



SEMIOTICA
DE LA ARQUITECTURA

Trabajos Monográficos

F20.1
U58s2
V.1

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
Montevideo - Uruguay

BIBLIOTECA DE LA FACULTAD
DE ARQUITECTURA

Nº Inventario 040189

Encad.

Precio



República Oriental del Uruguay

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA

Rector

Ing. Quím. Jorge Brovetto

FACULTAD DE ARQUITECTURA

Decano

Arq. Carlos Acuña

INSTITUTO DE DISEÑO

Director (Subrogante)

Arq. Jorge Galíndez

CONSEJO DE FACULTAD

Orden Docente

Arq. Lorenzo Garabelli

Arq. José Luis Parodi

Arq. Andrés Ridao

Arq. Mariela Russi

Arq. Juan P. Jrruzola

Orden Estudiantil

Bach. Florencia Bellini

Bach. A. Ferraz-Leite

Bach. Carina Nalerio

Orden de Egresados

Arq. Norberto Cubría

Arq. W. López Perdomo

Arq. Mirna Sierra

**SERVICIO COORDINADOR
DE PUBLICACIONES**

Responsable Docente

Arq. Ruben Stagno

Ayudante

Bach. Gustavo Navas



Edición por convenio entre
Facultad de Arquitectura y
Dardo Sanzberro Ltda.

Diagramado, composición de textos, armado y diseño de carátula:
Jefe Técnico María Isabel Reyes.

INTEGRANTES DEL INSTITUTO DE DISEÑO

Encargado de la Dirección: Arq. Jorge Galíndez.

Jefe de Repartición: Arq. Perla Estable.

Area Arquitectura de los Edificios: Arq. Carlos Pantaleón,
Arq. Laura Fernández, Arq. Graciela Martínez, Bach. Beatriz
Abdala y Bach. Aníbal Parodi.

Area Arquitectura del Entorno: Arq. Fanny Tállice, Arq. Alfredo
Medeiros, Técn. Botánico Julio Muñoz, Arq. Maya Díaz, Bach.
Helena Gallardo y Bach. Ana Vallarino (Est. Auxiliar).

Area Arquitectura del Equipamiento: Arq. Graciela Baptista.

Unidad Investigación Barreras Arquitectónicas: Arq. Eduardo
Alvarez y Arq. Mabel Ubiría (Colaboradores Docentes Honorarios).

Area Infraestructura Registral: María Isabel Reyes y Claudine
Larroque.

SEMIOTICA

DE LA ARQUITECTURA

Trabajos Monográficos

PRIMERA ENTREGA

Los presentes trabajos han sido realizados por alumnos de los Cursos de Semiótica General y Semiótica de la Arquitectura, que dicta el
Porf. Lic. Jorge Medina Vidal en el Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura desde 1986 a la fecha.



Montevideo, 1993

NOTA PRELIMINAR

Desde 1986 el Instituto de Diseño - a iniciativa de su entonces Director Prof. Arq. Enrique Monestier - ha organizado en forma regular cursos sobre **Semiótica de la Arquitectura**, cuya programación y dictado están a cargo del Prof. Lic. Jorge Medina Vidal, catedrático de Análisis y Composición Literarias y Director del Departamento de Teoría Literaria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Profesor de Semiótica General y de Semiótica Arquitectónica, con una vastísima trayectoria como Profesor invitado en diversas Universidades de Iberoamérica y Estados Unidos, y autor de varias publicaciones sobre su especialidad.

El objetivo de estos cursos, extracurriculares y de asistencia libre, es por un lado, encarar una aproximación al hecho arquitectónico desde una óptica diferente; y por otro, como una necesaria articulación disciplinaria, como integración al conocimiento especializado de la Arquitectura, en tanto configura un campo de significaciones y sentidos.

A partir de la tercera versión, el Curso de Semiótica de la Arquitectura toma un nuevo sesgo con respecto a los anteriores, dado el sostenido interés por aproximarse a la disciplina y acaso, profundizar en ella.

Se organiza entonces, en dos niveles:

El primer nivel mantendrá su carácter introductorio y general.

El segundo nivel será más específicamente arquitectónico, práctico y monográfico, buscando definir el perfil óptimo a desarrollar en la materia.

La presente publicación constituye la primera entrega de trabajos monográficos elaborados por alumnos que han completado el referido segundo nivel del curso, y a través de ella se pretende dar una difusión más extendida, a esta valiosa herramienta conceptual para el diseño, la comprensión y la crítica de la obra arquitectónica.

Arq. Jorge Galíndez
Director (Subrogante)
Instituto de Diseño

INTRODUCCION

En una de las Crónicas de Hollnished correspondiente al año 1577 se dice textualmente: "Antiguamente nuestras casas eran de sauce y los habitantes de roble, ahora nuestras casas son de roble y los habitantes no son ya de sauce, sino de paja". Si reducimos este juicio a un enfoque parcial e interesado, podríamos rescatar un elemento que lleva implícito: las relaciones entre "habitáculo" y usuario no se agotan en los llamados "valores estéticos", emancipados del individuo y la colectividad como imperativos indemostrables - ni en su "funcionalidad", con el arrastre no-dicho de una superada visión mecanicista del Hombre y su entorno, ni en el proceso económico independizado del Hombre que lo produce y lo soporta, ni en la metafórica arquitectura panóptica de un estado que todo lo provee y encauza. Todas éstas son hétero-referencias que se remiten a un usuario modélico, de reacciones previsibles o reacciones programadas que en cierta manera configuran la crisis actual de los "estilos". El problema es mucho más complejo que el desarrollo lineal que intentamos y abarca, no solo la crisis pedagógica o la crisis de los objetos arquitectónicos que se siguen produciendo, sino que comprometen al hombre real y las nuevas sociedades que se postulan re-estructurándose hoy día.

La enseñanza de esa Crónica del siglo dieciseis es que equilibra el sintagma - "habitáculo-hombre" - como el "significado" primario que deben tener nuestras casas, como "objetos" que nos plantean o exigen respuestas humanas, porque son mentalizaciones del hombre que se crean en el circuito del mismo hombre. Demás está decir que una Semiótica a nivel teórico puede aportar aspectos que estábamos acostumbrados a desconocer por considerarlos obvios, o porque no consultábamos los discursos extra-técnicos que los usuarios y los reflexivos construían alrededor de sus habitáculos; pero, que en último término eran los que constituían su "status" para justificarlos en su realidad material, de "estar-ahí", propuestos como enunciados constitutivos al lado o dentro de montes, ríos, planicies, valles o acantilados. El acendrado individualismo de toda cultura post-renacentista y el desatado protagonismo de las ciencias y las técnicas industrializadas rompieron el equilibrio entre lo individual y lo colectivo para hipertrofiar el discurso del arquitecto que, a veces genialmente, desde su soledad pretendía manipular lo que es esencialmente socializado. Es innegable que, después de la palabra, la urbe es uno de los más grandes inductores de conductas humanas, pero igualmente cae dentro de los límites de la "entropía" y debe reducir lo "entrópico" para no engendrar catástrofes en las relaciones fluidas entre el individuo y la sociedad que le tocó vivir.

En el Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, desde 1986 y en forma constante se vienen desarrollando Cursos de Semiótica General y Semiótica Arquitectónica con evaluaciones derivadas en trabajos monográficos, en cierta manera abundantes, que ahora se pretenden difundir en publicaciones para fundar una cierta tradición de esta disciplina, que hoy día cuenta con variada bibliografía y logros imposibles de desconocer.

Es innegable la novedad de estos estudios semióticos que pretenden solamente en los niveles académicos de todas partes del mundo ubicar su espacio sin teatralidades, "maquillajes" ni desplazamientos pueriles. La Semiótica no debe prestarse a subjetividades ni seducciones a nivel periodístico, en el sentido más pedestre del periodismo, por eso los trabajos monográficos que iremos presentando se esbozaron como aspectos de temas mayores, y en su función de aportes se justifican para integrar esa tradición nueva, tan necesaria que enfrentan los retos que la Arquitectura, innegablemente tiene por delante en los próximos años.

Las monografías que integran esta edición, y las ya proyectadas, abarcan elementos teóricos y elementos concretos que podríamos agrupar como "actos de arquitectura", dejando para el futuro esa amplísima y fermental zona de los "hechos de Arquitectura" vulgarmente conocida como arquitecturas espontáneas. Así como nada se agota en su identidad, ningún significado internalizado y ninguna disciplina o técnica, se agotan en los códigos sociales oficializados para abrir el horizonte amplísimo de la polisemia significativa y la polisemia de toda praxis.

Las históricas "plaza Matriz" y la "puerta de la Ciudadela" de Montevideo, reúnen referencias pasadas y el devenir de su presencia a través de los años, los cambios que soportaron y la re-semantización que debió acompañarlas para justificar su presente en la petición mística de los antepasados. Las relaciones con los usuarios entemporáneos dependen mucho de la Psicología Social, como disciplina auxiliar, para recomponer el significante y el significado que, en cierta manera, es un generico esperado en situaciones parecidas, aún en el ambiente universal. El tema de "lo ornamental" parte de una hermenéutica lingüística que evita la contaminación semiótica con criterios descalificadores y epocales. Si el término "ornamental" se lo re-sustantiviza y por lo tanto deja de acusársele de todo lo superfluo o aditivo que en alguna época y en algunos autores pudo tener, aunque llegasen a estar disimulados. Por eso, la monografía que lo desarrolla observa su semiosis, aún en sitios donde no estábamos acostumbrados a reconocer su presencia.

El trabajo sobre "seis casas de Le Corbusier", configura una síntesis del estudio técnico de un arquitecto y los aportes de la Semiótica en su función de ayuda interdisciplinaria, para la mayor comprensión de la obra de uno de los más destacados maestros de este siglo.

Con todo esto creemos cumplir con algunos aportes de los que carecía un historial tan rico y felizmente joven como son las sucesivas etapas de superación por las que pasó la Facultad de Arquitectura.

Prof. Lic. Jorge Medina Vidal

ANALISIS SEMIOTICO DE LA PLAZA MATRIZ

LILIANA CARMONA

WALTER ESTEVES PANIZZA



La Plaza Matriz, luego denominada Constitución, fue el primer espacio público abierto programado en la delimitación de la que fuera Ciudad de San Felipe y Santiago de Montevideo ahora Ciudad Vieja.

La evolución urbana le fue generando una envolvente metamórfica, acorde a las significaciones requeridas temporalmente por el grupo social involucrado.

La actualización del hecho urbano plaza en la novena década del siglo XX, dará lugar a una lectura sémica de la misma, con particular consideración de ciertos edificios de su envolvente.

011 La ciudad.

La ciudad entendida como elemento comunitario surge con el asentamiento del hombre gregario y precede a la concepción del habitáculo. El análisis de la ciudad compete a la urbelogía, comprendida en la semiótica arquitectónica (estudio parcial de la semiótica).

La ciudad es el macro-espacio arquitectónico, en tanto el habitáculo constituye el micro-espacio arquitectónico. Como elemento intermedio o meso-espacio arquitectónico, se definen aquellos lugares donde se da la comunicación.

012 La plaza: meso-espacio arquitectónico.

Plaza, del latín platea, calle ancha y ésta del griego plateia, platys: plato, es el sitio o lugar donde tienen cabida las funciones colectivas, festejos, etc., espacio comunitario por excelencia por su poder congregante.

El Agora, etimológicamente del griego ágora: era la plaza pública en la que se administraba justicia, se celebraban las asambleas populares y también acogía al mercado, constituyéndose en centro de la vida urbana. También se denominó por Agora a la asamblea o reunión que se celebraba en dicha plaza. La plaza entonces, como lugar de comunicación corresponde al meso-espacio arquitectónico. Considerando la ciudad en su origen como primer asentamiento de un grupo humano, espontáneo, debió distinguirse seguramente por la presencia de un lugar congregante, cumpliendo las funciones de plaza.

013 La plaza: el cosmos domesticado.

El asentamiento de grupos humanos en estructuras considerablemente estables y permanentes denominadas ciudades, obedece a una necesidad de confianza, de refugio colectivo, frente a un conjunto de fuerzas incontrolables que constituyen lo mágico y que ejercen violencia. La ciudad es entonces un cosmos defendido y domesticado dentro de él, aparecen metafóricamente sus elementos constitutivos. La plaza, como lugar de comunicación urbano jerárquico, concentra la metáfora "artificial y confiable" del cosmos.

La tafoesfera - esfera de barro o base de sustento - está constituida por la superficie de la plaza propiamente dicha, entendida como "plateia" o "platys". La atmósfera como masa de aire que proporciona las condiciones necesarias para la vida, aparece controlada por las bóvedas arbóreas que desprenden oxígeno y controlan la radiación solar. La hidrósfera, masa de agua distribuida en el planeta, se domestica en los juegos de agua de la fuente central. La biósfera, conjunto formado por los seres vivos y el medio en que se desarrollan, está representada por la cuantía de pájaros e insectos que habitan los árboles y canchales de la plaza. Por último, la noósfera o mentalización, queda implícita en la propia concepción de este mesocosmos: espacio físico-mental y se actualiza constantemente en sus usuarios. (Fig.1)



Fig.1 - Senda diagonal con bóveda arbórea; la fuente centraliza la perspectiva.

100 PRIMERA APROXIMACION AL
OBJETO ARQUITECTONICO: PLAZA

101 La Plaza Matriz y su membrana.

La plaza como "platea", aparece en principio definida por su cualidad superficial, llana, como base de sustento. Pero, probablemente resulte difícil concebir dicha platea sin considerar la relación figura-fondo. Del mismo modo que la figura se distingue del fondo, la plaza ha de distinguirse de "lo no plaza".

Aparece entonces la idea de borde o membrana, que para el caso está constituido por el marco construido de la plaza. Los opuestos son así: lo no construido y lo construido.

Una aplicación corriente del término "plaza" se refiere también a un lugar fortificado: **"plaza fuerte"**. Ello implica la existencia de un agente agresor externo, la "construcción" de una muralla defensiva y la existencia de "lo protegido". La muralla defensiva no debe entenderse propiamente como un elemento material, puesto que puede llegar a ser tan intangible como el propio orden institucional que regula el comportamiento de una sociedad determinada. Del mismo modo, "lo protegido" puede ser entendido por dichas relaciones entre los miembros de esa sociedad.

Agregando ahora a la designación genérica de plaza su nombre propio: **"Plaza Matriz"**. Matriz, del latín matrix, matrices, refiere a la matriz o molde que da la forma a los objetos y es asimilable al útero o claustro materno, generador de la vida y protector, reforzando la idea de Plaza Fuerte. La designación de Matriz, evoca también a la hispánica "madre patria", fundadora de la ciudad. Ese singular carácter de Plaza madre de la ciudad, aparece representado en su membrana significativa, marco construido, sin el cual se desvirtuaría tal cualidad. Dichas tensiones significativas promovidas por la membrana inducen a que las actualizaciones que los usuarios hagan de la plaza incluyan el concepto de "madre".

Hacia 1847, el nomenclator montevideano sustituyó oficialmente el arraigado apelativo de "Matriz" por el de "Constitución", en recordación a los festejos de su jura allí realizados en 1830. No obstante, a más de dieciséis décadas del cambio, el montevideano sigue asociando la identidad de la plaza con el nombre Matriz, reafirmado por la catedral frentista, de igual apelativo.

El "objeto arquitectónico" es precedido por un metadiscurso o manifestación ideológica que es anterior, superior y exterior al usuario. El arquitecto, como manipulador de un código para materializar ese metadiscurso, genera un objeto autoreferente, cuya lectura o decodificación puede ser más o menos fluida.

201 El metadiscurso de las Leyes de Indias.

De la fundación de la ciudad de Montevideo, hacia la tercera década del siglo XVIII, como colonia de la Corona Española, destacaremos sólo dos aspectos:

- su posterioridad a la codificación de las Leyes de Indias, con disposiciones expresas para el trazado de colonias;
- su tardía fundación, quedando como territorio relegado respecto al proceso colonizador de la Corona Española en América.

Dentro del complejo denominado ciudad-territorio, lo propiamente urbano se reducía al casco amanzanado. Para su trazado las disposiciones tomaban como elemento generador "la plaza" otorgando además particular importancia al templo, como surge de la siguiente transcripción:

"...y quando hagan la planta del lugar, repártanlo por sus "plazas, calles y solares a cordel y regla, comenzando desde "la plaza mayor, y sacando desde ella las calles a las "puertas y caminos principales..."

"La plaza mayor donde se ha de comenzar la población, siendo "en Costa de Mar, se debe hacer el desembarcadero de el Puerto, "y si fuera lugar Mediterráneo, en medio de la población: su "forma en quadro prolongada, que por lo menos tenga una vez y "media el ancho ... de la plaza salgan quatro calles prin- "cipales, una por medio de cada costado; y además de éstas, "dos por cada esquina ... , toda en contorno, y las quatro "calles principales, que de ella han de salir, tengan "portales..."

"En lugares Mediterráneos no se fabrique el templo en la pla- "za, sino algo distante de ella ... donde esté separado de "otro cualquier edificio que no pertenezca a su comodidad y "ornato, y porque de todas partes sea visto, y mejor venerado, "esté algo levantado del suelo ... , y entre la plaza mayor "y templo se edifiquen las Casas Reales, Cabildo o Concejo, "Aduana y Ataranza ... , y si la población fuera en Costa, "dispóngase de forma que en saliendo de Mar sea visto, y su "fábrica como defensor del puerto, señalando solares cerca de

"él, y no a su continuación, en que se fabriquen Casas
"Reales..." (1)-(Fig.2)

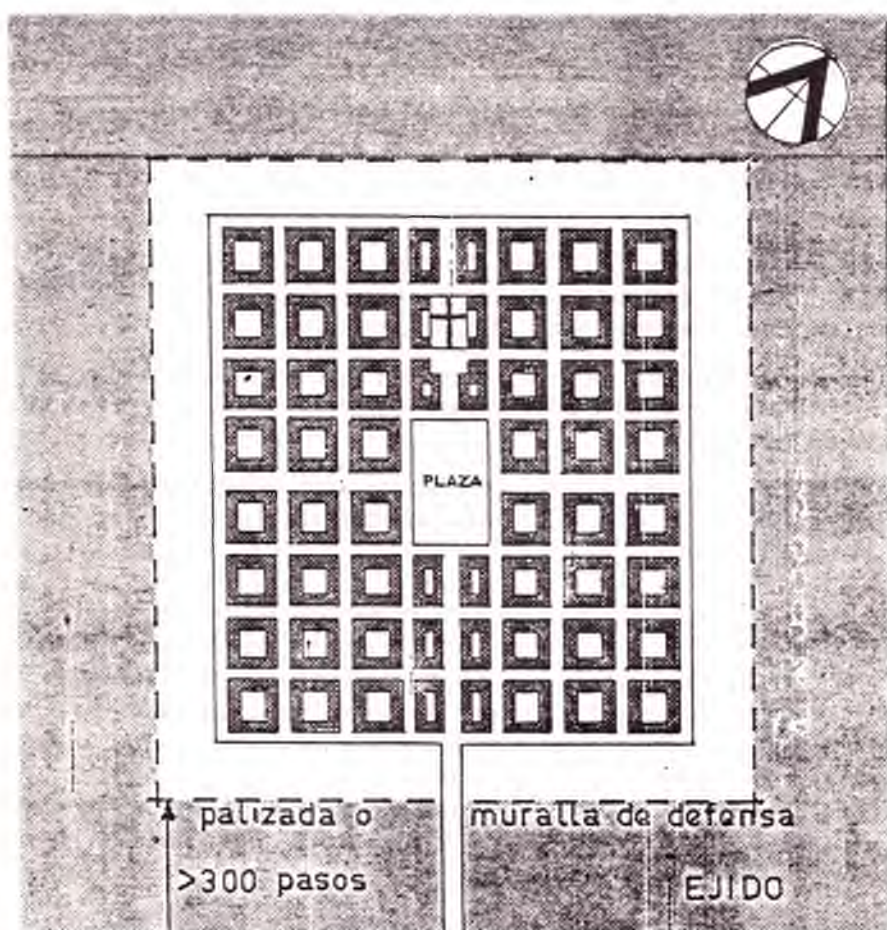


Fig.2 - Modelo indiano de núcleo amanzanado para ciudades mediterráneas.

La actualización del metadiscurso de las "leyes de Indias" en la "plaza fundacional" de Montevideo, supone un sin número de transgresiones en lo que respecta a su formalización. Desde la implantación como ciudad de interland, negando su condición portuaria - competencia bonaerense mediante su forma cuadrada indiferenciada del resto del damero, en vez de rectangular; la inexistencia de las calles principales partiendo de la mitad de los lados; su apartamiento de las calles conducentes a las puertas de la ciudad; la ausencia de porticados y la propia ubicación del templo enfrentando directamente a la plaza y adyacente a solares comunes.

No obstante este conjunto de simplificaciones a las que seguramente contribuyó la condición relegada de esta colonia,

el marco construido de la plaza contribuye a recomponer la intencionalidad del metadiscurso indiano.(Fig.3)

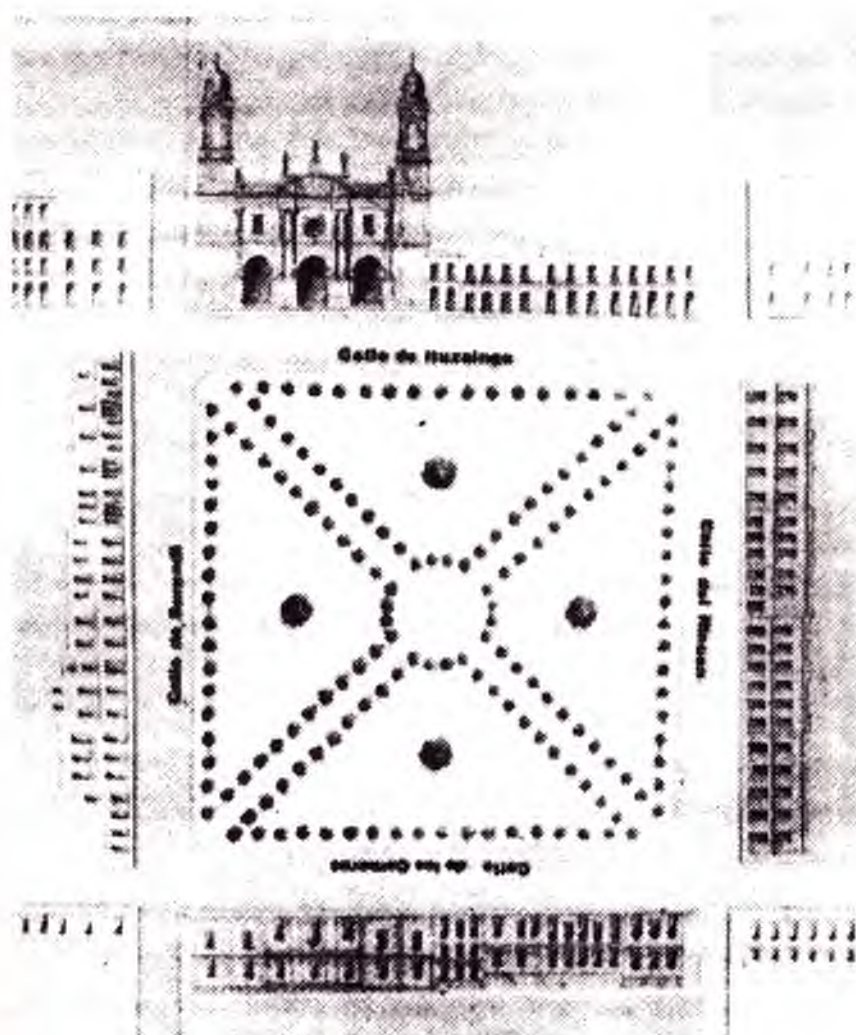


Fig.3 - El relevamiento realizado por el Ing. J. A. Capurro en 1867 representa la estructuración de la plaza y sus fachadas frentistas.

