ISZKA, JJ (1996) A general Introduction to the Semiotic of Charles Sanders Peirce. Bloomington: Indiana UP.

JACOBSON, R (1921) Noveishaia rusaskaia poezia. Nabrosok pervyi. Praga: Tip. Política. [citado en Culler 1989: 39]

JANNELLO, CV (1977) Para una poética de la prefiguración, en *SUMMARIOS 9/10*, 24-28. Buenos Aires.

JANNELLO, CV (1980) Diseño, lenguaje y arquitectura. Buenos Aires: FADU-UBA, Textos de Cátedra.

JANNELLO, CV (1988) Fondements pour une semiotique scientifique de la conformation delimitante des objets du monde naturel, en *Semiotic Theory and Practice, Proceedings of the III Congress of the IASS-AIS, Palermo 1984*, M. Herzfeld and L. Melazzo (eds.), 483-496. Berlín: Mouton de Gruyter.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, JA (1983) El Signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce y Morris. Buenos Aires: Hachette.

- MAGARIÑOS DE MORENTIN, JA (1984) *El mensaje publicitario*. Buenos Aires: Hachette.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, JA (1996) *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*. Buenos Aires: Edicial.
- MERRELL, F (1995) *Semiosis in the Postmodern Age*. West Lafayette: Purdue University Press.
- MERRELL, F (1998) *Qué, por fin, es el signo peirceano*, *SIGNA 7*: 255-275, Madrid: UNED.
- MOLINAS, IS. (1997) *Los procesos cognoscitivos en la configuración del espacio*, en *CUADERNOS DE LA FORMA 1*, 1997, 75-80. Buenos Aires: SEMA.
- MORRIS, C (1938) *Foundations of the theory of signs*. Chicago: University of Chicago Press.
- PEIRCE, CS. (1931-58) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6 by C. Hartshorne, P. Weiss (eds.), vols. 7-8 by A. W. Burks (ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- En español o en italiano pueden consultarse entre otros:
- PEIRCE, CS. (1965) *El hombre, un signo*, J. Vericat (ed.). Barcelona: Crítica, 1988.
- PEIRCE, CS. (1968) *Escritos lógicos*, P. Castrillo Criado (ed.). Madrid: Alianza.
- PEIRCE, CS. (1974) *La ciencia de la semiótica*, A. Sercovich (ed.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- PEIRCE, CS. (1980) *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, M. Bonfantini (ed.). Turín: Einaudi.
- PEIRCE, CS. (1987) *Obra lógico-semiótica*, A. Sercovich (ed.). Madrid: Taurus.
- PONZIO, A (1983) *Abduzione e alterità*, *VERSUS 34*: 21-35. Milán: Bompiani.
- SAINT-MARTIN, F (1987) *Semiotics of visual language*. Indiana: Indiana UP, 1993.
- SHERIFF, JK (1994) *Charles Peirce's Guess at the Riddle*. Bloomington: Indiana UP.
- SHUSTER, F (1998) "El escenario posemipirista de las ciencias sociales de fin de siglo" (mimeo).
- SINI, C (1983) *Abduzione e cosmologia in Peirce*, *VERSUS 34*: 13-20. Milán: Bompiani.
- TAFURI, M (1970) *Teorías e historia de la Arquitectura*. Barcelona: Laia, 1973.
- TAFURI, M (1980) *La sfera e il labirinto*. Torino: Einaudi.
- VAN DIJK, TA (1978) *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 1983.
- VERON, E (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad social*. Barcelona: Gedisa.
- ZUNZUNEGUI, S (1995) *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.