La catedral implantada topográficamente en el lugar más alto de la península -para ser mejor vista y venerada- se impone al escenario de la plaza evocando la supuesta misión evangelizadora de la colonización y representando "lo mental". Su fachada mirando al este -saliente de sol- se enfrenta plaza mediante al edificio del cabildo que evoca al poder de la Corona Española y representa "lo absoluto". Este enfrentamiento de lo mental y lo absoluto genera una tensión que

recompone el eje equivalente a una de las calles principales del esquema indiano. El eje perpendicular a éste, surge del enfrentamiento del Club Uruguay, sede de la vida mundana, del placer y representativo de "lo femenino", al costado sur, con el edificio del Ministerio de Obras Públicas, el "gran reproductor de la ciudad", representativo de "lo viril", al costado norte.

Por otra parte, si bien todos los ejes no conducen a los caminos salientes de la ciudad, el eje oeste-este apunta al alto mar y a tierra adentro, que constituyen los dos vínculos principales de la ciudad.

La interpretación precedente se ve reafirmada, a la luz de la tradición romana de la planificación urbana cuya difusión en el Viejo Mundo tuvo incidencia relevante en la aplicación del damero en América.

202 El metadiscurso de la tradición romana.

Tal como lo señala Pedro Lluberes (2), la tradición romana constituye el antecedente más preciso de una concepción urbanística ligada a principios de Legislación. Su expresión literaria fundamentalmente a través de los tratados de Vitrubio dieron cuenta de ello. La manifestación de estas reglas en la conformación romana de la ciudad "expresaba un orden básicamente cósmico", como refiere Norberg Schulz

La superficie cuadrada o rectangular de la ciudad era dividida en cuatro partes mediante dos calles principales cortándose en ángulo recto. La principal, "cardo", con un recorrido norte a sur, representaba el eje del mundo. La secundaria, "decumanus", representaba la carrera del sol de oriente a occidente. Las calles principales llevaban a las cuatro puertas abiertas en el muro de la ciudad. La intersección de los ejes definía el Forum, donde se agrupaban las actividades comerciales, políticas y religiosas. El centro solía estar representado por un pozo llamado "mundus", que simbolizaba la relación con las fuerzas terrestres, cuyos favores debía obtener el hombre. "Esta organización general concretaba una imagen cosmológica y la ciudad era concebida como un microcosmos tal como lo denota la estrecha afinidad entre las palabras "orbis" (mundo) y "urbe" (ciudad). Al hacer de un centro el origen del orden ortogonal, los romanos generaron una imagen dinámica del mundo ligada a la conquista del entorno según un orden cósmico preestablecido de acuerdo con los dioses.(3) (Fig. 4)

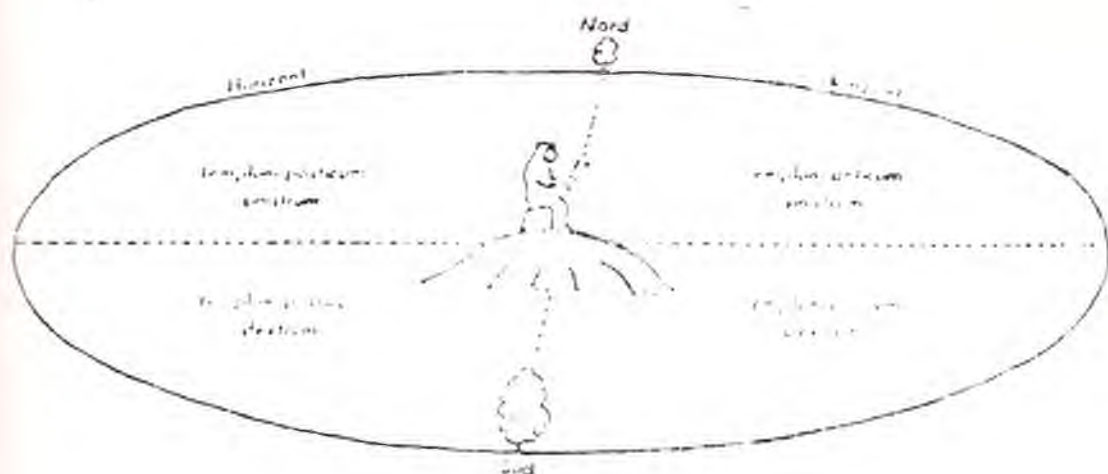


Fig.4 - Diagrama que representa la subdivisión del espacio.

La lectura de la Plaza Matriz de acuerdo a estas reglas permitiría establecer las siguientes correspondencias:

- El "decumanus", eje este-oeste de la trayectoria solar se asimila al eje de lo mental y lo absoluto (Catedral y Cabildo)
- El "cardo", eje norte-sur, terrestre...terrenal, se relaciona al eje de lo femenino y lo viril (Club Uruguay y Ministerio de Obras Públicas).

El centro generado se corresponde también con el Forum, como lugar que agrupa las principales actividades urbanas.

La intersección propiamente dicha, constituye un punto virtual en tanto se encuentra desplazado del centro geométrico de la plaza, materializado en su fuente.

Jorge Floriano, reconoce en esta fuente, inaugurada en 1871, una representación del ser humano desde el punto de vista esotérico. Este aparecería representado en los cuatro planos de la fuente que de abajo hacia arriba representarían: lo físico, lo astral, lo mental y lo espiritual y que se corresponden con los cuatro elementos de la alquimia: tierra, aire, agua y fuego. El coronamiento de la fuente mediante un niño mirando al oriente y haciendo el gesto de soplar una caracola, es relacionado por Floriano con la práctica de los fenicios que prevenía a los barcos de encallar cuando había niebla. Este llamado de atención promovería la autoreflexión para acceder a la luz y al conocimiento.

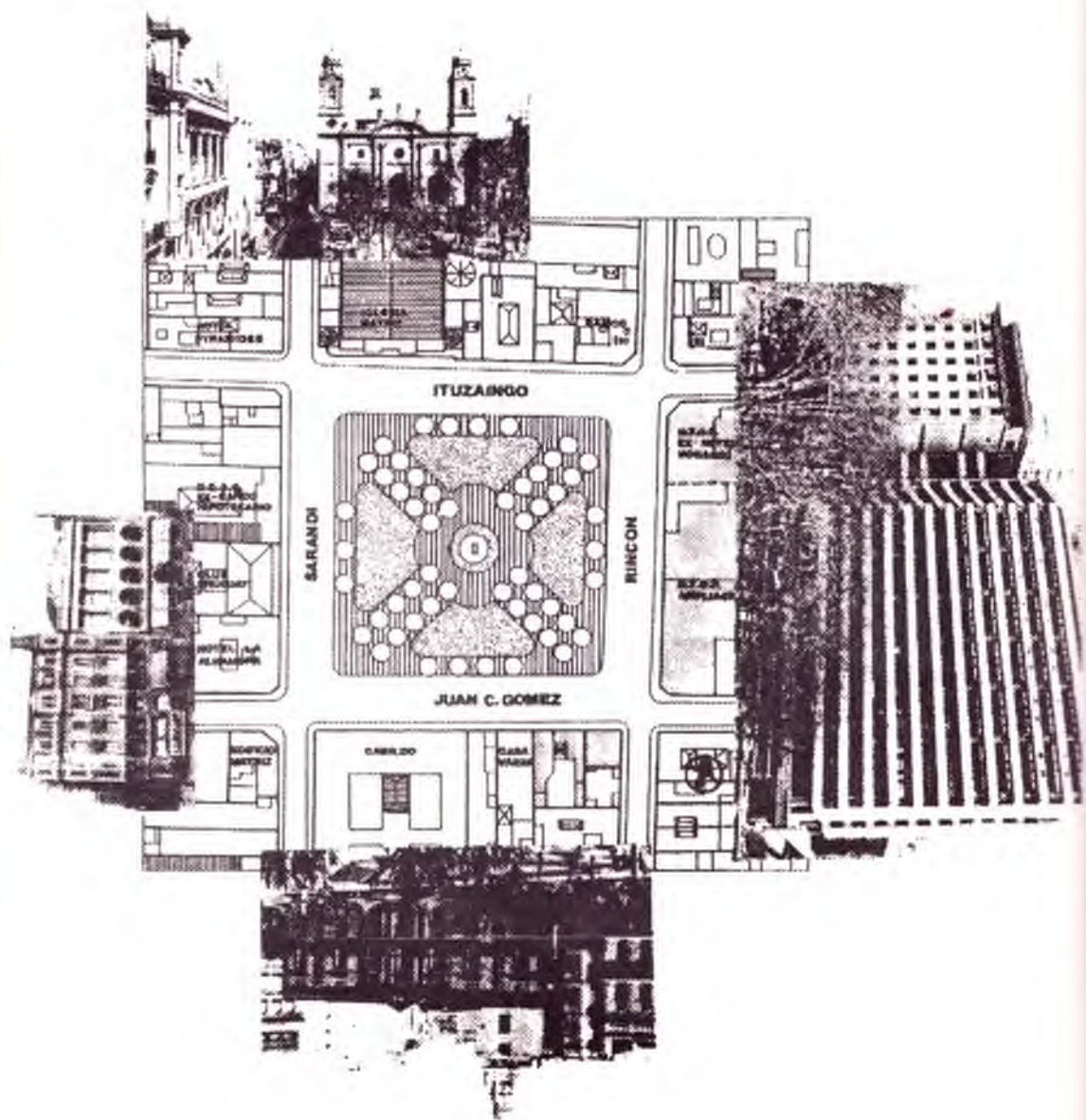


301 Una manzana del damero.

Ya fuera como "manifestación del orden cósmico" según el metadiscurso romano, o bien como ordenado y práctico trazado "a cordel y regla" dispuesto para las colonias de España, lo cierto es que la Plaza Matriz constituye una pieza en el regular damero de la Ciudad Vieja.

La racionalidad del pensamiento aparece representada en la delineación de la ciudad, mediante una geometría apoyada en la ley de ortogonalidad: la línea recta y el ángulo recto. Se genera así un conjunto ordenado de cuadrados en una relación repetitiva de adición por contigüidad. La ley compositiva promueve una trama indiferenciada estensible indefinidamente. Tanto en la tradición romana como en las disposiciones indianas, la tarza sufría una alteración en la plaza, indicando el centro generador de la ciudad. Dicha alteración respecto a los referentes, resulta compensada en la tercera dimensión, mediante un principio de jerarquía dado por el marco construido. Sus tensiones generan dos ejes principales constituidos por pares opuestos: lo mental y lo absoluto en la dirección este-oeste y lo viril y lo femenino en la dirección norte-sur. La consideración de la tercera dimensión, contribuye también a la identidad de la plaza, por la oposición entre poliedros construidos y poliedros no construidos.

El uso de la línea recta, relativa a lo inorgánico, descalifica la condición femenina de la plaza "madre". No obstante, la línea ondulante de la mujer se recupera a través de la fuente, ubicada en el centro geométrico de la plaza y por lo tanto en el centro generador de la ciudad.(Fig.5)



Una primer lectura de la plaza considerando su forma, induce a una visión estática, dada por la rigidez geométrica del cuadrado. El predominio del plano horizontal, hace de éste el principal conformador del espacio. El plano de apoyo por lo general se asocia con el concepto de pasividad. El "hábito de plaza" es entendido en este aspecto como un "estar" detenido en el tiempo. El plano de apoyo se identifica también con la idea de derrota y destrucción lo que corresponde a las divinidades femeninas y resulta coherente con la idea de plaza madre. La semanticidad del material empleado en el pavimento (losas de granito rojo), con su condición de mínima elaboración evoca lo natural y originario consolidando la genitalidad de la plaza.

Una segunda lectura permite apreciar el cambio de material en el plano horizontal, diferenciando áreas verdes y áreas pavimentadas. Estas últimas siguen dos leyes: la de borde, definiendo la vereda perimetral y la diagonal, generando dos direcciones que se intersectan en el centro de la plaza. Las veredas constituyen una zona intermedia entre el macrocosmos -ciudad- y el mesocosmos -plaza-. Sus proporciones alargadas promueven el desplazamiento y son por lo tanto dinámicas.

Aparece dificultad o "ruido" en la decodificación de las veredas, contenidas en la plaza pero segregadas de ella y vinculadas a lo no plaza, resultan "insignificantes". Las diagonales poseen también proporciones de tipo dinámico. Pero además, presentan un desdoblamiento lateral con pavimento rugoso (pedregullo) y equipamiento de bancos, que amortiguan tal dinamismo. Otro conformador del espacio lo constituyen los árboles que bordean las diagonales. Sus troncos, elevándose desde el plano de apoyo evocan la masculinidad haciendo posible la procreación de la ciudad. El amplio follaje de los árboles, que por su ordenamiento se dice que forman bóveda, dan la metonimia de la bóveda celeste, que se asocia a lo sagrado y a lo sublime. Este aspecto cosmológico afirma un sentido de elevación con un carácter dinámico y se relaciona a las divinidades masculinas.

Desde el espacio central de intersección la vista de las cuatro semidiagonales produce una visión multiplicada relacionada con la generación de la ciudad.

De la estructuración de la plaza, resulta que las cuatro áreas verdes aproximadamente triangulares, son las únicas plenamente estáticas. Pero, estas áreas no están organizadas para ser transitadas, en ellas no se cumplen las funciones de plaza, son contemplativas y crean la ambientación del mesocos-

mos en su papel de biósfera. El elemento vegetal es el que otorga a la plaza el valor de "pulmón" de la ciudad y se relaciona en ese sentido con el impluvium o patio de la casa romana y ya en el siglo XIX, con los criterios higienistas aplicados al urbanismo. El vegetal evoca además, a las divinidades hortícolas previas al cristianismo. La lectura de la plaza como conjunto ordenado de los dioses agrícolas de la germinación, divinidades fecundas, podrá vincularse al "huerto plantado por Dios en el Edén..." "Y Dios hizo nacer de la tierra todo árbol delicioso a la vista y bueno para comer, también árbol de la vida en medio del huerto y el árbol de la ciencia y del mal. Y salió del Edén un río para regar el huerto, y de allí se repartía en cuatro brazos..." (4). Los cuatro paños verdes de la Plaza Matriz, divididos por los cuatro caminos que parten de la fuente, recrearían a su modo el bíblico jardín placentero en que Dios puso al hombre..."Y oyeron la voz de Dios que se paseaba en el huerto, al aire del día; y el hombre y su mujer se escondieron de la presencia de Dios entre los árboles del huerto..." (5). El Edén, lugar de paseo y de encuentro de lo que tiene vida, de encuentro de Adán y Eva... se actualiza en el meso-espacio plaza, de encuentro comunitario, de encuentro de parejas en un escenario apropiado.

El equipamiento de la plaza, constituido por bancos, faroles y fuente, se dispone afirmando la estructura general. El equilibrio del sistema se ve distorsionado por el entorno construido. En tanto el eje de mayor tensión dado por el poder religioso y el poder político, está desplazado del centro geométrico de la plaza, la tensión se vuelve al sector sur, mientras que el sector norte permanece pasivamente al margen del conflicto.



Fig.6 - Señalando el centro geométrico de la plaza la sugerente fuente de marmol.



501 El usuario: el hombre comunicante.

Atendiendo a la praxis de la plaza, es preciso identificar al usuario. Definida la plaza como un meso-espacio arquitectónico, lugar más representativo de la condición gregaria del hombre, su usuario será entendido como el hombre habitante de un cosmos domesticado y en actitud eflexiva, mágica, comunicante.

Debe distinguirse, además, entre el transeúnte ocasional que se desplaza por las veredas de la plaza, pero cuya actitud le confiere pertenencia a la ciudad o macro-espacio arquitectónico y el usuario propiamente dicho, que practica en ella determinadas actividades.

502 La inducción de conductas.

La plaza, como todo objeto arquitectónico, es un poderoso inductor de conductas. Pero además, las conductas humanas siempre están referidas al sexo y a la edad. De un modo general puede entenderse que la plaza es un lugar de esparcimiento y relación, por lo tanto no corresponde a ella el cumplimiento de las funciones primarias de ingestión, digestión y procreación. Veremos ahora en que medida las conductas son inducidas y asumidas por los usuarios. (Fig.7)



Fig.7 - La diferenciación de pavimentos actúa como inductor de conductas. La vereda perimetral marca la transición entre los hábitos del macro y del meso espacio.

El análisis del diseño de la plaza puso en evidencia su estructuración en base a dos sendas diagonales, cortándose en un espacio central jerárquico y de cuatro sectores verdes ornamentales. El equipamiento de bancos a los lados de las diagonales, protegidos por las bóvedas arbóreas, parece en principio restringir las opciones de acción al reposo contemplativo sentado y al paseo caminante. A ello podría agregarse un atractivo complementario en la contemplación de la fuente central. Sin embargo, lo que podría así parecer un espacio hiperprogramado con escasas posibilidades de acción narrante, se ve potenciado por la variedad de edades y sexo de los usuarios. Los niños juegan trepando a los bancos y la fuente, andan en triciclo, corren, se esconden tras los árboles, etc.

En un banco, una pareja de adolescentes instaaura una ceremonia de capilla dentro de la de agora, un discurso de delirio dentro de la cordura. Una señora teje sentada conversando con otra. Un señor toma de escusa el hacerse lustrar los zapatos para detenerse a descansar. Los ancianos dan de comer a las palomas. De hecho, el ambiente general es lo suficientemente flexible en la inducción de conductas, como para promover diversas funciones de agora. No obstante, interesa destacar el escaso uso de los sectores verdes. No existen impedimentos físicos para su acceso, ni tampoco textos prohibitivos, sin embargo, los niños no juegan a la pelota, los jóvenes no se sientan en el pasto. ¿Prima entonces el carácter de "Plaza Matriz" y la presencia de los poderes de la ciudad, para crear una barrera mental que se opone a la apropiación del espacio verde? ¿O quizás pesará la expulsión del Edén de sus antepasados, por comer del árbol prohibido?

503 El proceso de diálisis.

Los cambios procesados con el tiempo, tanto en la ciudad, como en el habitáculo, en la familia y en las condiciones sociales, han promovido cambios importantes en el uso de la plaza.

El crecimiento poblacional de la ciudad ha tendido a promover el anonimato sobre las relaciones de vecindad. El habitáculo por su parte, reduciendo cada vez más las áreas y tendiendo a eliminar el espacio abierto privado se ha tornado hiperprogramado, disminuyendo las posibilidades de desarrollar ciertas funciones que son absorbidas por el meso o el macroespacio arquitectónico.

La familia da cada vez más independencia a sus miembros, disminuyendo el tiempo de convivencia en la vivienda y liberando funciones. La pauperización de sectores cada vez más

numerosos de la sociedad, lleva a una progresiva carencia de habitáculo, en cuyo caso el ciudadano pasa a ser literalmente un "habitante de la ciudad". El conjunto de cambios esbozados tornó a la plaza receptora de funciones no habituales. Aquellas funciones primarias consideradas sagradas toman lugar en un escenario de ágora: se almuerza, se realiza la digestión, se hace el amor o se duerme en la plaza. "No todo es plaza en la plaza."

NOTAS

- (1) - "Disposiciones de las Leyes de Indias relativas a la población de ciudades". Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura. Publicación 1.7. Fascículo 1 ps.13 y 14. Montevideo, 1969.
- (2) - LLUBERAS, Pedro. "El damero y su evolución en el mundo occidental". Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas Nº 21. Universidad Central de Venezuela Noviembre, 1975.
- (3) - NORBERG-SCHULZ, Chr. "Arquitectura Occidental". Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2a. Ed. 1985, ps.44 a 46
- (4) - La Santa Biblia. Antiguo Testamento. Génesis 2/9/10.
- (5) - Op. Cit. 3/3.

LO MUSEISTICO Y LA COTIDIANEIDAD
LA PUERTA DE LA CIUDADELA DE MONTEVIDEO

MA. DEL ROSARIO AGUERRE
SANDRA GABRIELA TABAREZ



000 INTRODUCCION

001 ELECCION DEL TEMA

Nuestro objeto de estudio será la PUERTA DE LA CIUDADELA. Su elección, se basó en el interés que dicho elemento tiene para la arquitectura y el urbanismo, y fundamentalmente en el carácter "simbólico" y "escultórico" que adquiere el objeto genérico "puerta" debido a la transculturación, es decir a la variedad de significados que en distintas épocas pueden ser atribuídas a un mismo objeto.

Al ser un elemento histórico fundamental de la ciudad (por su ubicación, sus significados) nos interesa estudiar la importancia que tuvo y tiene para los habitantes de la ciudad. Esta permanencia en el tiempo deriva ineludiblemente en una diacronía significativa, dado que un mismo objeto actualiza sus significados con el transcurso del tiempo y la evolución de la sociedad.

La PUERTA DE LA CIUDADELA presenta una significación triádica, ya que, primero se definió como puerta defensiva de la fortaleza de Montevideo; es además una representación simbólica del "poder" y es también un símbolo de nuestro pasado, de nuestros ancestros, cosa muy importante para el hombre actual que tiene la necesidad de glorificarse en sus antepasados.

002 SEMIOTICA GENERAL

Esta disciplina de organización académica contemporánea admite varias versiones como la de DE SAUSSURE o la de PEIRCE y multiplicidad de definiciones y tautologías.

Peirce atribuye a la semiología un papel marcadamente epistemológico, partiendo de una base empírica la semiótica tiende a transformarse de una teoría inicialmente descriptiva, en una axiomática en las características generales del discurso científico.

La doctrina Peirceana plantea una definición de signo original entendida como una triádica, entre los siguientes elementos distintos: lo Pragmático que trata de las relaciones entre signos y sus interpretes (lectores); la Semántica que trata de relaciones entre los signos y los objetos que ellos significan; y la Sintaxis que trata de las relaciones formales entre los signos. Además define tres categorías fundamentales de signo: icono, indicio y símbolo. El icono opera por la semejanza entre el significante y el significado (señales). El indicio, opera por relaciones materiales efectiva

entre el significante y el significado, es decir que un elemento hace suponer la existencia de otro que puede no estar presente. El símbolo es el signo que opera mediante una convención. Pueden ser arbitrarios o se pueden presentar como elementos icónicos, pero presuponen siempre un cierto conocimiento por parte del observador de una convención establecida.

Otra de las definiciones admisibles para el término Semántica tiene origen en el curso de Lingüística dado en 1910 por DE SAUSSURE, donde define Semiótica como "la Ciencia Lingüística que estudia los signos, los símbolos y los sistemas de signos en el seno de la vida social"; del mismo modo, del punto de vista Semiótico define al Signo como "la asociación, que no es completamente arbitraria sino que posee una especie de conexión entre, un significado o contenido semántico con un significante o expresión", y por Símbolo a "una representación sensible que se toma como signo figurativo de alguna cosa, por razón de analogía o convención, y siempre tiene una motivación".

Mientras que un signo es una asociación entre un significante y un significado, como dijera San Agustín "es algo que además de la especie presentada por los sentidos, trae por sí mismo al pensamiento alguna otra cosa". "Un signo es un síntoma, indicio, indicación palpable de la que se pueden sacar deducciones y símiles en relación con algo latente - es decir que es un "gesto" - con el que se quiere comunicar o expresar alguna cosa, (Umberto Eco-1976-). "Símbolo es algo que reemplaza, representa o denota alguna otra cosa", (Martinet-1973-). Un lingüista como BARTHES asocia a la definición de Semiótica conceptos de Lenguaje y Comunicación, a lo cual DORFLES agrega que la comunicación está sin dudas en la base de todas nuestras relaciones intersubjetivas, y constituye el punto de apoyo de toda actividad pensante.

Tanto signo como símbolo son producto de una mentalización humana, es decir de un proceso de elaboración mental mediante el cual se le atribuye contenidos o significados a un determinado significante dependiendo casi exclusivamente de los códigos utilizados, es decir de nuestro propio Idiolecto. La necesidad simbólica es inherente a la mente humana, es ésta la razón de la existencia de las permanencias, persistencias en el tiempo de elementos mítico-simbólicos, elementos no solo materiales, o figurativos sino que pueden ser también imágenes (Icono).

Casirer: "Ve en la capacidad de simbolizar la característica mas propia del ser humano y propone que los símbolos no tienen por objeto nombrar o imitar una realidad preexistente, sino estructurarla y articularla".

Según BARTHES: la semiótica tiene como objeto de estudio, todo sistema de signos cualquiera sea su sustancia o sus límites: las imágenes, los gestos, los sonidos, los objetos, y los complejos de esas sustancias que se encuentran en ritos, protocolos, espetáculos, constituyen sino lenguajes, al menos sistemas de comunicación.

Recordemos que la Semiología es la semiótica de la sensorialidad; es por eso que hace una comparación entre la semiología y un "artista", que representa con los signos como un señuelo conciente, cuya fascinación quiere hacer saborear y comprender. El signo es siempre inmediato, regulado por una especie de evidencia que salta al rostro como un disparador de lo imaginario".

Por ello, la semiología no es sólo una "hermenéutica" - interpretación de los símbolos activos en el inconciente, en todo discurso humano escrito o no-. Sus objetos son los textos, las expresiones, los idiolectos (nuestros propios códigos), las pasiones, las estructuras que presentan simultáneamente una apariencia de verosimilitud y una incertidumbre de verdad. Por ello, llama semiología al curso de operaciones mediante las cuales es posible jugar con el signo como una ficción. (R.B. - 1974).

003 SEMIOTICA ARQUITECTONICA

En la Semiótica General podemos encontrar distintas parcialidades, dado que trata de todos los sistemas de comunicación, incluyendo lo no lingüístico, los íconos, los símbolos, las imágenes, entre los cuales se incluye la arquitectura, es por ello que podríamos hablar de una Semiótica Arquitectónica

Dado que la Semántica se refiere al sentido y al significado de los signos, podemos considerar como significado al proceso que liga los hechos, objetos y seres, a signos capaces de evocarlos. El proceso cognoscitivo nos da la posibilidad de conferir un significado a las cosas que nos circundan, por medio de los signos que actúan como conector entre nuestra conciencia subjetiva y una realidad concreta. Por el mero hecho de atribuirle significados a una "cosa" se la transforma en un "objeto".

La Arquitectura podría considerarse como un conjunto organizado de signos o más bien símbolos, como una cierta estructura lingüística. La "lectura" de estos signos y símbolos que constituyen el "Lenguaje Arquitectónico" es indispensable para comprender la Arquitectura como Arte.

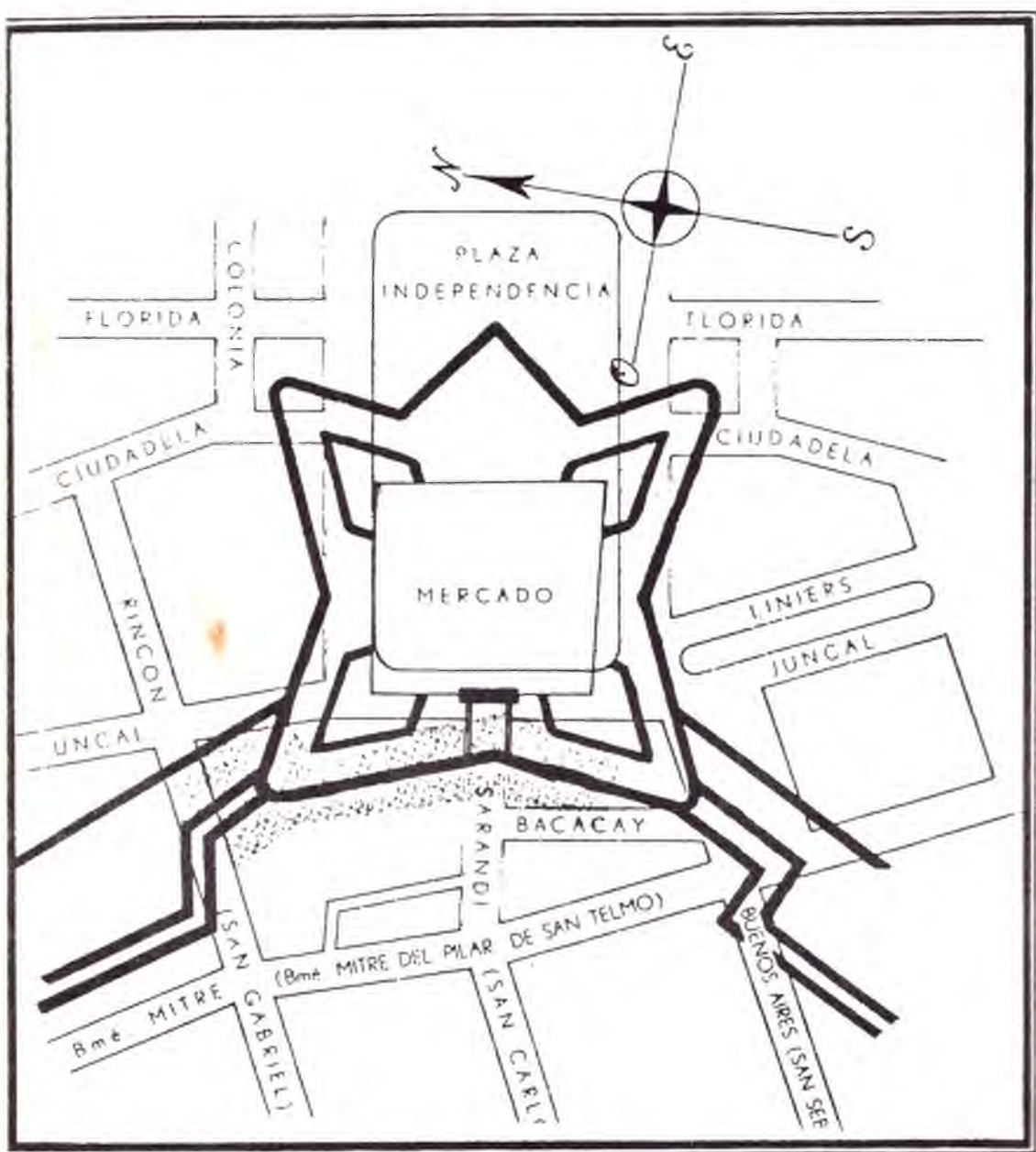


Fig. 1a - Planta de Ubicación de la Ciudadela

Partiendo de la concepción de la "Puerta de la Ciudadela" como símbolo de la ciudad y para nuestra sociedad, comenzamos el estudio semiótico con una breve reseña histórica del objeto.

La tardía fundación de la Ciudad de Montevideo deriva del sistema económico Mercantilista aplicado por la Corona Española y responde a la necesidad de proteger las fronteras coloniales y evitar las permanentes penetraciones portuguesas, por lo que debió ser fortificada.

En 1726, Bruno Mauricio de Zabala dicta el "Auto de Erección" de la ciudad de Montevideo.

El trazado responde al esquema planteado por las leyes de Indias para una Ciudad de Interior (No Ciudad-Puerto como podría suponerse), y correspondió al Capitán de Ingenieros, Domingo Petrarca. Consistía en una ciudad fortificada, amurallada, con varios puntos fuertes en la costa (bastiones) y una sólida Ciudadela. (Fig. 1.a) proyecto del Ingeniero Militar Diego Cardozo, responde en su diseño a las ideas estrictamente militares del Ingeniero francés Sebastián Le Prestre, Señor de Vauban, que posee un sentido claramente funcional y antidecorativista, opuesta al tardío barroquismo arquitectónico de la época.

La Puerta de la Ciudadela era el vínculo entre la ciudad y el fuerte, formaba parte de la gran muralla que separaba "la Ciudad" del campo y de "los otros". Era una sólida fortaleza adecuada a las funciones defensivas que debía cumplir; ejemplo típico del pragmatismo aplicado en el planeamiento colonial de América, cuya piedra fundamental fue colocada en 1742. La construcción de la ciudadela y las murallas fue un fenómeno desarticulado con la realidad física y poblacional de la ciudad, ya que no fue planeada al mismo tiempo que la trama de la misma, y tampoco se previó el futuro crecimiento demográfico. Esa falta de relación con la ciudad, se expresó arquitectónicamente en la desintegración formal del primitivo amanzanamiento (tejido original) y el trazado de las murallas. La portada de acceso al fuerte se ubica casi en el eje de la actual calle Sarandí, pero rompiendo con la ortogonalidad del amanzanamiento de intramuros antes mencionada. Contaba con "rastrillo" y un puente levadizo que cruzaba el amplio foso que rodeaba el fuerte, su estructura era de grandes sillares de piedra (granito gris), con una amplia abertura escarzana, flanqueada por un par de columnas pseudo corintias y sobre la cual se encontraban las ranuras por donde se deslizaba el puente, y un frontón curvo y cortado.

Luego de 1825, de la Declaratoria de la Independencia, la fortificación pierde la función defensiva original y es

incluso despreciada por ser símbolo del Imperio Colonizador. Pero fue el explosivo crecimiento de la población, y la consiguiente escasez de superficie construible o habitable en intramuros, lo que alteró el catastro de la ciudad y obligó a la migración de los más desposeídos, que se afincaban en construcciones precarias dispersas y desordenadas en la zona de extramuros, lo que constituyó otra de las causas por la cual se demolieron las murallas de la fortificación de la Ciudad de Montevideo.

El primer límite extramuros fue el del Ejido (Campo de Marte), eran los terrenos más próximos a la Ciudad y en la medida que fue creciendo se extendió hasta el límite de los Propios (zona de chacras pertenecientes al Cabildo, y en usufructo de los ciudadanos de Montevideo). Por lo tanto se comienzan a demoler los cuatro baluartes y cegar el foso, convirtiendo la antigua plaza fortificada, en un mercado público, "el Mercado Viejo". (Fig.1.b)

En 1879 se completa la demolición de la Ciudadela y la muralla, y se hace el ensanche de la actual Plaza de la Independencia, quedando la "Puerta" como resto de la antigua fortificación.

101 CONCEPCION DE LA PUERTA DE LA CIUADAELA

En sus orígenes la puerta podía ser considerada como señal, ya que se denotaba (1) a sí misma, informaba acerca de su función, como pasaje o nexo entre el fuerte y la ciudad. Posiblemente también tenía connotaciones (2) relativas al Poder Imperial de la corona española y al igual que la muralla, de protección y defensa. Al adquirir estos significados, y otros (dependiendo del receptor) se transforma en un signo, o más bien en un símbolo (de poder, defensa, sometimiento, límite o barrera) para el ciudadano.

(1) Denotación: Es lo que se enuncia a sí mismo y se agota en el racionalismo de la funcionalidad.

(2) Connotación: Un sistema connotado es aquel cuyo plano de expresión está constituido por uno de significación. Podemos decir que la connotación es una proliferación de códigos.

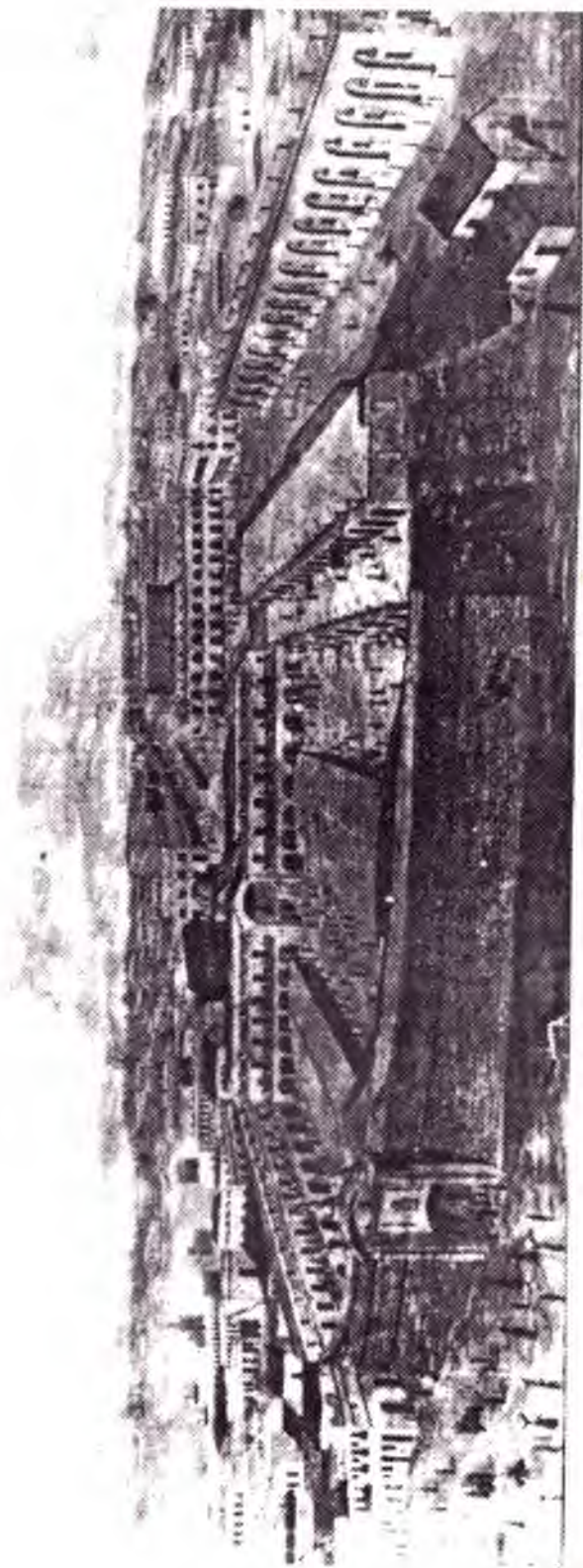


Fig. 1b - Vista del Mercado de Montevideo - 1848

En principio nos centraremos en el análisis del elemento genérico "puerta", tratando de decodificar los mensajes arquitectónicos que nos trasmite, lo que connota, lo que denota y su papel como signo y símbolo.

Siguiendo una sana disciplina podríamos reconocer en este objeto de estudio la intencionalidad, una puerta se enuncia a sí misma como puerta, como pasaje-nexo, como límite interior-exterior, detención censura, en definitiva todo lo que ella denota por su propia naturaleza.

El concepto Puerta presenta una dualidad inherente entre separación y unión; el umbral es lo que divide o conecta un espacio. Constituye esto una lexía primaria, una de las estructuras básicas de la Gramática Arquitectónica, es lo que separa y lo que integra, es límite y es nexo a la vez. Representa el principio semiológico de ideología y contraideología, lo que divide une, lo que oculta descubre.

Es por una de las características propias de la psiquis humana, de nuestro inconsciente, que la separación o división entre dos elementos, impuesta por una puerta, sería más mental que física o real.

La puerta históricamente fue umbral y dintel, como se observa en las prehistóricas cuevas, donde constituía un límite entre lo propio y lo extraño (lo otro). El portal como intención podría tener origen en los dólmenes donde un par de piedras verticales sostenían una horizontal, a pesar de no ser puerta, se les atribuía un significado mágico de conexión con lo terrenal, lo cósmico, lo superior. Los elementos antedichos podrían ser considerados simplemente como dinteles. El pasaje del dintel a la puerta se produce cuando el primero pasa a formar parte de un cerramiento o muro, se constituye en la parte móvil de un cerramiento fijo, es el elemento dinámico de un conjunto de por sí estático, la pared, y se transforma en un conjunto complejo de elementos: umbral, dintel, parantes (jambas), batientes, y otros elementos parásitos como bisagras, pestillos, cerraduras, etc. Aquí aparece el concepto de puerta como "Portalidad", del muro que no es muro, del límite que se puede traspasar (del Diccionario Etimológico de Corominas - "puerta": transportar de un lugar a otro) de la comunicación entre un espacio y otro bien diferenciados.

Podría ser percibida también como un "marco" para el cuadro que se dibuja del otro lado, con lo que se remarcaría la idea de límite, de espacio recortado, contenido, remitien-

do el infinito a una dimensión humana. Antiguamente el Portal era el objeto de conexión entre los ritos de capilla y los ritos de agora, entre lo sagrado (el interior, la capilla) y lo profano (el exterior, el agora).

Para alguna cultura determinada, podría ser tomada como una metáfora a la Virgen María como puerta del cielo (Porta Coeli), como nexo entre lo celestial y lo real, por haber traído al mundo al Cristo hecho hombre. Partiendo del hecho de que estamos en una disciplina que se apoya en la psicología podríamos relacionarla también con el inconsciente colectivo; en tal caso, la puerta, representaría dos elementos opuestos: lo Femenino, lo acogedor, lo que recibe y abraza en su seno, la apertura y por extensión el nacimiento, ese pasaje interior-exterior, de la oscuridad a la luz, a la vida, y como contraparte a la muerte, paso de la actividad al estado inerte, de la vida, de lo real a lo infinito y desconocido; y lo Masculino con sus connotaciones de poder, seguridad y fuerza, indicios que tienen origen en el antiguo "Pórtico Adintelado", conjunto constituido, por dos elementos verticales "columnas" (lo masculino) y uno horizontal "dintel", símbolo del perfecto equilibrio de una estructura.

Todas estas características generales y algunas que mencionaremos más adelante serían atribuibles o aplicables a nuestro objeto de estudio, lo cual podríamos definir como una unidad sintagmática y significante, que posee una significación intrínseca propia de su naturaleza y que es plausible de ser decodificada por el observador. La puerta como todo signo de cualquier sistema semiológico implica por lo menos tres relaciones:

- una, que integra a los componentes del signo, entre significante y significado;
- otra, que vincula al signo con los que le preceden en una estructura determinada (relación sintagmática);
- y una tercera, que lo vincula a otros signos que pertenecen a estructuras diversas (relaciones asociativas o paradigmáticas).

Podemos ejemplarizar estas relaciones en la puerta (dintel), por una parte, las columnas que sostienen el arquitrabe, son dos unidades pertenecientes a un conjunto que generan una relación sintagmática; y por otro, si las columnas pertenecen a un orden determinado, esto evoca la comparación con los demás órdenes aunque no estén presentes en el conjunto, en este caso la relación sería asociativa. (R. de F. - 1967).

A la luz de este pensamiento , podríamos distinguir a la Puerta de la Ciudadela como una unidad sintagmática donde los

elementos se interrelacionan formando un todo organizado. Estos elementos: arcadas, columnas, frontón, se relacionan coherentemente presentando, basamento, desarrollo y coronación, aunque el primero tenía mayor importancia al comienzo, cuando formaba parte del fuerte, y no actualmente, ya que el basamento aparece sólo debajo de las columnas. El uso de los elementos clásico-historicistas se debía al interés por connotar toda la importancia y poder atribuible a una puerta de esas características, a pesar de no ser el ornamento un fin en sí mismo (dada la escasez de recursos y la funcionalidad programática); pero el remate o coronación que constituye el frontón curvo transgrede esos principios, denotando una actitud manierista de conflicto y dualidad, manifestada así mismo en las columnas corintias sin fuste estriado, en el frontón curvo, cortado y con óculo. (Fig. 1.c).

El carácter complejo de la unidad sintagmática puerta, indica la asociación de varios de los elementos antes nombrados, pero la estructuración entre éstos, su sintaxis, es la que atribuye la característica de connotar. El mensaje que transmite, el contenido esencialmente histórico, es actualizado o resemantizado por cada uno de los que experimentan el objeto.

Todo hecho histórico está sujeto a semantizaciones, dessemantizaciones y resemantizaciones como por ejemplo: la Puerta tiene un significado original relativo a la defensa, protección, etc. y con su carácter metonímico (3), constituye el metadiscurso ideológico de una situación política y social, es "Símbolo de Poder".

Para los colonos que vivían en Montevideo, era la única conexión con la Autoridad (en el fuerte), y a su vez por ser metonimia de la fortificación se constituía en una barrera entre lo desconocido, lo seguro y lo indeterminado, el "desierto", el campo o zona de peligro.

Cuando se demuelen las murallas el único elemento que permanece en pie es la puerta, que pasa a ser "Puerta del Mercado Viejo", ubicado en la plaza del antiguo fuerte y adquiere un nuevo significado para el hombre de la época, se hace más accesible, ya no la ven como símbolo de poder, sino que forma parte de lo cotidiano (lugar de reunión, de abastecimiento, etc.).

(3) Metonimia: Consiste en designar una cosa con el nombre de otra, tomando el efecto por la causa o viceversa, el signo por la cosa significada, la parte por el todo.

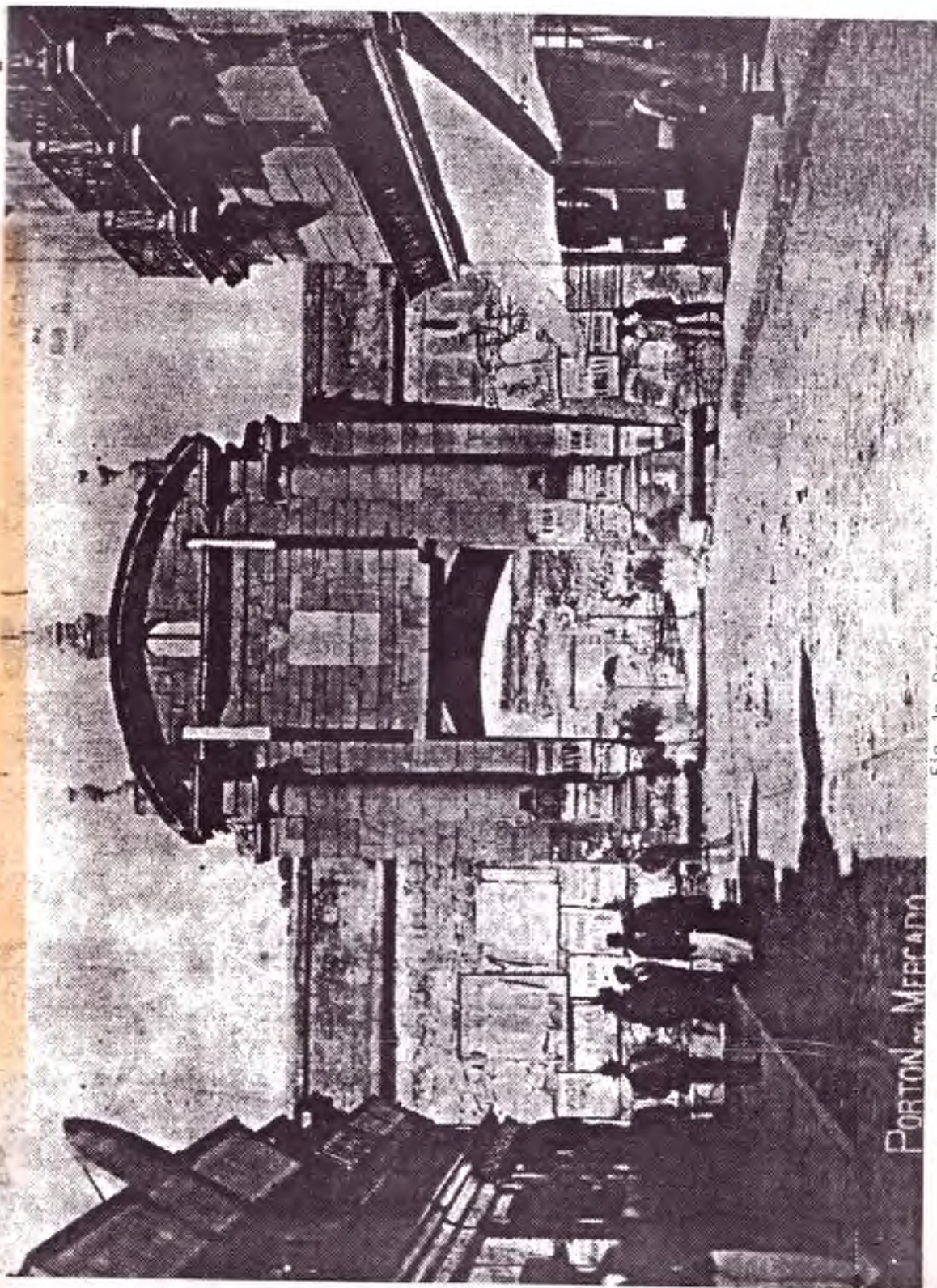


Fig. 1c - Porton del Mercado Viejo - 1900

Esto implica una desemantización, un cambio de significados para el usuario, de forma que el mismo objeto se resemantiza. La puerta se hace más doméstica, se pasa de una puerta "solemne" (con carácter de sostén y defensa), a una "usuable", "vivable". La desemantización y resemantización son parte del proceso de actualización permanente y cotidiano dependiendo de la época (tiempo), situación (política, social, económica, cultural, religiosa, psicológica, etc.). Cada generación, incluso cada individuo, le otorga un nuevo significado que es más o menos general para el grupo, concluyendo en una connotación propia de la época. Por ejemplo las ranuras que servían para levantar el puente se desemantizan pasando a ser un objeto ornamental para el decodificador genérico actual. La intencionalidad dada por el emisor al objeto - mensaje - es distinta en este caso a la captada por el receptor.

"Un sistema que se hace cargo de los signos de otros sistemas para convertirlos en sus significantes, es un sistema de connotación, la imagen literal es denotada, y la simbólica es connotada". (R.B. - 1977). Es esta definición de Roland Barthes la que explica más claramente los conceptos de connotación y denotación utilizados. Lo connotativo depende no sólo del mensaje, del actante, sino fundamentalmente de los destinatarios, de los códigos que utiliza en la decodificación y obviamente de su propia información; el elemento "Puerta" no significa lo mismo para la mass-media desinformada que para un entendido, o un técnico, posiblemente para los primeros no sea más que otro elemento decorativo en la ciudad, y para los otros, la "Puerta" podría ser metonimia, representar toda la fortificación y ser símbolo del Dominio Político de una época y una situación determinada. Actualmente los símbolos de autoridad se relacionan con el Poder del Estado, en un tiempo fue el Palacio Estevez, hoy día esos símbolos están representados por el Palacio Legislativo y el Edificio Libertad.

Hoy esta puerta se ha transformado para el Montevideano en un símbolo que pierde el significado de puerta-poder, puerta-pasaje, y gana uno mucho más amplio, el de Patria.

Para el decodificador medio, puede que: carezca de significación histórica, que sea un objeto meramente escultórico comparable al monumento del Gral. Artigas ubicado en la Plaza Independencia frente a la Puerta, y que actúa como una especie de pivot entre las calles 18 de Julio y Sarandí, aparece a espaldas a ella, y entrando a la Ciudad Nueva como un "conquistador", como portador y símbolo de la cultura europea llegada a través del puerto; que sea el límite entre el ayer y el hoy; o puede que le atribuya nuevos sentidos como el de protección, aunque esta vez referido al peligro que encierra

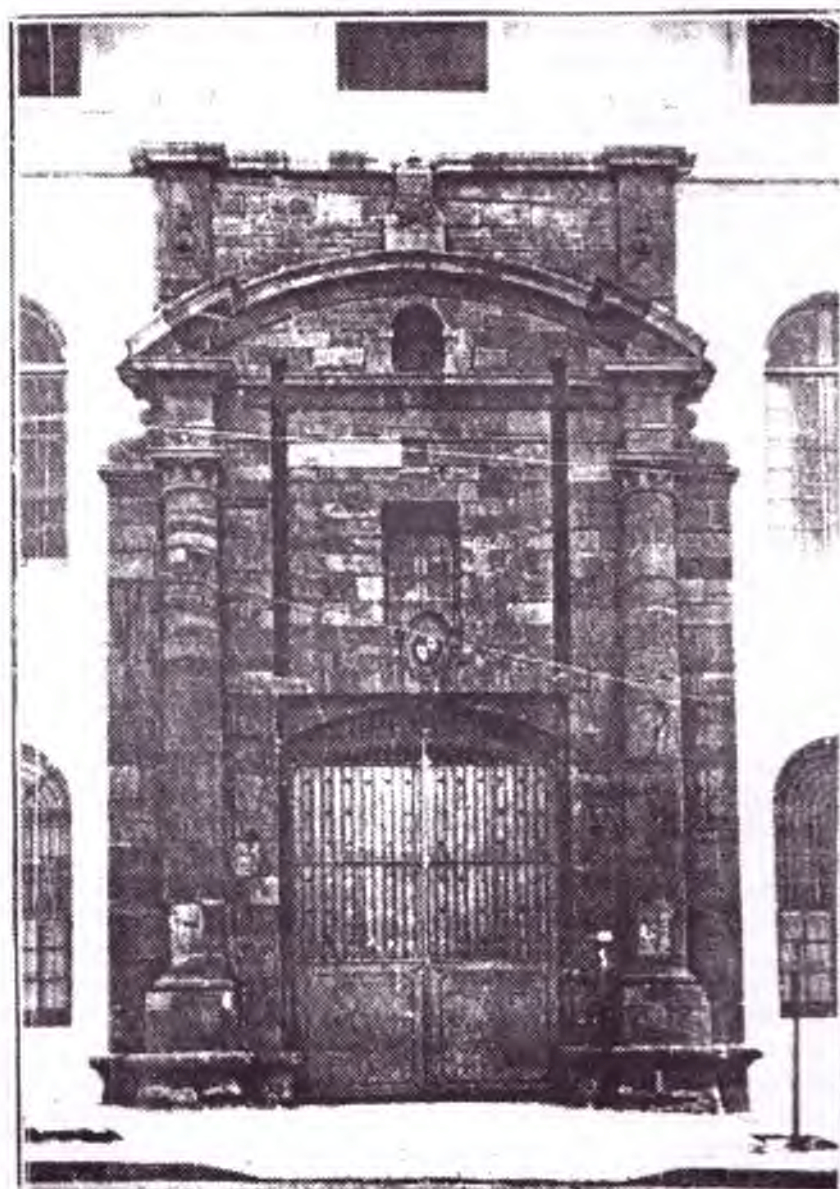


Fig. 2a - La Puerta como acceso al edificio de la Universidad del Trabajo del Uruguay.

la Ciudad Vieja en la noche (es en ese momento del día en el que se transforma en "desierto", en el campo donde se liberan las pulsiones), y al sentimiento de seguridad que significa estar del otro lado de la Puerta, en "la Ciudad", en el espacio cotidiano, entre las luces y la multitud.

Para la mass-media el término espacio incluye el lexema límite; no podemos asumir la infinitud del espacio absoluto ya que no es más que una mentalización. Basándonos en el tópico planteado por Klaus Kooning (en su "Prolegómenos al Análisis del Lenguaje Arquitectónico"), acerca de la relación dialéctica entre límite y espacio, referida a, si es el primero quien genera al segundo o viceversa, y podríamos deducir que la arquitectura siendo el principal generador de límites sería también productora de espacios.

Como la Puerta es por extensión arquitectura, incluiría el concepto de límite; definiendo así dos espacios: el de la Ciudad Vieja y el del Montevideo de la expansión. Pero ella no es espacialidad en sí misma, es más bien vacuidad, vacío; representa el conflicto entre el vacío y el lleno, entre lo construido, el marco y el vano, hueco por llenar. Por esto y por el carácter simbólico que tiene la puerta en la actualidad podemos relacionarla con los Arcos de Triunfo; haciendo la salvedad de que cada uno posee una intencionalidad diferente. Mientras que el Arco tiene un propósito declaradamente conmemorativo, es monumento, tiene el objeto de celebrar los triunfos y glorias de un Gobernante, o sirve como instrumento para un ritual o culto; la Puerta, paradigma del sintagma muralla, tuvo en un principio un carácter estrictamente funcional (defensa), que con el tiempo, fue resemantizándose, transformándose en "símbolo" (de autoridad, del pasado y sus glorias, de triunfo). El Arco es un recurso evidentemente iconico, y representa la puerta de una hipotética muralla a través de la cual pasaría un ejército triunfante al recinto fortificado; al desaparecer la muralla lo hace también, el cerramiento móvil, batiente, ya que pierde su sentido, quedando así únicamente el marco de la antigua portada (elemento virtual-Arco). Este contenido meramente simbólico, es el que se actualiza cada vez que un individuo experimenta el objeto. Como dijera Décio Pignatari: "El Arco de Triunfo es un ejemplo bastante claro de un metamorfismo que se contamina de simbolismo, o de metáfora icónica. Es una parte que se transformó en un todo autónomo, pues no es sino una réplica de la antigua puerta de muralla".

Hemos constatado que Puerta y Arco tienen intencionalidades distintas, pero seguramente el usuario medio podría confundirlas y asociar a la primera de las significaciones de la segunda.

El análisis semiótico de la Puerta de la Ciudadela realizado, nos permite reconocer el carácter simbólico que ésta representa en mayor o menor medida para todos los ciudadanos.

Como símbolo arquitectónico de una sociedad es capaz de resumir o expresar el modo de pensar o sentir de una época, y de remitirnos a ella.

Los mensajes que el objeto nos trasmite van cambiando con el tiempo; la intencionalidad dada por el proyectista a la obra, pierde importancia en el proceso histórico, la obra en su devenir se desemantiza y resemantiza continuamente, constituyéndose no solo en el canal por el cual se transmiten los mensajes, sino en un verdadero productor de los mismos. Su lectura o decodificación, no depende de la intención originalmente atribuida, sino del bagaje de imágenes y conceptos, de la sensibilidad y de la imaginación, del individuo o grupo que la experimenta.

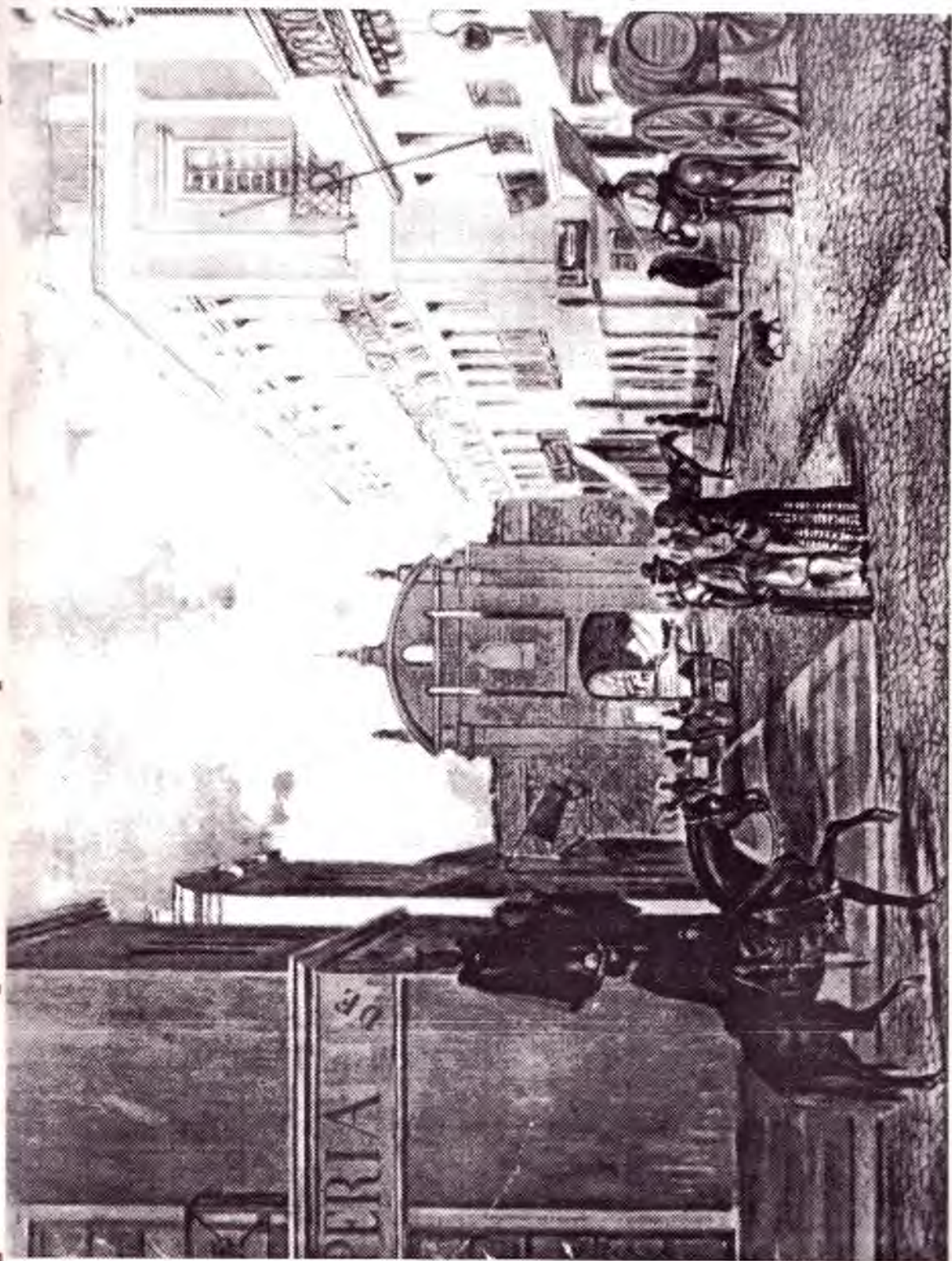
Como todo elemento histórico plantea una tensión entre pasado y presente, y en la cual podemos reconocer un intento de integración. En nuestro caso, la unión del ayer con el hoy se presenta como un cambio en la función y significación del objeto, de ser puerta-pasaje-símbolo pasa a ser un objeto escultórico o decorativo mas. Esta actitud de evocar el pasado, con todas sus connotaciones, mediante un símbolo icónico, posee claras referencias posmodernistas. La puerta, sufrió con el transcurso del tiempo desemantizaciones y resemantizaciones, es decir que sus significados, sus contenidos fueron cambiando con las generaciones, pero siempre continuó siendo un símbolo para los Montevideanos, y mantuvo una función conmemorativa, museística. A pesar de haber sido trasladado durante un tiempo a otro lugar, para constituir el acceso del Edificio de la Universidad del Trabajo del Uruguay, (fig.2,a) conservó su significación histórica y su carácter escultórico, hasta que el Gobierno decidió llevarla a su lugar original, devolviéndole a la Ciudad un monumento, un elemento único, acabado en sí mismo, de carácter metonímico, que a pesar de ser "parte" representa la fortificación de la ciudad y todos los significados que dicha característica le confiere. Al reubicarla se le agrega un elemento de soporte y respaldo, una especie de marco, de exhibidor del objeto a exponer, de carácter neutro, representado por un cuadrículado, que no hace referencia al damero de la ciudad, sino que pretende ser inocuo, que no cuente en sí mismo. No intenta "reconstruir" las partes que faltan sino darle al objeto histórico un carácter de lo museístico propio del

siglo XX, donde el objeto es "expuesto como en un escaparate", tal cual es, sin ser modificado o reconstruido sino conservado para ser visto.

El concepto de objeto histórico ha ido evolucionando con el tiempo, podríamos decir que hasta Violet Le Duc no se conocía otra cosa que la restauración o reconstrucción, donde lo ausente se volvía a formar deduciéndolo de los elementos preexistentes en función de los principios arquitectónicos de los que derivaban sus formas, éstos eran procesos acumulativos, donde lo nuevo intentaba mimetizarse con la forma original. Para salvar al edificio de la ruina impuesta por el tiempo, la polución, etc. utilizaba un método racional (propio del espíritu positivista reinante en la época) que lo llevó a tomar posiciones discutidas por ejemplo en la restauración de Catedrales como Chartres, Reims, Amiens, Notre Dame de Paris, etc.; oponiéndose al eclecticismo sostiene que el funcionalismo y el respeto por los materiales con la base de la "buena Arquitectura", es así que se hace acérrimo defensor del Gótico. Por el contrario es Ruskin quien comienza a plantear que los edificios del pasado no deben ser reconstruidos sino conservados y mantenidos en su "estado de ruina", y manifiesta que la restauración es también una forma de destrucción del original, una mentira.

Actualmente es normal el respeto por el objeto en su estado natural sea cual sea su condición o deterioro, ya que lo que se valora principalmente son los contenidos, los significados que tiene el objeto para la sociedad a la que pertenece, y estos son inherentes al carácter histórico del elemento museístico.

Esta operación de relocalización de la Puerta-Monumento no le confiere únicamente propiedades como hito o elemento destacable en el tejido, sino más bien la transforma en un mojón ideológico para la ciudad y la sociedad montevideana. Es además una actitud claramente historicista, y puede que aparezca, como una forma de "Revival", es decir, de rescatar elementos o hechos del pasado únicamente con un fin conmemorativo, atribuyéndole a la portada el carácter simbólico de los Arcos de Triunfo; o puede que haya tenido una intencionalidad más snobista de valorar el pasado, porque "todo lo viejo (antiguo) es bueno", o es símbolo del "status social". En realidad estas actitudes constituyen un eclecticismo, en el cual se adicionan elementos pasados a los presentes, pero sin conjugar los significados contenidos, con la mentalidad actual.



Vista de la Puerta desde el Montevideo Colonial - Acuarela

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. "Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del College de France". 1977.
"El Grano de la Voz". Barcelona. 1983.
- BARACCHINI, Hugo. "Historia Urbanística de la Ciudad de Montevideo". (Artículo).
- DE FUSCO, Renato. "Arquitectura como "Mass-Medium". Editorial Anagrama. Barcelona. 1967.
- DORFLES, Gillo. "Símbolo, Comunicación y Consumo." Editorial Lumen. Barcelona. 1967.
- ECD, Umberto. "El signo". 1976.
"Apocalípticos Integrados!"
"El Péndulo de Foucault".
- GIURIA, Juan. "La Arquitectura en el Uruguay". Tomo I. Imp. Universal. 1958.
- GRUPO DE ESTUDIOS URBANOS. "Una Ciudad sin Memoria". Edición de la Banda Oriental. 1983.
- LUCCHINI, Aurelio. "Ideas y Formas en la Arquitectura Nacional". Editorial Nuestra Tierra Nº 6. 1969.
- MARTINET, S. "Claves para la Semiología". Madrid. 1976.
- SILVA, Elvan. "Arquitectura y Semiología". Porto Alegre. Editorial Sulina. 1985.
- TRAZO Nº 10 (CEDA). "Las Estructuras Arquitectónicas y Urbanas de Montevideo a través de su Historia". Thomas Sprechmann. 1982. Pág.25-48.

EL ORNAMENTO ARQUITECTÓNICO
Y LA ARQUITECTURA ORNAMENTAL
DIACRONÍA Y SINCRONÍA DE LA RUPTURA
1992

NESTOR CASTRO SOMOZA

I LA SEMIOTICA

Comenzar un estudio sobre concretas obras de Arquitectura, requiere de antemano contar con un conjunto acotado (o por lo menos no ilimitado) de reglas, parámetros, metas y por supuesto de obras. Respecto a este último punto, cabe aclarar desde un principio que el presente trabajo no intenta consagrarse en un panorámico relevamiento de la realidad arquitectónica actual.

Muy por el contrario solamente intenta acercarse un conjunto de reflexiones, elaboradas a partir del conocimiento de los "espacios" seleccionados, desde un ángulo semiótico.

Entendiendo por SEMIOTICA el estudio de un acto de cultura humana producto de una mentalización consciente o inconsciente, organizada para la aprehensión de las interiorizaciones del mundo objetivo real, producto de una reflexión para explicar esas relaciones que se apoyan en señales, signos y símbolos motivados e inmotivados.

Concibiendo dicho conjunto de "relaciones", o de reglas compositivas (sintácticas) dentro del marco que el método estructuralista previó y que consistiría en discernir formas invariantes en el seno de contenidos diferentes y no como muchas veces se ha entendido, buscar detrás de formas variables contenidos recurrentes.

Así se concebirían estructuras de signos, en las cuales, estos últimos ya enunciados en sí mismos, cobrarían sentido comunicacional.

Para completar esta primera definición, podríamos decir que una señal se constituiría en un indicio o vestigio, en una muestra que queda de algo anterior. Cuando es aceptada por la sociedad puede erigirse la convención que la transforma en signo.

De esta forma comenzamos a describirlo y como toda convención cultural, el signo resulta aleatorio y arbitrario, adquiriendo significado dentro de su entorno.

Muchos autores consideran al símbolo como sinónimo (como se precisará más adelante), más si ajustamos los términos podríamos definir a este último como un elemento lejanamente icónico al que una cultura determinada le asocia cierto concepto moral o intelectual, por la semejanza o correspondencia que se establece entre el concepto y la imagen. Dentro de estos autores encontramos a Peirce que nos define al ícono, como un representante sustitutivo que opera a través de la semejanza formal o estructural entre el significante y el significado.

Según la tradicional definición de F. de Saussure, el signo es un elemento compuesto de un significante y un significado. Sin embargo, la posibilidad de transformar significantes en otros significantes interesó a los semióticos americanos, quienes tienden a ver en el signo una entidad de una sola cara, manejando "cadenas de signos". En lugar de remontarse, de significante en significante hasta el signo de partida, cuyo significado no está jamás de manifiesto, ellos se remontan de signo en signo, sin que el último al que se llega se diferencie de los precedentes en su naturaleza, así los signos no terminales pueden designarse como símbolos.

Ciertas corrientes contemporáneas confirman en el signo una función de estímulo, con pluralidad a veces, de respuestas.

Todo esto pondría de manifiesto que el uso común de los términos señal, índice, ícono, símbolo y alegoría como sinónimos de signo sería erróneo, ya que si bien todos remiten necesariamente a una relación "entre dos relata", para encontrar la variación en el sentido debemos hacer uso de otros elementos.

No obstante, ambas escuelas (la europea y la americana) concuerdan en definir la semiótica como la ciencia general de todos los sistemas de signos (o símbolos) gracias a los cuales los hombres se comunican entre sí.

Si reflexionamos un instante sobre la necesidad de esta disciplina nos vemos obligados a realizar algunas observaciones históricas. Mediante ellas nos damos cuenta que desde tiempos ancestrales el hombre ha tenido la inquietud de interpretar la realidad. Para ello ha recopilado colecciones de señales, que luego ha clasificado y utilizado para aproximarse a ciertos discursos reescritos sincrónicamente. Nos referimos a todas esas formas que las diversas articulaciones del habla poseen. Sobre ellas, como única forma de meditación (o premeditación) es que volveremos una y otra vez en el presente trabajo. Al hacer esta afirmación no desconocemos esa otra forma de actividad inconsciente, no creadora, llamada de clasificación y que F. de Saussure coloca dentro de la misma jerarquía.

Una vez precisada la base de nuestro estudio y su innegable necesidad histórica, se nos hace imperiosa una extensión de su campo de estudio.

R. Barthes amplía esta definición diciendo que: "prospectivamente, la semiótica tiene por objeto todo sistema de signos, cualquiera que sea su sustancia, cualesquiera que sean sus límites: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos, y los complejos de esas sustancias que se encuentran en ritos, protocolos o espectáculos y constituyen,

si no "lenguajes" al menos un "sistema de significación". Siguiendo con los lineamientos de esta misma escuela, este saber de los signos estaría constituido por cuatro grandes grupos provenientes de la lingüística sistemática. Ellos son:

- a. la lengua, indiferente a la materia de las señales que componen el lenguaje y el habla, que recubre la parte puramente individual del mismo;
- b. el significado y el significante, partes componentes del signo. El plano de los significados conformando el conjunto de los "planos de contenido", y el plano de los significantes conformando los diversos planos de "expresión". La relación entre ambos constituiría el plano de "significación" o de "denotación".
- c. las dos formas de la actividad mental que salen de la lingüística (usado en el sentido saussuriano y sus derivados): los sintagmas o combinaciones de signos cuyo soporte es la extensión y las asociaciones fuera del descenso articulado (o plano sintagmático) donde las unidades que tienen entre sí algo en común se asocian en la memoria y forman grupos en los que reinan relaciones muy diversas (plano paradigmático o sistemático).
- d. un segundo sistema de significación generado por extensión del primero (que llamamos denotativo). Así tendríamos el plano de lo connotado, cuyo plano de expresión está constituido por un aparato de significación, de la misma forma que un metalenguaje sería un sistema cuyo plano de contenido estaría constituido por otro sistema de significación.

En un plano de connotación, las imágenes aparecerían articuladas por una serie de signos, correspondientes a estructuras de distinta profundidad. Tendríamos así, en un primer lugar o nivel, una suerte de estructura superficial, en la cual se haría posible la lectura de determinados estímulos primarios, provenientes de léxicos particulares. A medida que descendemos en la complejidad síquica del individuo las relaciones entre los signos se rarifican. Llegamos así a un segundo nivel, o "estructura profunda".

Los signos correspondientes a niveles de distinta profundidad se relacionan entre sí, en un plano de valor (teniendo en cuenta para cada signo su entorno) de manera sintagmática y/o por asociación, al igual que aquellos pertenecientes a un mismo nivel, cuyos vínculos son específicamente por equivalencia y oposición.

De acuerdo con Jacobson sería posible obtener una lectura diferente para cada uno de los dos "discursos", el de tipo METAFORICO y el de tipo METONIMICO. Según esta concepción la metonimia sería entendida como el orden sintagma (predominio de las asociaciones sintagmáticas), y la metáfora sería el orden del sistema (predominio de las asociaciones sustitutivas). Sobre este punto concluiríamos que la lectura de un solo discurso no sería suficiente para nuestro estudio, ya que ambos "tipos" coexisten siempre en el mensaje icónico aunque haciendo la salvedad de que pudiera existir predominio de uno sobre otro.

Para concluir esta introducción explicativa de los parámetros de investigación, deberíamos señalar la gran complejidad con que todos los elementos mencionados se relacionan para conformar un "lenguaje".

Este último, al decir de Morris, estaría dado como "un conjunto de signos plurisituacionales, con significados interpersonales comunes a los miembros de una familia de intérpretes y susceptibles de ser combinados de ciertos modos y no de otros para formar signos compuestos".

El presente trabajo intentará demostrar la existencia de ciertas formas de permanencia que no ven alterada su estructura significativa con el DEVENIR de las distintas conceptualizaciones históricas. Tal vez sea oportuno señalar también, que es muy distante la situación de negar la HISTORICIDAD de los hechos arquitectónicos en estudio, muy por el contrario se parte de la base de que la historia, la sociología y la semiótica, conjugadas y transculturalizadas, son las que de una forma sutil, pero eficaz dan la pauta de fidelidad entre el objeto y su posible interpretación.

No obstante de contar con un método condicionado por la infinita dimensionalidad del tiempo y por tanto aumentar la sincronicidad disponible.

II LA SEMIOTICA ARQUITECTONICA

El aleatorio objeto arquitectónico visto desde nuestra óptica como hecho cultural, con un enorme valor comunicacional, tendría como función primaria la no identificación y/o diferenciación espacial. Dentro de estos espacios incluiríamos los de orden físico y también los mentales (que son plurales).

Lo arquitectónico en cuanto adquiere su forma material cumpliría los cometidos de separación y limitación del espacio, es decir, la domesticaría ajustándolo a la escala que los requerimientos programáticos pudieran necesitar.

De esta forma-encaminamos nuestra definición de LO ARQUITECTONICO basándonos en la noción de ESPACIO. Este por sí solo ya posee intrínsecamente la noción de escala del hombre. Etimológicamente, del latín SPATIUM o "campo para correr", el término ESPACIO ya nos indica que para el hombre es una experiencia físico-mental, basada en nociones numéricas como puede deducirse en su nominación latina (correr hace referencia al paso y éste a la distancia que se recorre a pie), o en intuiciones a partir de comparaciones con otros espacios ya conocidos.

En otro orden cabría asignarle a la arquitectura y a su gran fuerza de comunicación la característica de inducir conductas que pueden estar o no predeterminadas. Con esto reconoceríamos que LO ARQUITECTONICO se constituiría no en un acto, sino más bien en una práctica de comunicación, explicitando la no obligatoriedad de que existiese una intencionalidad comunicante detrás de la concepción del producto.

De todos modos, podríamos llegar a afirmar que la Arquitectura homogeneizaría las masas por su poder congregante. Adjudicaría entre los usuarios diversos ROLES o situaciones de conducta, inducidos y aducidos por los posibles actuantes. Esto implicaría que en teoría, todo objeto arquitectónico busca la habilidad de incluir al usuario o destinatario en nuevos roles, que varían según las situaciones y según otros elementos arquitectónicos. Entre muchos autores es generalizada la idea de que LO ARQUITECTONICO sería el mayor inductor de conductas después del idioma.

Frente a todas estas reflexiones podríamos llegar a preguntarnos si LO ARQUITECTONICO posee un sistema de signos propio, a lo cual respondería el hecho mismo de que si presenta elementos inductores de conductas, éstos se manejarían como innegables portadores de significación, estableciendo la relación entre los dos "relata".

No obstante, algunos autores y entre ellos Umberto Eco, habrían afirmado que la Arquitectura no tendría una gramática

precisa ya que se maneja con lexías muy primarias (separar, integrar, etc.), esto implicaría dejar de reconocer gran parte del juego de tensiones que el objeto Arquitectónico canaliza, como se verá más adelante.

Comenzaremos, entonces, por definir esos signos y sus características propias. Según Décio Pignatari, "el signo Arquitectónico es un signo icónico tridimensional habitable y vivible, a través de relaciones inter e intra-espaciales. Su articulación monta mensajes que dependen de un código (como competencia) y de un signaje (como desempeño); esa articulación sintáctica implica a su vez un léxico variable y reducible a elementos tipo (por ejemplo son muchas las variedades del elemento tipo columna) que se relacionan por paratáxis o coordinación según la característica común a todos los códigos icónicos, que son códigos analógicos".

Esta definición nos lleva a analizar dos elementos constitutivos: la tipología y la semántica arquitectónicas.

Es la base de nuevas corrientes de pensamiento, se ha producido, por extensión de los conceptos y definiciones de la lingüística, una generalización de los términos que engloba los posibles estudios semánticos de la Arquitectura dentro de los problemas del lenguaje.

Esto tendría su origen en que la semántica general en su indagación acerca de la función de las palabras según su significado y sentido propios, se habría expandido extrapolando las fronteras de la LENGUA, para alcanzar otros límites más vastos como los ya mencionados del LENGUAJE, donde el significado puede entenderse como un proceso que une objetos (en su más amplia acepción) con signos capaces de evocarlos.

Sobre este punto, hacemos la aclaración de que utilizamos el término LENGUAJE, según Benveniste, en función de representar la forma más global y amplia de comunicación del hombre. Forma que puede darse de los modos más diversos, desde la palabra articulada hasta las más diversas expresiones.

Así cuando nos referimos al LENGUAJE ARQUITECTÓNICO no hacemos ningún paralelismo literario, sino que tomamos de ella, por extensión de las reglas que rigen a la palabra, los términos comunes a otras modalidades de comunicación.

Consideraríamos así entonces, a la Arquitectura como un conjunto orgánico de símbolos y signos que poseen al menos parcialmente reglas compositivas propias, que se mueven ordenadamente dentro de los cánones de una compleja teoría de la Información y de la Semiótica.

Para finalizar esta aclaración, nos gustaría precisar que no solamente creemos que el lenguaje esté determinado por estímulos sensibles, sino que manipula datos de los sentidos para transformarlos en objetos de cultura.

Nos estamos refiriendo a una suerte de elaboración de procesos mentales que puede, por lo más, expresarse por procedimientos arquitectónicos de diversa índole. Así, las distintas organizaciones y sistemas de integración de percepciones sensibles culminan con la creación de objetos nuevos de carácter puramente convencional y de interés humano, que permiten al individuo en sociedad desarrollar su necesidad de dominio sobre el mundo exterior.

Cerraríamos esta primera parte, con la siguiente definición dada por el pintor H. Matisse: "cada obra es un conjunto de signos, inventados durante la ejecución y dictado por la necesidad del lugar. Alejados de la composición para la que fueron creados, estos signos no tienen sentido alguno. El signo tiene vida propia en el momento en que yo lo empleo y para el objeto del cual debe participar."

III EL ORNAMENTO

Según la tradicional y académica definición el ornamento cumpliría una FUNCION ADJETIVAL de adorno, sería el atavío que embellece una cosa, por agregado, es decir, las cualidades y prendas morales que hacen más estimable una persona o las piezas accesorias que servirían de adorno a las obras arquitectónicas y escultóricas principales.

Etimológicamente, su significación habría tenido varias modificaciones, producto de la sociedad y la cultura del momento.

Así, del latín DECORUM tendríamos una de sus primeras acepciones: convenir, estar bien, las conveniencias. Hacia mediados del siglo XV y con su misma raíz, encontramos el uso del término HONOR ("los honores") como portador de significados de agregado, aderezo para realzar o embellecer. En el siglo XVII se generalizaría el uso de los términos DECORATIVO y DECOROSO y a partir del 1705 el de DECORACION.

Con el devenir del tiempo el concepto de ornamento habría comenzado a vincularse con todo un código COSMETICO (ornar o afeitar, vid. Corominas) y así con la idea de MAQUILLAJE, adquiriendo un cierto acto peyorativo por ser asociado con lo ficticio, en el marco de una cultura que iría adquiriendo el hábito de vincular lo falso con el concepto de KITSCH. Dicha degradación conceptual sería favorecida por la evolución de una corriente de pensamiento que comenzando con los Movimientos de Vanguardia, a principios del siglo XX, se generalizaría durante la posterior propagación de las formas y Estilos Internacionales.

Desde un punto de vista antropológico, ya el hombre primitivo acostumbraba decorar u ornamentar sus utensilios e instrumentos. P. Francastel observa sobre este punto, los moldurados en la vajilla, realizados por el hombre prehistórico. Según este autor, si bien los platos y recipientes en general habrían surgido como productos metonímicos de la función de las manos, en su rol utilitario; éstos contarían con series de ranuras dispuestas sobre los bordes, sin función de productividad aparente, pero constituyendo una materialización que por gratuita o innecesaria no dejaría de dejaría de estar anticipando esa intrínseca necesidad del hombre de crear elementos capaces de significar. El ORNAMENTO visto desde esta óptica sería uno de los primeros significantes "manufacturados" por el hombre, cuyo lexema contaría como uno de sus elementos constitutivos con el concepto místico (recordemos que según algunas investigaciones, el hombre habría adquirido en primer término el hábito de pintarse y luego el de vestirse.

De todo esto podríamos concluir que como el ornamento tendría la capacidad de portar los significados diacrónicamente decididos por la cultura de una época, actuaría como un agente de atracción para la misma, y de la misma forma que una ritualización mítica, permitiría echar una mirada hacia atrás, una rémora del pasado que nos llevaría directo al origen del código establecido, según el caso o la obra específica.

Contando con esa originalidad etimológica, el ornamento contaría con un determinismo de lo previo, relacionada con una naturaleza "fundacional" que puede ser no únicamente humana, excepto en el acto de su decisión.

IV EL ORNAMENTO ARQUITECTONICO

1. Ruptura y tradición.

Si tomamos como punto de referencia la Bienal de Venecia de 1980, para dar un comienzo al período dentro del cual inscribiremos el presente trabajo, encontraríamos sobre ella innumerables fuentes de opinión, todas recurrentes a un mismo concepto: la vuelta a un nuevo historicismo.

De generalizarse esta opinión a las obras arquitectónicas producidas durante la década transcurrida, no nos estaría quedando un gran margen para afirmar que las obras a estudiar (e inscriptas en este marco cronológico), serían no precisamente ANTIMODERNAS, como J. Habermas define los productos generados por la POSMODERNIDAD.

Pero, antes de pasar a exponer pautas contemporáneas nos gustaría hacer algunas precisiones conceptuales.

Cuando utilizamos el término MODERNO, aceptaríamos intrínsecamente la contraposición con el de ANTIGUO, comencemos entonces por marcar sus diferencias.

Proveniente del latín, la palabra MODERNUS, era utilizada para designar el momento en el cual Roma, oficialmente convertida al Cristianismo, marcaba las diferencias con su pasado (pagano). A partir de entonces el término MODERNO fue utilizado para catalogar a todas las generaciones que, observando retrospectivamente a las anteriores, encontraban en sí mismas un fenómeno de transición o ruptura respecto a aquellas. Esto evidenciaría innegablemente una fuerte toma de conciencia, un compromiso de modificar su relación con el pasado, ya que éste sería concebido tan solo como un modelo más, imitable y repetible.

A mediados del siglo XIX la modernidad romántica habría comenzado una fuerte liberación de las rémoras estéticas de un pasado específico, instaurando una abstracta confrontación entre el pasado y el presente. Así, a partir de ese momento, se pondría en vigencia la identificación de los conceptos de MODERNO con LONUEVO.

Los estilos así comprendidos, al pasar de moda serían sustituidos por LONUEVO, en una cadena interminable de sucesivas metáforas: resemantización permanentemente activa que opera por continua sustitución del objeto.

Si bien este razonamiento puede aplicarse a innumerables casos, existirían otros en los cuales LONUEVO presentaría sutiles lazos que lo conectarían con otro concepto: el de

LOCLASICO. Analógicamente a la cita que Umberto Eco utilizara sobre la "obra de arte más obra de arte", podríamos decir (aunque sin la ironía) que este parentesco entre LONUEVO y LOCLASICO se produciría cuando la "obra moderna es más obra moderna", vale decir que, LONUEVO alcanzaría su perennidad no cuando apoya su valor en valores anteriores, sino cuando se constituyese totalmente en MODERNO, con pautas autosuficientes.

2. El MODERNO inicio del S. XX.

Hacia 1952 Walter Gropius recordaba así, en uno de sus artículos, algunas características de aquellos EARLY MODERNS: "...Una palabra de la que mucho se ha abusado, "standard", significa actualmente la adopción consciente de formas tipificadas, de esos objetos simplificados y prácticos de uso constante que encierran una fusión de lo mejor de sus formas anteriores, una fusión que está precedida por la eliminación de todo lo que es superfluo o arbitrario y todos los otros atributos no esenciales y no genéricos. El producto verdaderamente standard es el resultado de un largo proceso combinando un máximo de ingenio de muchos individuos junto a los mejores y más económicos medios técnicos de mecanización. Sin embargo, la simple repetición mecánica no crea de por sí un standard. El proceso mecanizado de la máquina debe ser constantemente renovado por la acción creadora, es decir, por el artista. Entonces la standarización no será un impedimento al desarrollo de la cultura, sino, por el contrario, uno de sus requisitos previos inmediatos; pues la racionalización que muchos imaginan ser el principio cardinal del diseño actual, es solamente su agente purificador."

En el discurso de este Arquitecto innegablemente MODERNO, aparecen sintetizadas algunas de las premisas básicas que hicieron el Movimiento y a sus seguidores. Intentaremos desglosarlas vertebralmente, ya que el párrafo aparece (y lo es) profundamente abigarrado conceptualmente.

En primer lugar notamos que toda la reflexión gira en torno a la idea del objeto STANDARD, concebido no sólo como la repetición de productos seriados sino como la síntesis de un proceso anterior. Entonces, la reflexión se encaminaría más hacia la interrogante de cómo fue realizada la síntesis, que hacia los mecanismos multiplicadores del elemento tipo una vez concebido. La "fusión de sus formas anteriores" y "el resultado de un largo proceso" parecen ser frases que arrojarían la luz necesaria para responder a la pregunta.

Mas si nos detenemos un instante, podremos observar una cierta semejanza (aunque a diferente escala) entre la concepción de estos elementos "standard" y la de lo que, en el capítulo anterior, dimos en llamar LONUEVO.

El fenómeno del Movimiento Moderno en nuestro siglo, habría generado indudablemente el impacto de LONUEVO frente al tradicional producto de la Academia, ya sea por decantado o por ruptura, según distintas fuentes de opinión (pero que no son el tema del presente trabajo). Dicha concepción de LONUEVO, habría contado con las efectivas pautas auto-referentes, que el propio Gropius nos señala en su artículo y entre las cuales cabría destacar para nuestro estudio: la supresión de todo lo arbitrario o superfluo y todos los atributos no esenciales y no genéricos.

Como es sabido, estos Arquitectos perseguirían la elaboración de una síntesis abstracta de formas generalizables, que dieran respuesta a los problemas funcionales, higiénicos, de orden social y económico, etc., que aquejaban a las obras realizadas en períodos anteriores. Entre los documentos más conocidos de la época, la Carta de Atenas y las actas de los C.I.A.M. en su período más dogmático, podríamos tener un detalle más pormenorizado de las intenciones manejadas en la época. Pero ajustándonos más a nuestro tema, podríamos comenzar a introducirnos en el NUEVO CODIGO creado por dichos Arquitectos y que marcaría las pautas de posteriores investigaciones en el tema.



Fig.1 - Casa Poissy. Le Corbusier. Vista interior.

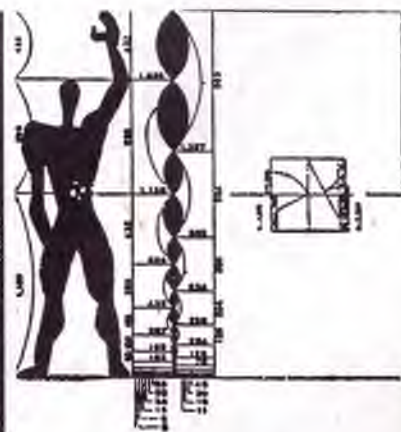


Fig.2 - Diagrama del Modulor.
Le Corbusier.

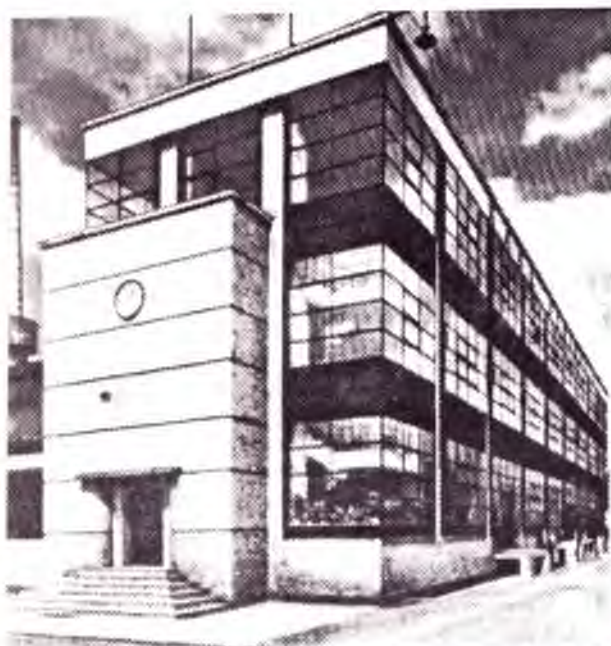


Fig.3 - Fabrica Fagus, 1911.

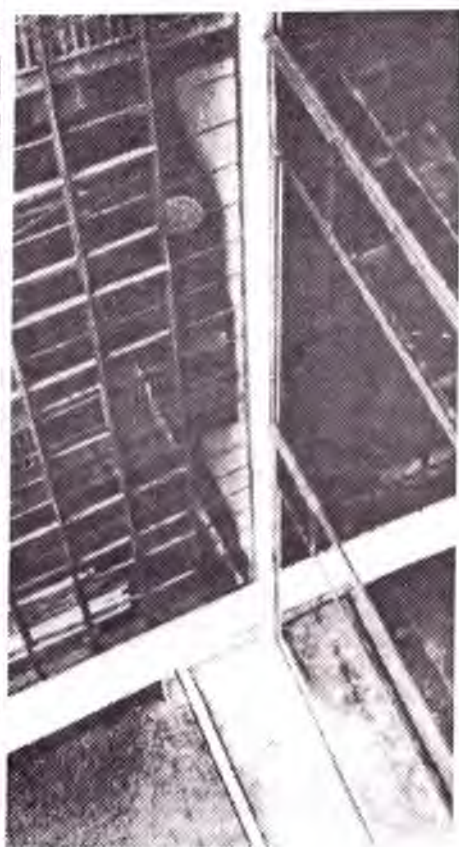
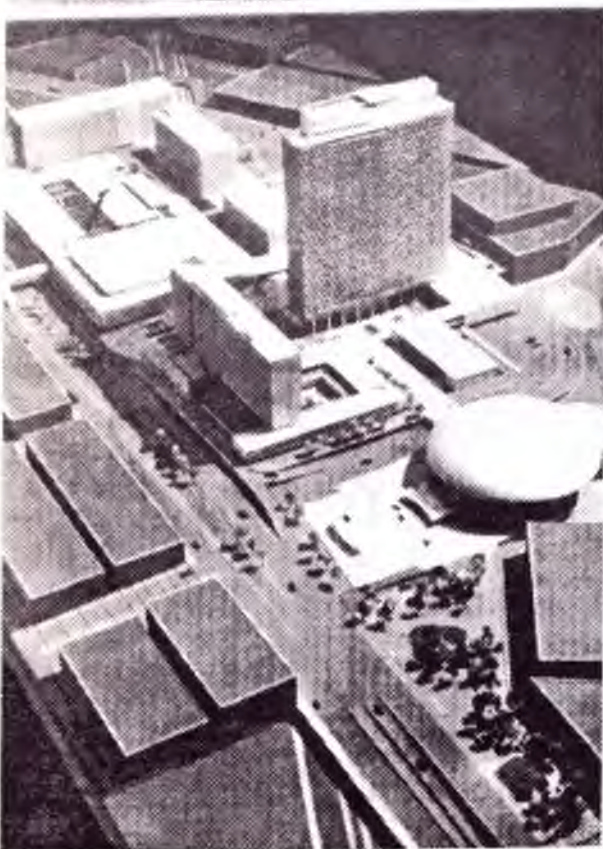


Fig.4 - Edificio del Bauhaus, W. Gropius. (Detalle).

Fig.5 - Bay Back Center, Boston, 1953. W. Gropius. (Vista de la Marqueta)

3. La descodificación y el caos.

La Arquitectura Moderna, como el documento citado anteriormente lo deja entrever, comenzaría por rechazar los cánones estéticos de la era pre-industrial, destruyéndolos luego con la ayuda de los mecanismos para una masiva producción racionalizada y con el aporte del cubismo.

Aunque si bien podríamos hacer alguna salvedad sobre este último, apoyándonos en lo que Claude Lévi-Strauss llamó "un admirable discurso sobre el discurso pictórico, mucho más que un discurso sobre el mundo", no pondríamos en duda su capacidad de significación metafísica (mencionamos solamente que algunos autores se han detenido en ello). Nos quedaríamos solo con la posibilidad de que el cubismo hubiese tenido la voluntad de buscar una imagen más verdadera del mundo detrás del mundo, más allá de los medios empleados.

En esta vía de búsqueda, un gran número de investigadores estructuralistas considerarían al cubismo, y algunos a la pintura Moderna en general, como grandes influencias en la decisión de buscar detrás de las apariencias sensibles una organización más sólida de "lo real".



Fig.6 - Mujer sentada
Pablo Picasso - 1953.

Este ejercicio los habría llevado a la conformación de un verdadero CAOS en la semántica y en la sintaxis de los lenguajes arquitectónicos utilizados antes de la "época de la máquina", evidenciado por crisis o ruptura respecto al tradicional mecanismo de significación precedente (en cuanto a la semántica y por un cambio en la organización compositiva general (en el plano sintáctico). Resumiendo: no se habrían respetado los códigos icónicos reinantes hasta el momento.

Todo esto implicaría que para el espectador medio, los signos arquitectónicos carecerían de significado icónico (caos denotativo) una vez rotas las relaciones de semejanza con las formas que la educación y la cultura hubieran impuesto y generalizado bajo el nombre de "estilos", por otra parte los símbolos que adoptaría LONUEVO no serían reconocibles por ausencia del código, de la convención o de la regla (caos connotativo).

El principio realmente MODERNO (y nótese la correspondiente vinculación con LOCLASICO) de crear espacios utilizando SIGNOS HUMANOS y no la habitual realidad objetiva, con sus infaltables elementos innecesarios o despertadores (no he utilizado aún el término ORNAMENTO) iría de la mano con una hermética composición del lenguaje arquitectónico y por lo tanto con algunos principios de economía informativa.



Fig.7 - Discos
F.Leger - 1918

4. Teoría de la información y percepción estética.

La teoría de la información largamente desarrollada por autores como Moles Weaver, entre otros, estaría basada en la búsqueda de la cantidad de información que contiene un mensaje. Toma por unidad de información el BIT (binay digit) que estaría definido como el logaritmo de base 2 de las alternativas capaces de definir dicho mensaje atendiendo su correspondiente ambigüedad.

No nos extenderemos aquí demasiado sobre el asunto, mas creemos oportuno mencionar algunas líneas generales.

Para el cálculo de la cantidad de información, se recurre a la definición de ENTROPIA (derivado del segundo principio de la termodinámica), ésta equivale al consumo de energía medida en un sistema abierto que pasa de una condición térmica dada a otra más baja.

La entropía sería la medida del desorden de dicho sistema.

La medida de la probabilidad de que un determinado mensaje logre establecer una comunicación estaría definida en función de su "originalidad" y de su "banalidad", su grado de información podría compararse al de su organización.

$$\text{Así: Entropía} = \frac{1}{\text{Información}}$$

También se definiría el concepto de "ruido" como todos aquellos elementos que en forma intencional o no, provocarían variaciones en la lectura de un mensaje.

Estos elementos (la banalidad, el ruido, etc.) junto con la "redundancia", afectarían el cociente informativo según relaciones de proporcionalidad.

Para Moles, la información sería considerada de forma directamente proporcional a la "imprevisión", y por lo tanto, a la entropía. Debido a esto al contar con una tendencia a una imprevisión máxima se tiende a una situación en que la información del mensaje también sería máxima. Así la información estaría en función de la improbabilidad del mensaje recibido, en forma proporcional al logaritmo: $H = K \cdot \log I$ (1) donde H sería la información e I la improbabilidad, que a su vez sería el inverso de la probabilidad w de acaecimiento, de donde: $H = -K \cdot \log w$. Por lo que la fórmula para la información sería análoga a la de Boltzmann, que define en termodinámica la entropía E: $E = K \cdot \log w$, como medida de las variaciones del desorden de un sistema.

Estas deducciones físico-matemáticas nos llevarían a elaborar conclusiones válidas para el concepto de cantidad de información, pero que no se agotaría en lo semántico. Para aclararlo mejor, pensemos en la conformación de límites lumínicos, oloríficos, auditivos, etc., como posibles agentes de función arquitectónica, aunque no precisamente definidos por el sistema de códigos.

Por todo lo antes mencionado, deberíamos marcar algunas observaciones, ya que si lo Arquitectónico presentase elementos conocidos de antemano en su totalidad, por el receptor, la información que le llegaría sería nula aunque la redundancia máxima (situación posible solo en teoría). Esto equivaldría a afirmar el absurdo de que la información encerrada en una obra Arquitectónica, por el mero hecho de haber sido codificada en forma análoga para casos anteriores, sería artísticamente nula.

Si admitiéramos la existencia de dos formas diferentes de información, bajo los nombres de "simple mensaje" o el llamado "mensaje artístico", estaríamos cubriendo la problemática arquitectónica dentro de este desarrollo de la información. Así, el individuo que en el caso del mensaje arquitectónico va en busca no solamente de una información "lógica" sino de una originalidad estética, encontraría un punto de vista ilógico, intraducible, referible a una información subjetiva.

En nuestro caso podríamos observar como la Arquitectura Moderna logra generar mensajes de gran originalidad, replanteando la estética y aunque con una gran redundancia (pero de otro tipo) en la información, se generarían dificultades en su lectura para el espectador y el usuario medios de la época.

V LA VIGENCIA DEL ORNAMENTO NO ORNAMENTADO

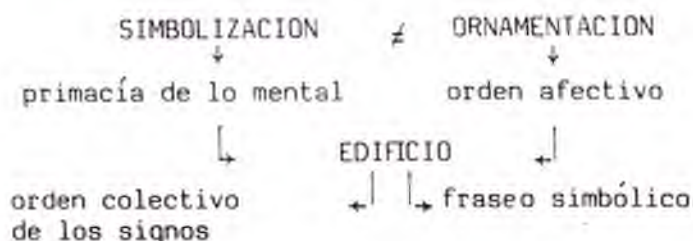


En los capítulos anteriores hemos enumerado una serie de argumentos y citado autores que, de una forma o de otra, tocaban el tema del ornamento arquitectónico como un portador de significados. También se ha mencionado el rechazo producido en el ámbito de la Arquitectura durante el Movimiento Moderno, por todo lo gratuito e innecesario en el funcionamiento de la gran "Máquina de Habitar".

Sobre este tema, podríamos observar que dicho rechazo no se agotaría en el desprecio por lo ornamental, sino también, aunque en otro plano, por la asociación en la percepción de las formas arquitectónicas anteriores. Esto no quiere decir que los productos generados no producirían sensaciones, entendidas como incidencias que determinan un sentido, sino que estarían limitando el fenómeno de la percepción, en cuanto producto de una mentalización, por ausencia de **anclajes** para el observador de la época.

Como punto de apoyo para estas últimas reflexiones creemos interesante contraponer la idea que poseían los Arquitectos del Movimiento Moderno sobre el ESPACIO, como único portador de significados (entre ellos de vida, de integración, etc.) generado por la relación recíproca entre la situación de diversos cuerpos y materializado con el apoyo de una tecnología que rápidamente comenzaba a expandirse; con la descripción realizada por autores de otras corrientes, en cuanto al aspecto comunicante de los mencionados ejemplos arquitectónicos. Para aquéllos, estos últimos se habrían convertido en un seco expresionismo que algunos usuarios habrían calificado de vacío y aburrido y por lo tanto sin compromiso. También irónicamente por rechazar el simbolismo explícito y el ornamento frívolo serían acusados de distorsionar los edificios al punto de convertirlos en GRAN ORNAMENTO, es decir, enormes esculturas que a otra escala mayor se convertirían en elementos AUTORREFERENTES.

Para lograr una mayor precisión en los términos, deberíamos en este punto diferenciar los conceptos de SIMBOLIZACIÓN y ORNAMENTACION, los cuales podrían organizarse según el siguiente esquema:



Así el simbolismo adoptado en los ejemplos que nos ocupan sería una característica intrínseca, producto de una mentalización. Esto estaría de acuerdo con el profundo respeto por las leyes físico-matemáticas que estos Arquitectos sentían al punto de no poder unir los elementos "pulsionales" con otros "racionales", en la composición.

Los tradicionales conceptos de Belleza, Orden y Significado habrían sido, entonces, rechazados por la Arquitectura post-industrial como objetivos o metas, por considerarlos productos de decantado, es decir, serían una consecuencia necesaria de los principios matemático-funcionales elaborados por el hombre, el cual a su vez era concebido como un posible ser perfecto que por medio de la materia ascendería a valores perennes.

Los antecedentes serían en este punto, sumamente precisos. El Movimiento Moderno sería la piedra fundacional de un nuevo código Arquitectónico, que con el transcurso del siglo habría logrado una aceptación colectiva, una generalizada divulgación. Todo un paquete cultural que las siguientes generaciones heredarían.

En la actualidad lo Arquitectónico se ve acosado por nuevas exigencias programáticas sin dejar de lado las ya existentes. Así, casas de habitación, escuelas, teatros, centros de asistencia, hangares, altos hornos, centrales nucleares, intentan identificarse con particulares elementos de lenguaje que los hagan reconocibles y diferenciables: reconocer en cada TIPO una específica comunicabilidad; una semántica que organice todas las lexías de significado arquitectónico ya enunciadas en sí mismas, pero sin poseer la regla intrínseca que las relacione, que las una, que las convierta en un mensaje.

En el juego de permanencias que el DEVENIR histórico plantea, encontramos diversas situaciones en que los Arquitectos han recurrido al "código ornamental" como instrumento de comunicación. Aún en aquellos casos sin "agregados" codificados se habría elaborado una gran "ornamentación docificante" que por su ORIGINALIDAD o REDUNDANCIA pasarían a elevar el cociente informativo que poseería un edificio mayor, llamado CIUDAD.



Fig. 8



Fig. 9

Figs. 8 y 9 - Edificio de Viviendas-
Arq.: G. Vazquez Consuegra
Sevilla: 1984 - 1987

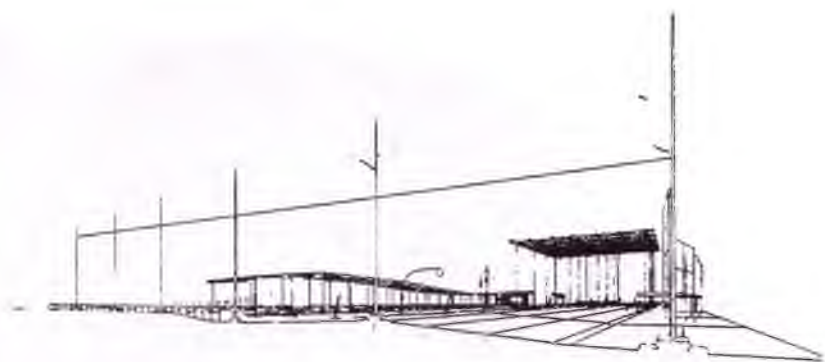


Fig.10 - Plaza de la Estación de Sants.
Arqs.: Viaplana/Piñón
Barcelona: 1981 - 83

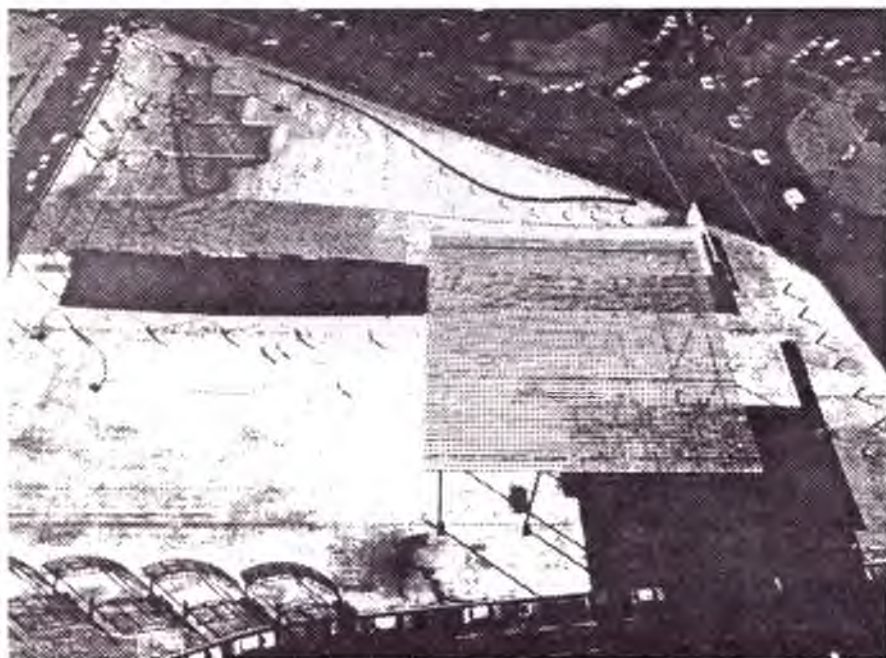


Fig.11 - La Plaza: siempre ornamento.

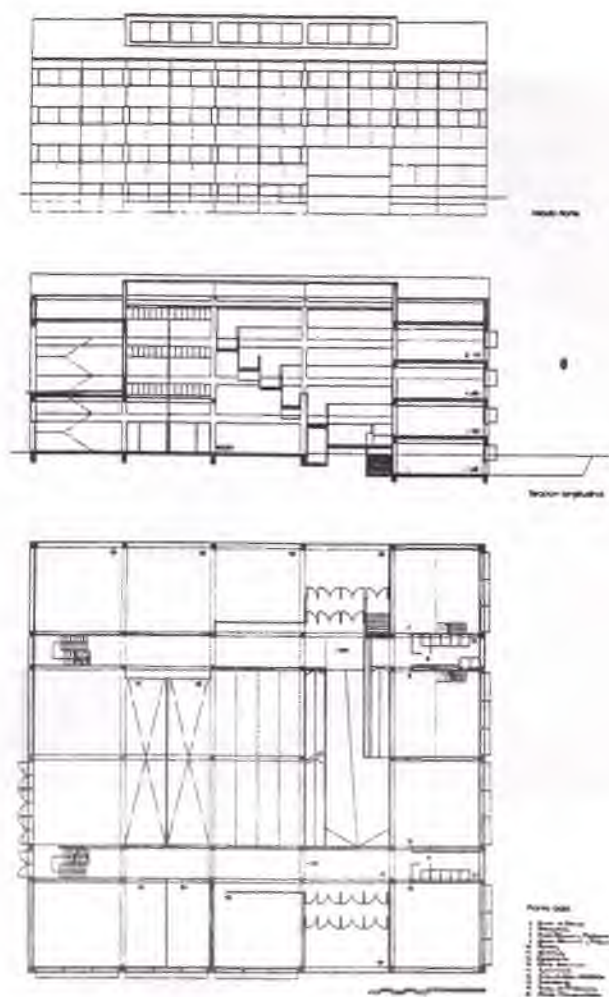


Fig.12 - Centro Escolar, zona de Levante
 Arqs.: Viaplana/Piñón
 Levante: 1979

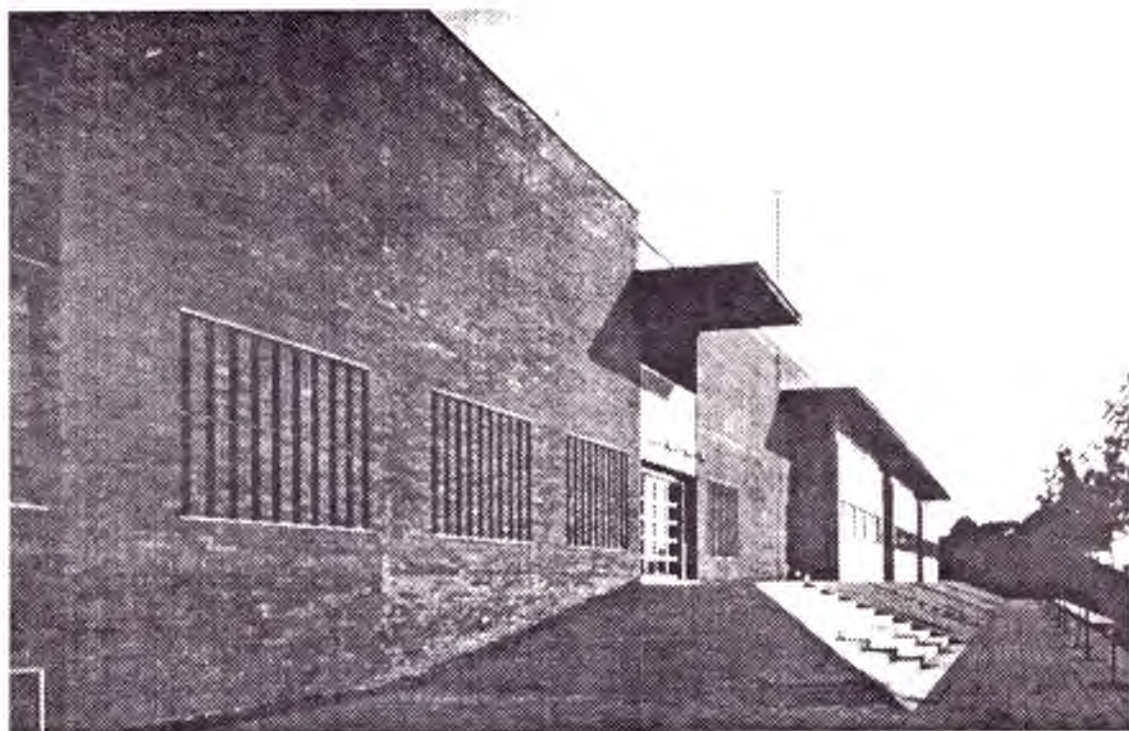


Fig.13



Fig.14

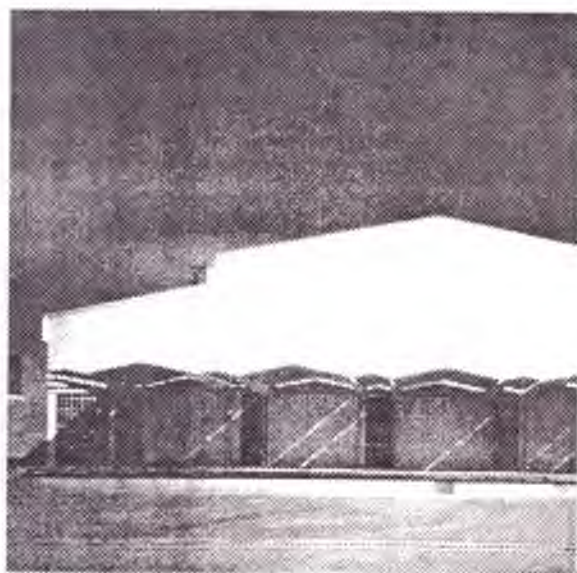
Figs.13 y 14 - Escuela de Egb Masquefa.
Arqs.: Bonell/Gil
Barcelona: 1985 - 88



Fig.15 - Centro de Menores Dificiles.
Arqs.: Bru/Bellmunt/Tarragó
Barcelona: 1984 - 86



Fig.16 - La Nave de Simón.
Arqs.: L. Clotef/I. Paricio
Barcelona: 1986 - 88
Almacén automatizado de
material eléctrico.



BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. "Elementos de semiología." *Revista de Comunicaciones. Tiempo Contemporáneo*. Bs. As. 1971.
"Retórica de la imagen". Idem.
"El grano de la voz". Siglo XXI. Barcelona 1985.
"El placer del texto". Idem.
- BERMAN, HABERMAS y otros. "El debate Modernidad-posmodernidad". Punto sur. Bs.As. 1991.
- DE FUSCO, Renato. "Historia de la Arquitectura Contemporánea". Blume. Madrid. 1981.
"Arquitectura como Mass Medium". Anagrama. Barcelona. 1970.
- DORFLES, Gillo. "Símbolo, comunicación y consumo". Lumen. Barcelona. 1984.
- ECO, Umberto. "La estructura ausente". Lumen. Barcelona 1985.
"La estrategia de la ilusión". LUMEN:Barcelona. 1986.
"Tratado de semiótica general." Lumen. Barcelona. 1977.
- FRANCASTEL, Pierre. "Etudes de sociologie de l'art". Denoël. 1970.
- GUILLAUME, Paul. "La psicología de la forma". Argos. Bs.As. 1947".
- GROPIUS, Walter. "Alcances de la Arquitectura integral". Isla. Bs.As. 1977.
"Arquitectura y Planeamiento". Infinito. Bs.As. 1958.
- LE CORBUSIER. "Quand les cathedrales etaient blanches". Gonthier. Biarritz. 1965.
"Le Modulor".
- MARTINET, S. "Claves para la semiótica". Madrid. 1976.
- MASSUH, Víctor. "La flecha del tiempo". Sudamericana. Bs.As. 1990.
- MOLES, A. "Théorie de l'information et percetion esthétique". Paris. 1958.
- MUNFORD, Lewis. "Arte y técnica". Nueva Visión. Bs.As. 1957.

- PIGNATARI, Decio: "Semiótica del arte y de la arquitectura". Gili. Mexico. 1983.
- Revista "El Croquis". Año VI. Nº 28. Madrid. Abril. 1987.
- Revista "A & V". Nº 24. Madrid. 1990.
- RYKWERT, Joseph. "Arquitectura española contemporánea". Gili. Barcelona. 1990.
- SALABERT, Pere. "De la creatividad y el kitsch, meditaciones posmodernas". De Uno. Montevideo. 1989.
- SHANNON, E. y WEAVER, W. "The mathematical theory of communication". Urbana. 1949.
- SILVA, Elvan. "Arquitectura e semiología". Sulina. 1985.
- WORRINGER, W. "El arte y sus interrogantes". Nueva Visión. Bs.As. 1959.

EL ESPACIO ARQUITECTONICO
EN LA OBRA DE LE CORBUSIER
1923 - 1929
UN ANALISIS SEMIOTICO

ROBERTO LANGWAGEN

000 INTRODUCCION



La palabra "espacio" es polisémica. Nombramos con la misma palabra muchas realidades diferentes. Para el común de la gente el término significa lo sideral: piensan en el espacio interplanetario, lugar del éter, vacío y poblado por satélites al mismo tiempo, eternamente silencioso, misterioso, inasible y eterno.

En relación al uso cotidiano del término, fuera de un contexto específicamente técnico de la arquitectura, se emiten opiniones espaciales como: mi vecino tiene una casa espaciosa, o quien viva en una pensión dirá: mi cama es mi único espacio.

Es de destacar que en ambos casos el usuario del espacio aprecia que vive en un lugar grande o pequeño según su código de referencia, que varía con la cultura, edad, experiencia personal de lo espacial. La palabra, como vemos, no es de uso exclusivo de la arquitectura.

Desde el punto de vista etimológico, es una palabra registrada en el español hacia 1154, proviene de la voz latina "spatium" y significa "campo para correr, extensión;"⁽¹⁾ lo cual nos estaría vinculando la palabra a ideas como lugar donde el cuerpo se desplaza con libertad, lugar amplio.

Para los filósofos, el espacio es una discusión que se inscribe en el capítulo de la metafísica. Veamos algunas ideas que lo vinculan a lo arquitectónico.

Platón sostiene en el "Timeo" que el espacio es el habitáculo de las cosas creadas en el mundo de lo sensible. Aristóteles en su libro IV de la "Física" habla del "Topos", que puede traducirse como "lugar" y se lo define como "estar en", el topos afecta al cuerpo que está en él. Descartes en su visión matemática del espacio plantea una aproximación más racional que sensible, ya que es una realidad infinita, homogénea, tridimensional, captada antes por la razón que por los sentidos. Con Leibniz se daría un vuelco en la manera de pensar el espacio: empieza a interesar más la posición relativa de los objetos, la manera en que se vincula un objeto a otro; diríamos que el espacio, antes que un valor en sí mismo, es una relación. Y finalmente, M. Merleau Ponty dirá en 1965: "El espacio no es el ámbito (real o lógico) en donde las cosas (los Objetos) se disponen, sino el medio en virtud del cual deviene posible la posición de las cosas. Esto equivale a decir que, en vez de imaginarlo como una especie de éter en el cual están inmersas todas las cosas, o

(1) -Corominas, Joan - Diccionario Etimológico de la Lengua.

concebirlo abstractamente como una característica común a las cosas, debemos pensarlo como la potencia universal de las conexiones".(2) El espacio, en el enfoque fenomenológico, será el lugar donde todas las cosas se actualizan.

En el presente estudio, el tema del espacio, atendiendo a razones pragmáticas, lo consideramos como una mentalización de la persona, que a veces coincide con la realidad y otras veces no.

Nos restringimos dentro del enfoque semiótico a tomar el dato de la realidad espacial percibida por el usuario de arquitectura. En la línea de pensamiento de Leibniz y M. Ponty consideramos el espacio como una relación entre la persona y los objetos y las cosas. Concretamente entre la persona del usuario y los llamados edificios de arquitectura. Dentro de esta clase de objetos arquitectónicos nos remitiremos a casas de Le Corbusier en un período determinado de su producción.

100 RELACIONES ESPACIALES DE LAS
FORMAS ARQUITECTONICAS

Por medio de la sensación y la percepción, el usuario tiene una experiencia espacial de la arquitectura de edificios. La experiencia de la sensación tiene sus canales de acceso por cualquiera de los sentidos que pueden actuar independientemente o en forma combinada. Así hablamos de una sensación visual, olfativa, auditiva, táctil, del espacio. Todo este caudal de información se procesará selectivamente en el individuo por el mecanismo de la percepción, que jerarquiza ciertos aspectos de la sensación y los ordena de determinada manera a nivel cerebral. Así es como influyen aspectos de la persona como cultura, intereses, entrenamiento en percepciones espaciales, aspectos emocionales, que tienen la realidad espacial que aparentemente, en una visión ingenua, sería igual para todos.

La forma arquitectónica, por otro lado, tiene sus leyes propias de ordenamiento. Interesan particularmente dos: los valores de masa y los valores de superficie.

Los valores de masa hacen que una forma la percibamos relativamente aislada en el espacio. A mayor condición de masa, la forma se recortará más de su fondo, se percibirá más exenta. De ahí que la esfera tenga el valor máximo de masividad y por lo mismo la forma más aislable en el espacio. Y viceversa, los sólidos de caras planas serán elementos de masa que por sus superficies de borde tiendan a ser percibidos como más vinculables. En los edificios, esta lectura de masa se da en el todo y en las partes.

A formas más puras prismáticas el edificio se recorta del entorno, y en los detalles el gesto de una única columna cilíndrica en un edificio en esquina acentúa el valor de masa del elemento columna, separándolo del fondo de la fachada.

Los valores de superficie hacen que una forma se perciba sin atender a su espesor y como más o menos continua. Según su posición relativa dentro del edificio, la superficie oficia de borde del espacio, o de separador y vinculante simultáneamente. Generalmente los planos horizontales offician de límite superior e inferior del espacio. A mayor desarrollo de ese plano percibimos la continuidad espacial, y el espacio se agranda. Si estos planos están calados el espacio se percibe en su virtualidad. Mentalmente recomponemos el plano que falta y percibimos simultáneamente los espacios que se vinculan de esta manera. Los planos verticales, ya sean interiores o planos de fachada, son los límites que por su continuidad nos separan y vinculan alternativamente con las percepciones espaciales. Aquí son muy importantes los valores de opacidad y transparencia de los

materiales para la percepción espacial. La posibilidad virtual de estar simultáneamente adentro y afuera, está en función del manejo de estos materiales.

En los valores de superficie influye también la geometría de la forma. Pueden ser superficies curvas, continuas o no, que dan percepciones espaciales de mayor inquietud o realce.

Tanto en los valores de masa como en los de superficie influye en el momento de la percepción la iluminación existente, las texturas y los colores del propio objeto. Recordemos solamente los ensayos de Monet al pintar la Catedral de Rouen, en 1894, a distintas horas del día.

200 RELACIONES ESPACIALES DE
LA FUNCION HABITAR

"Habitar es apropiarse del espacio", se ha dicho: y podríamos agregar que nacer y ser hombre es introducirse en un espacio: el espacio colectivo. Dentro de este trabajo nos centraremos en el estudio de casas. En la esencia de la idea de casa está la vivencia del espacio como habitable. Después del útero, la casa es nuestra cuna. Reconocemos la función materna de la casa y como tal debería contemplar nuestras necesidades primarias para poder subsistir.

Pero al mismo tiempo le pedimos el apoyo necesario, como a toda madre, para poder crecer e ir lentamente conquistando el espacio colectivo.

También la casa es nuestro microcosmos que refleja la manera en que vivimos. Vamos "haciendo" nuestra casa con nuestros hábitos, ubicando los objetos que nos interesan, equipando a nuestra manera los espacios. Se puede reconocer una casa-construcción que la recibimos hecha de una manera en que no intervenimos nosotros y otra casa-habitación que la vamos moldeando en nuestro vivir cotidiano. Habitar sería actualizar cada día la casa construída.

Victor Hugo nos dice a través de Quasimodo: "...la catedral sucesivamente había sido para él, el huevo, el nido, la casa, la patria, el universo." (3)

Este vitalismo básico, elemental, primigenio, de la función habitar, hace que en la casa la dinámica energética realice dos movimientos: uno que tiende hacia el centro y otro que se desplaza en vertical siempre ascendente.

Cuando habitamos en una casa y realmente nos apropiamos del espacio, adquiere éste una dimensión de núcleo vital, un valor de centralidad desde donde nos podemos conectar radialmente con el espacio colectivo. De ahí que sea importante descubrir cuál es el espacio central de cada casa y si éste coincide o no con el centro geométrico de la misma.

También la casa está apoyada en el terreno y presenta una dinámica ascensional hasta el techo, tenga o no más de una planta. Su apoyo seguro está en el suelo firme y se van superponiendo los niveles habitables hasta el cerramiento superior: el tejado o la azotea. Es de notar que en la casa tradicional se da una dinámica de privacidad creciente desde el suelo hasta el techo. La naturaleza es domesticada por

(3) - Hugo, V. - "Notre Dame de Paris" - citado por Bachelard, G. en "La poética del espacio" - Breviarios, FCE.

medio del jardín en planta baja y la techumbre es el límite entre lo habitable y el mundo exterior.

Finalmente, la función habitar tiene que contemplar el aspecto pragmático de la vida. Nuestra biología requiere sus cuidados: ingestión, digestión, diversión, procreación y sueño reparador.

Todas las funciones que se dan dentro del espacio habitable se vinculan entre sí por la existencia de los conectores horizontales y verticales. Los pasillos, los vestíbulos, halls de acceso, constituyen los llamados conectores horizontales. También los ambientes pueden vincularse directamente sin la intervención de estos espacios específicos de conexión. Al superponerse en vertical los distintos niveles de la casa, son necesarios las escaleras y las rampas, llamadas conectores verticales. Estos pueden conformar un único conjunto que se repite en vertical en todo el edificio, o existir jerarquías de escaleras que se ubican en distintos puntos de la casa sin que exista continuidad en todos los niveles, de acuerdo a la importancia de los espacios vinculados.

300 DEFINICION DE LA TERMINOLOGIA

Hemos considerado el espacio como una mentalización de la persona, entendida como una relación. Relación entre la persona y los objetos de arquitectura llamados casas. Relación espacial con los elementos de la forma arquitectónica y con la función habitar específica del objeto casa.

Si recapitulamos podemos organizar los siguientes elementos a reconocer en los ejemplos a estudiar:

1. Relación espacial con las formas arquitectónicas de las casas básicamente determinada por sus valores de masa y superficie.
2. Relación espacial con la función habitar en dos instancias:
 - 2.1 Relación de los espacios habitables por medio de los conectores, ya sean éstos horizontales o verticales.
 - 2.2 Relación de los espacios habitables a través de las funciones básicas: ingestión, degestión, procreación, diversión.

A la primera relación espacial la llamaremos **Espacio Soporte (ES)** o estructura portante básica y rígida que posibilita la existencia de otras más libres.

En la segunda relación espacial distinguimos dos instancias que llamaremos sucesivamente: **Espacio Conector (EC)** o estructura de los desplazamientos, que induce los movimientos desde la forma de acceder a la casa, hasta como nos vemos distribuyendo en su interior, y **Espacio habitable (EH)** o estructura vital de la casa, que tiene la característica de ser más flexible que las anteriores y más adaptable al tipo de usuario. Sería como el escenario elemental del cual cada uno debería ir apropiándose para poder sentir el espacio como realmente habitado por uno.



Los ejemplares elegidos son seis casas de Le Corbusier:

401. Casa Raoul La Roche, en Paris, 1923-24.
402. Casa particular en Boulogne s.S. (Cook), 1926.
403. Casa Guiette, 1927.
404. Villa Stein, en Garches, 1927.
405. Casa en Cartago II (Proyecto), 1929.
406. Villa Savoye, en Poissy, 1929-31.

Coincide con la llamada "Fase de maduración", según Peter Serenyi, que la ubica desde 1922 a 1929; cuando proyecta la Villa Savoye, después del período formativo, y antes del período de re-asentamiento, desde 1929 a 1945.

También señala Serenyi, que la mayoría de los encargos en este período de su producción, son para clientes solteros, hombres o mujeres, y para artistas o intelectuales. De ahí que estas casas tengan espacios característicos como talleres, bibliotecas o incluso, como en la casa La Roche, un espacio para exposición de pinturas cubistas.

En general diríamos que no son casas pensadas para familias tipo; todo lo contrario: son casas donde las consideraciones al comitente le dan al espacio un sello particular, donde tampoco están contempladas las edades extremas de la vida.

Nos restringiremos al estudio de los ejemplos elegidos como objetos arquitectónicos en sus relaciones espaciales. Los datos se tomaron de los geometrales y de las fotos de las casas en su estado original, de esta manera entendemos que la representación por medio de la planta o corte coincide con la realidad. Es un modelo que por su referente real tiene la cualidad de ser icónico (representa verazmente la realidad).

El dibujo del espacio en arquitectura es una simulación de fenómenos reales, una mimesis de la realidad; y tiene la capacidad de anticipar una realidad que será, es el caso del dibujo como herramienta proyectual. o sirve como instrumento para la comprensión de una realidad construida. Este segundo caso correspondería a una actitud de conocimiento, actitud de ir descubriendo a través de la representación, estructuras superficiales y estructuras profundas; la interacción de los componentes semánticos y sintácticos.

401. Casa Raoul La Roche, en Paris, 1923-24.

Esta casa forma un conjunto con su vecina la casa Jeanneret. Por presentar mayor interés nos limitaremos a la Casa La Roche en este análisis. Básicamente la composición espacial se organiza por la sumatoria de tres situaciones claras: primero el núcleo circulatorio que constituye el verdadero centro de la casa; segundo la pinacoteca, que adelanta en forma perpendicular al conjunto que forman las dos casas; y tercero la casa propiamente dicha adosada a la vivienda Jeanneret, que se desarrolla en niveles superpuestos y culmina en la azotea jardín. El volumen de esta casa es el más recortado de las que integran la serie elegida. El propio Le Corbusier anotaba sobre la casa La Roche: "género más fácil, pintoresco, dinámico, donde siempre se puede disciplinar para clasificar y jerarquizar".(4)

El Espacio Soporte está conformado por los elementos superficie, que son las paredes perimetrales de la contrafachada y del muro lateral medianero, los cuales forman un diedro que se abre hacia la parte más calada del edificio, abierta hacia el Norte. La pared medianera se compensa con la superficie curvada del otro borde de la pinacoteca. Los elementos masa prácticamente no pesan por estar integrados a los muros de la fachada principal y a los interiores.

El núcleo circulatorio presenta una autonomía propia por la importancia que adquiere el espacio conector vertical y horizontal. Hay dos torres de escaleras enfrentadas ubicadas en las esquinas de este espacio. Una, conecta los niveles de espacio habitable de la casa; otra, es una escalera exclusiva para conectar el hall a la circulación del primer piso, que lleva a la pinacoteca y por un puente a la casa también. Es el espacio central de la casa, por las dimensiones que adquiere todo el evento circulatorio: el gran hall de planta baja, desde el cual se domina visualmente toda la vida de la casa, junto a las bandejas circulatorias de los dos pisos superiores que se abren a ese espacio. Es el gran inductor de conductas de la casa, solo podemos ir a los otros espacios a través de los recorridos pre-establecidos; Le Corbusier decía al respecto: "Esta casa... será muy semejante a un paseo arquitectónico, se entra y el panorama arquitectónico se presenta de inmediato ante la vista, se sigue una determinada ruta y aparece un gran número de perspectivas diferentes: juegos de luces que iluminan las paredes o arrojan sombras. Las aberturas posibilitan las perspectivas exteriores y así se redescubre

(4) - Le Corbusier. - "Oeuvres Complètes", Vol. I, 1910-29. Pág. 60. Hoesiger, Zurich, 1930.

la unidad arquitectónica".(5) En este espacio, el juego de la virtualidad es un recurso fundamental. Simultáneamente estoy en los distintos sectores de la casa a medida que recorro el espiral circulatorio. Los niveles en horizontal se funden en el espacio único del hall. Es significativo que en el nivel superior el hall se vincule visualmente a la biblioteca, como remate de ese recorrido ascendente.

El Espacio Habitable de la pinacoteca (EH₁) es el volumen que se despega más de la composición. No toca el suelo apoyado sobre pilotes, posee su propio espacio conector que es la rampa que nos lleva a la biblioteca. Una vez más el recurso de inducir el recorrido, esta vez a través de otro espacio; ya que hay que ir en la pinacoteca al extremo más alejado del hall para comenzar a ascender por la rampa que nos permite apreciar en altura la pinacoteca y terminar el recorrido en la biblioteca. Predomina la idea de la fruición del espacio a través de un recorrido contemplativo (el subir por una rampa tiene un desarrollo mayor que una escalera) antes que una aplicación mecanicista del puro funcionalismo.

El Espacio Habitable de la casa (EH₂) es el más relegado dentro de la composición general. Básicamente se reducen a los ambientes superpuestos en vertical que se abren más a la fachada principal que al núcleo circulatorio. A nivel del techo se orienta hacia el sur la azotea jardín. Aquí se da el fin de la dinámica ascendente invirtiendo la tradición del techo como límite de la casa. Por el contrario, se entiende el techo como un espacio verde liberado de la calle, privado, y que es comienzo antes que fin de una relación del usuario con la naturaleza.

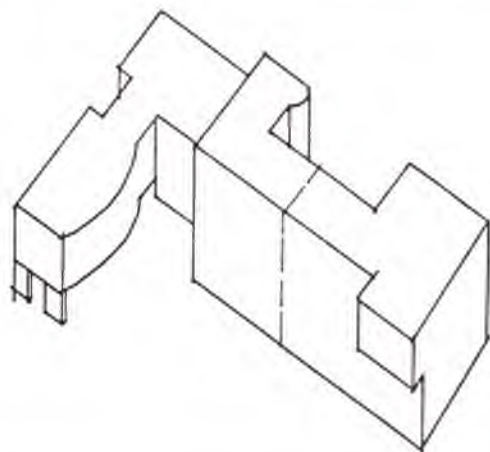


Fig.1 - Esquema volumétrico.

(5) - Le Corbusier, Ibid.

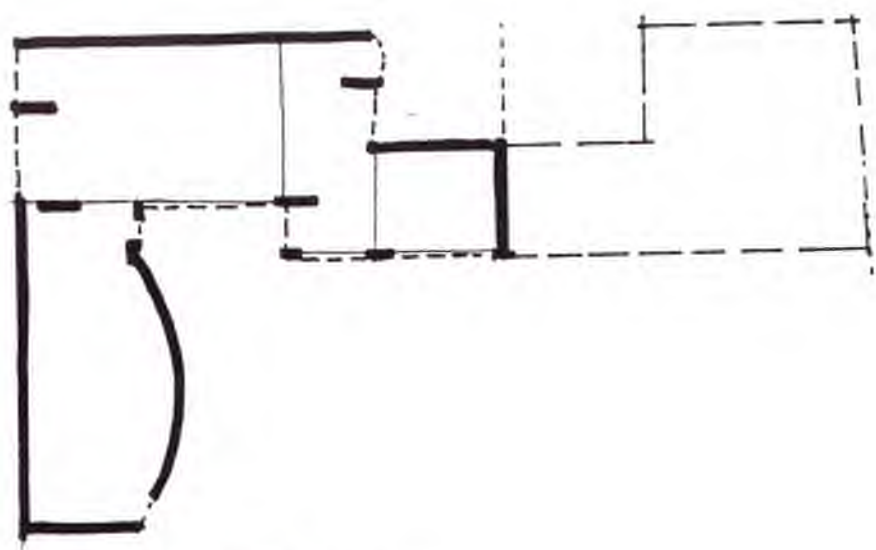


Fig.2 - Espacio Soporte.

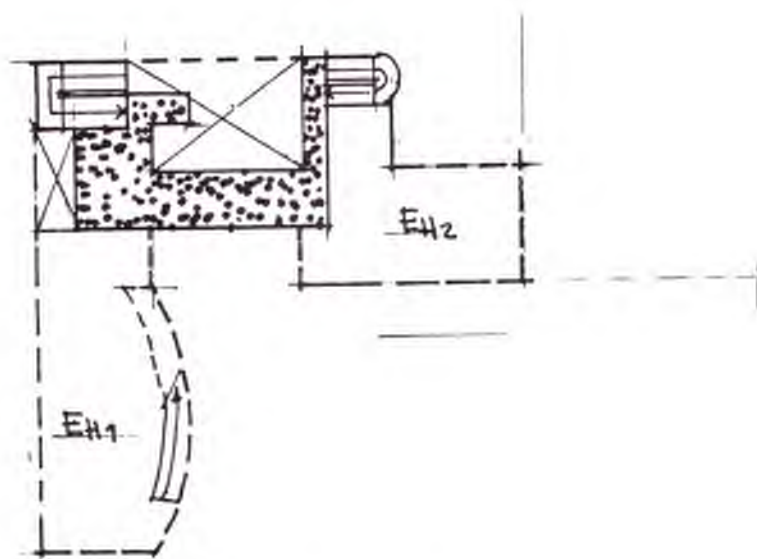


Fig.3 - Espacio Conector.

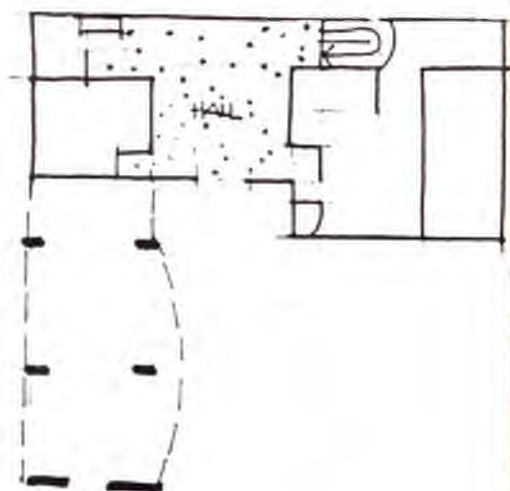


Fig.4 - Espacio Conector.

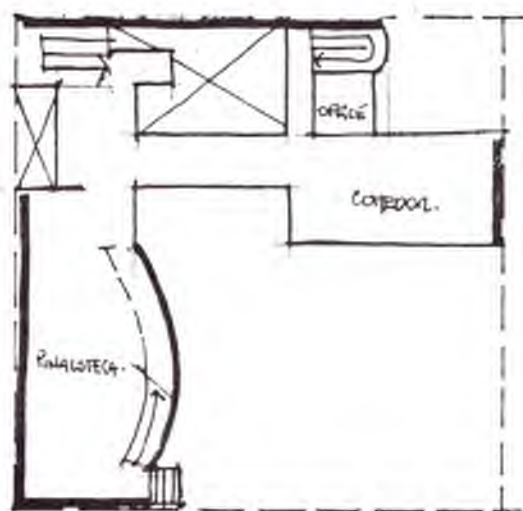


Fig.5

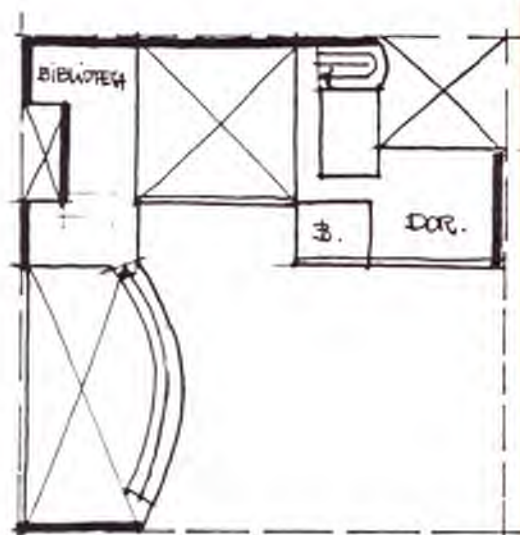


Fig.6

Figs.5 y 6 - Espacio Habitable

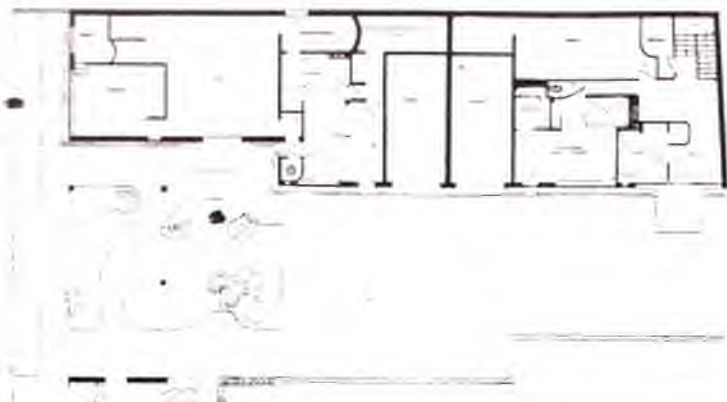


Fig.7 - Planta Baja.

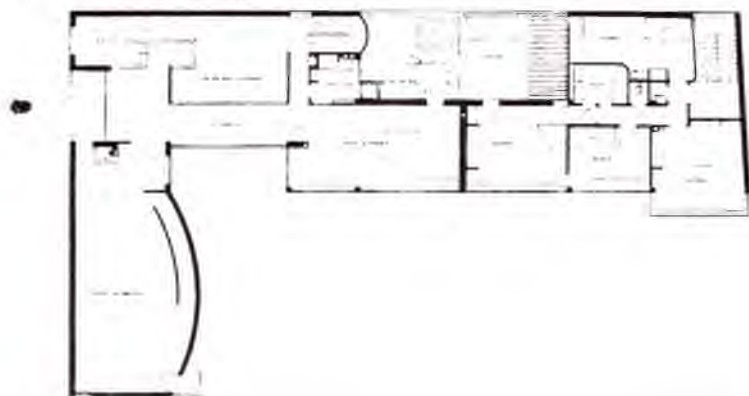


Fig.8 - 1er. Piso.

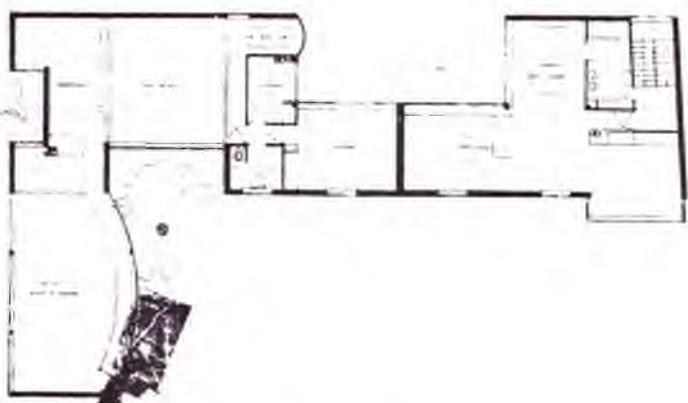


Fig.9 - 20. Piso.



Fig.10 - Perspectiva fachada



Fig.11 - Perspectiva terraza

402. Casa Cook, en Boulogne s.S., 1926.

Es una casa de volumetría pura - un cubo - que se abre en una doble orientación calle-fondo y se cierra lateralmente. Los valores de masa son legibles de manera clara y contundente. Es un ejemplo paradigmático de la aplicación de los principios para una nueva arquitectura. La casa se despega del suelo, tiene una fachada principal completamente libre, con ventanas corridas que no se interrumpe por la estructura, las plantas y los cerramientos interiores se curvan con gran libertad y termina en una azotea jardín.

Espacio Soporte. La superficie de los muros laterales son claramente el soporte de la casa, desde la planta baja hasta el nivel superior. Al ser dos planos verticales paralelos, completamente cerrados y continuos, conforma un espacio abierto en una doble orientación (frente-fondo) que se refuerza por las ventanas corridas de fachada y el alero de azotea.

Las columnas se ubican en dos filas en la parte central del edificio. Una línea coincide con la medianera de la planta y de la fachada cuadrada. Se visualiza en planta baja la columna extrema de esa línea con su fuste cilíndrico, y continúa en vertical excenta de la fachada y transparentándose a través del paño vidriado de las ventanas corridas. Es el recurso a enfatizar el valor masa de un elemento estructurador del espacio soporte.

Los planos horizontales de los entrepisos conforman una espacialidad homogénea en cada nivel; solo interrumpida en el espacio sala del segundo piso que posee doble altura.

Espacio Conector Vertical. Una torre única de escaleras coincide con el centro geométrico del conjunto y la recorre desde el suelo hasta el piso del segundo nivel. La escalera adquiere un doble valor por lo funcional, al estar baricéntricamente ubicada (facilidad de acceso a cada nivel) y como significado de lugar central desde donde nos relacionamos con todos los espacios. La función circulatoria está determinando la vida de todo el edificio.

Espacio Conector Horizontal. Se reduce a un pequeño distribuidor en cada nivel. Contrasta con la escalera que está encerrada entre muros y la función circulatoria se abre en cada nivel al llegar al palier de distribución.

Espacio Habitable. Es una casa con un planteo contrario al tradicional. En el primer piso está el sector dormitorios y en el nivel superior la recepción, comedor y cocina. Allí

la recepción se mezcla con el espacio conector por una escalera recta que lleva a la azotea jardín. Este es el espacio principal de la casa, por su doble altura, su cerramiento curvo con la concavidad hacia la calle, y por su apertura a la azotea. Se separa la parte social de la casa, de la calle y se abre a un jardín en las alturas, induciendo así una conducta más privativa del usuario, buscando una distancia mayor de la calle (lugar de los intercambios sociales) y abierto a una naturaleza controlada y exclusiva (el espacio soporte limita virtualmente por medio de un alero, la azotea hacia la calle).

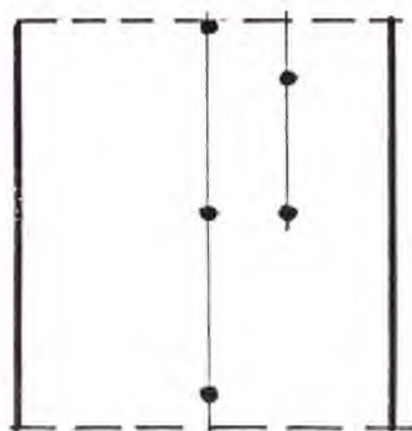


Fig. 12

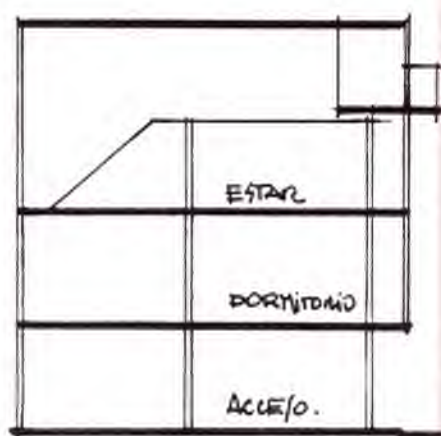


Fig. 13

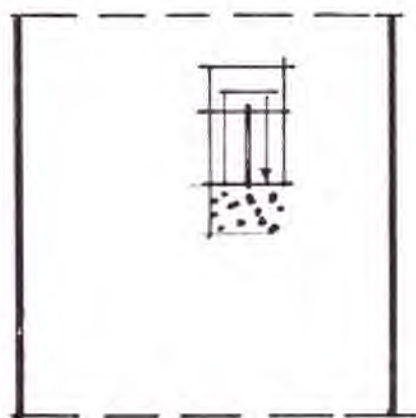


Fig. 15

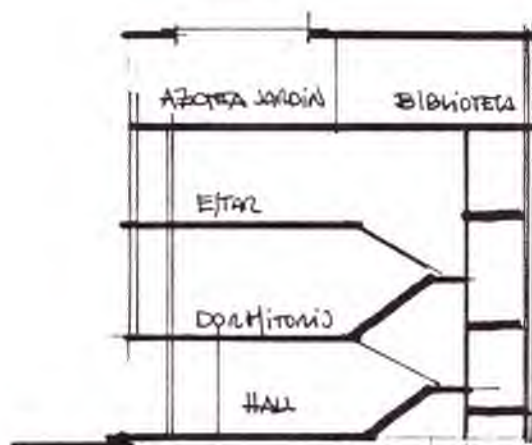


Fig. 14

Figs. 12, 13 y 14 - Espacio Soporte.
 Fig. 15 - Espacio Conector.

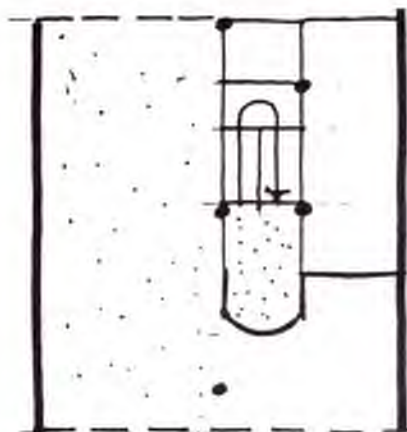


Fig.16 - Espacio Conector.

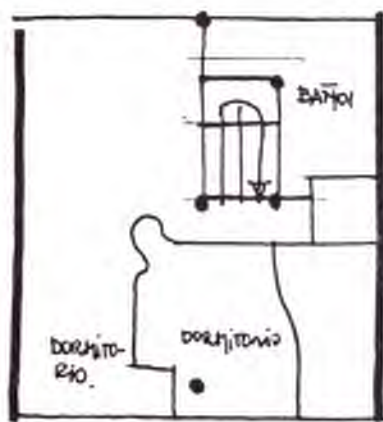


Fig.17

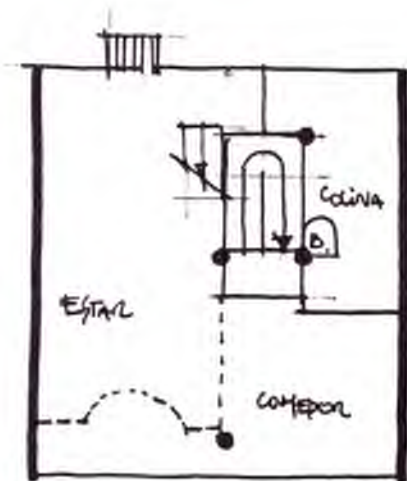


Fig.18

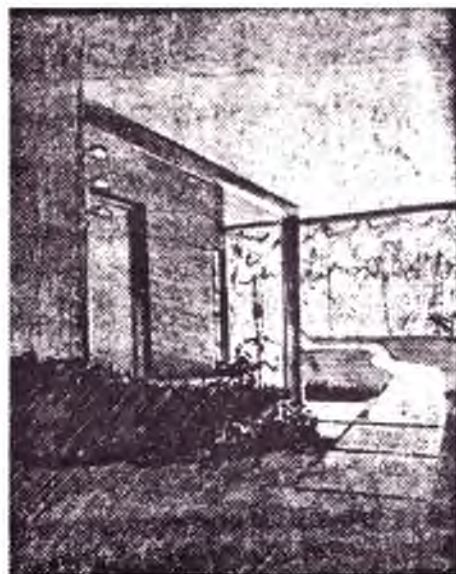


Fig.20 - Perspectiva.

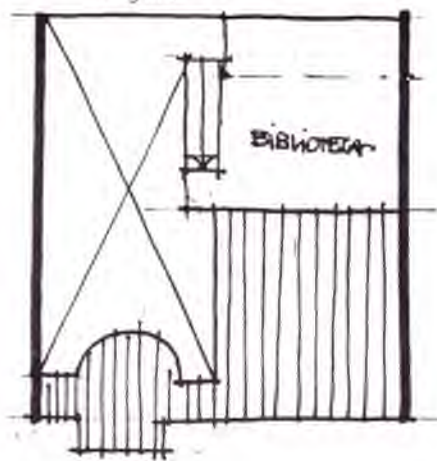


Fig.19

Figs.17, 18 y 19 - Espacio Habitable.

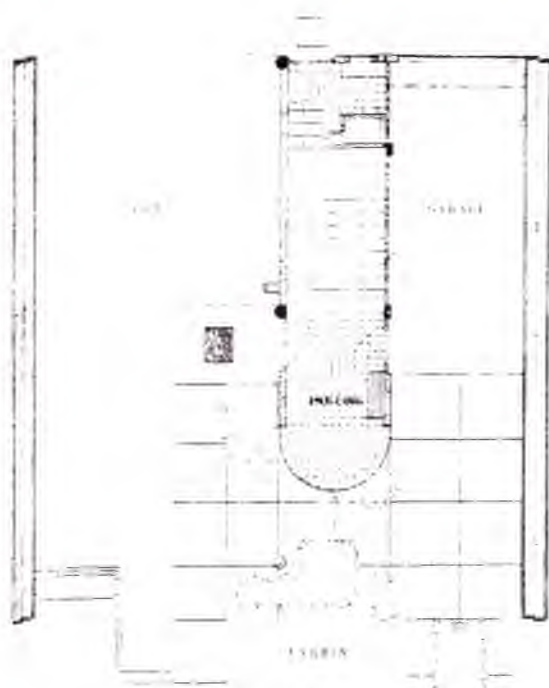


Fig.21 - Planta Baja.



Fig.23 - 2o. Piso.

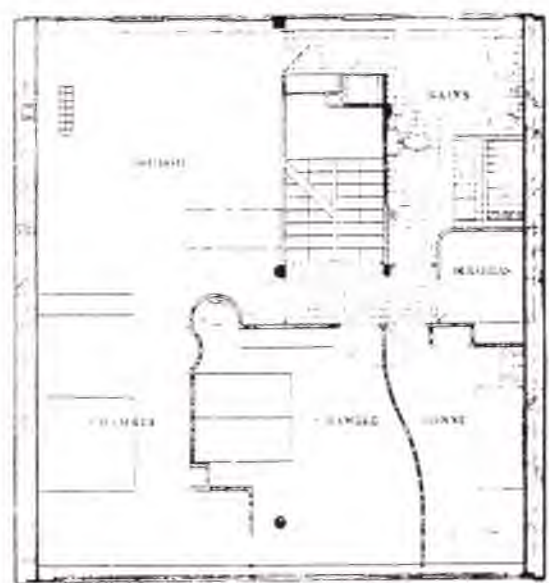


Fig.22 - 1er. Piso.

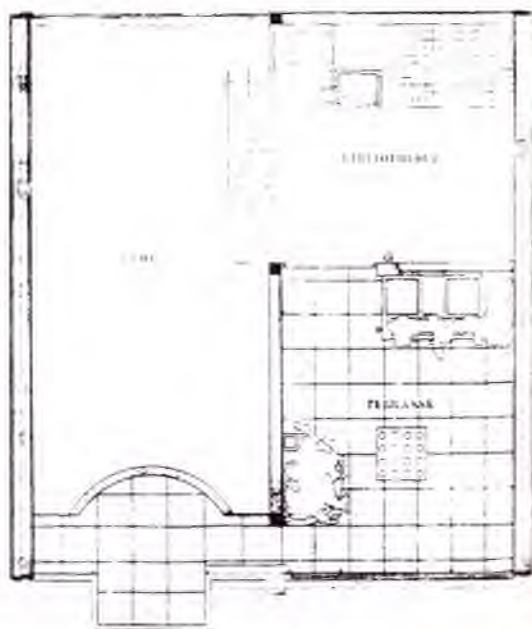


Fig.24 - 3er. Piso.

403. Casa Guiette, 1927.

Igual que la anterior, es una casa proyectada para una parcela entre medianeras. El edificio se recuesta a uno de los linderos y deja un retiro lateral del otro lado. Básicamente se organiza en una doble apertura orientada frente-fondo, como consecuencia de la volumetría; un prisma de base rectangular donde las caras mayores son paralelas a las linderas. Es una clara evolución madura del prototipo Citrohan de 1920; la casa organizada en niveles superpuestos, escalera recta lateral, estructura por pilares y losas de hormigón armado y azotea jardín. La planta baja se apoya en el suelo, el recurso del ambiente superior en doble altura y la azotea jardín abierta hacia el cielo únicamente, dan una continuidad en los tres niveles del plano de fachada principal. Estas son sus características más destacables.

Espacio Soporte. Las superficies de borde de los muros laterales ordenan el espacio acentuando el carácter de "muros guía" debido a las proporciones generales del volumen (un prisma de base rectangular). Las columnas se ordenan en una línea única paralela a los muros de borde. En Planta baja, en el estar-comedor, el valor masa de las columnas se enfatiza por coincidir, estos elementos del espacio soporte a ordenar el espacio en un sentido longitudinal perpendicular a la calle. La sucesión de losas horizontales que organiza un espacio homogéneo en cada nivel, se interrumpe en el nivel superior donde sólo está techada la mitad de la superficie horizontal y el resto de la azotea-jardín. El plano inclinado de la parte inferior de la escalera crea una situación de ruptura en este orden de horizontales y verticales en el techo del estar-comedor.

Espacio Conector Vertical. La dinámica ascendente de la escalera da la tónica específica de esta casa. Al ser una escalera recta en todo su recorrido, genera una dinámica de desplazamiento en vertical y en dirección al fondo, al mismo tiempo; dando a los espacios un significado de linealidad (uno se sucede a otro como puntos de una recta); pero sin que ninguno sea, por ubicación, más importante que otro. Diríamos que es una casa-recorrido antes que una casa-centrada.

Espacio Conector horizontal. Es el resultado de la dinámica de la escalera: una sucesión de espacios desfazados por niveles. Vestíbulo a la calle; hall intermedio en el primer piso y remate en la fachada posterior en el segundo piso (el tema circulatorio se materializa en fachada por medio de un balcón que coincide con el final de la

escalera). Existe una clara simbiosis entre el espacio conector y el espacio soporte: ambos refuerzan la organización direccional de toda la casa.

Espacio Habitable. La estructuración de los ambientes es el resultado de lo anteriormente descrito. Mayoritariamente se abren hacia el frente y hacia el fondo. La superposición en vertical coincide con la casa tradicional (estar en planta baja-dormitorio en nivel superior). El espacio de mayor interés es el taller: con doble altura, entrepiso abierto a la azotea-jardín y fachada a la calle.

La azotea-jardín es un espacio cerrado al entorno circundante a la casa: está limitado por muros altos por sus tres caras que dan al exterior y sólo está abierto al cielo. La limitación impuesta a las posibles vistas al entorno sería como el intento de lograr una nueva naturaleza a la medida de lo humano que se apoya a un nuevo suelo a 8m.50 del suelo natural: que se recrearía en cada habitat nuevo y se abriría visualmente sólo en la dirección superior. Es significativo que se vincule la azotea-jardín por contigüidad al taller, lugar de la actividad creativa de la casa.

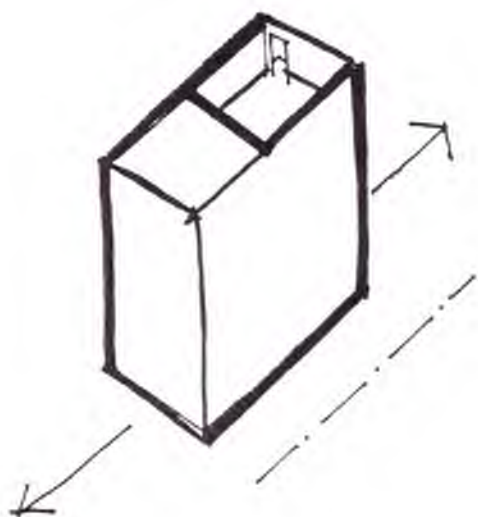


Fig.25 - Esquema Volumétrico.



Fig.26

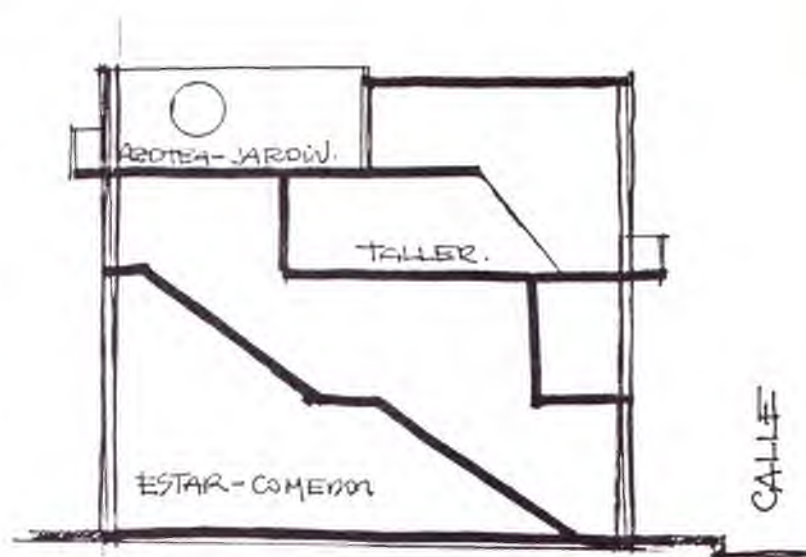


Fig.27

Figs.26 y 27 - Espacio Soporte.

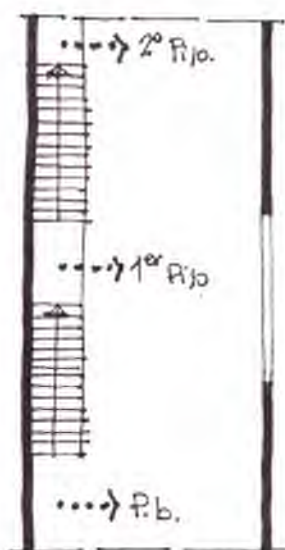


Fig.28

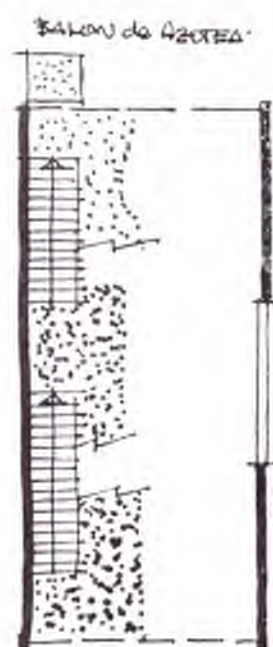
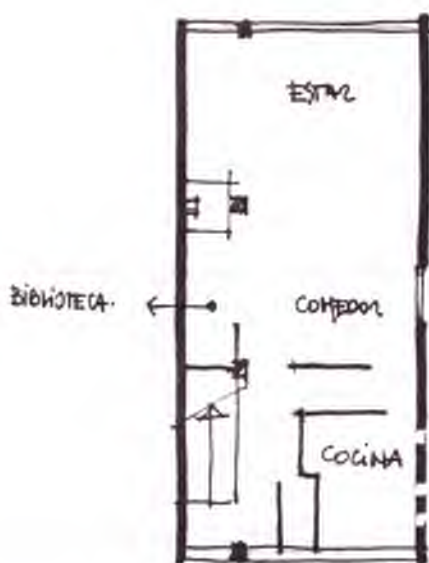


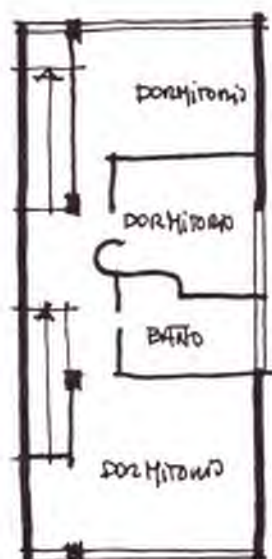
Fig.29

Figs.28 y 29 - Espacio Conector.



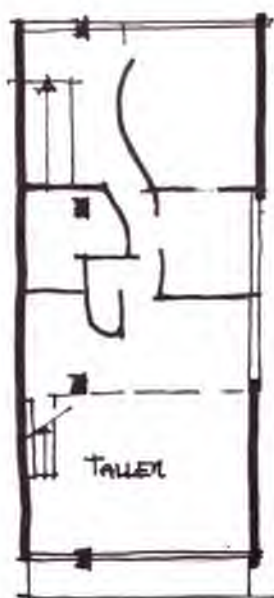
PLANTA BAJA

Fig.30



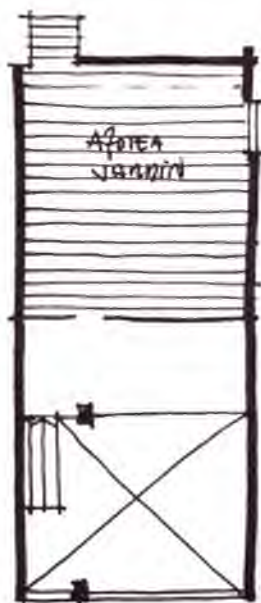
PRIMER PISO

Fig.31



SEGUNDO PISO

Fig.32



AZOTEA.

Fig.33

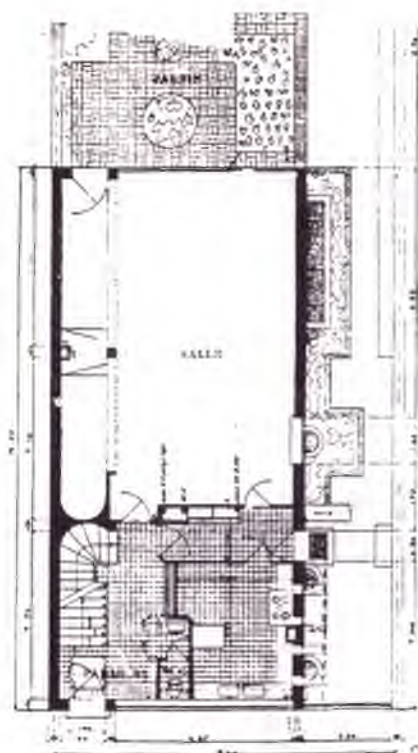


Fig.34 - Planta Baja.

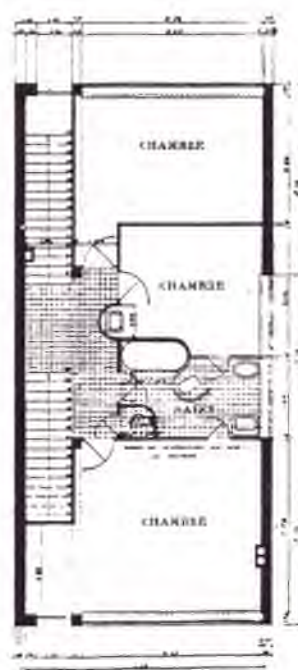


Fig.35 - 1er. Piso.

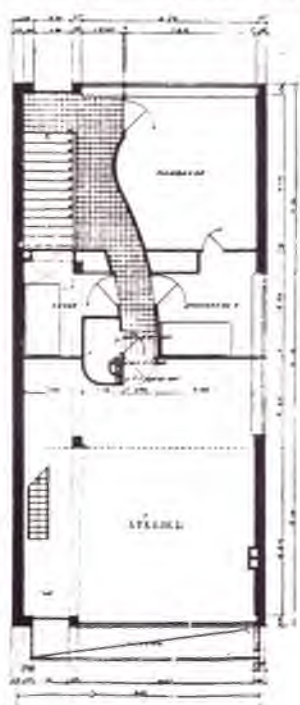


Fig.36 - 2o. Piso.



Fig.37 - 3er. Piso.

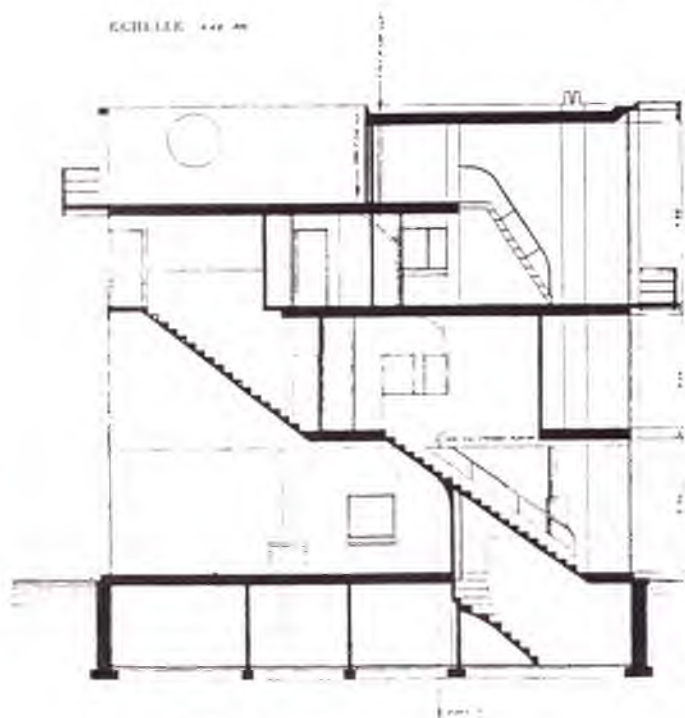


Fig.38 - Corte.

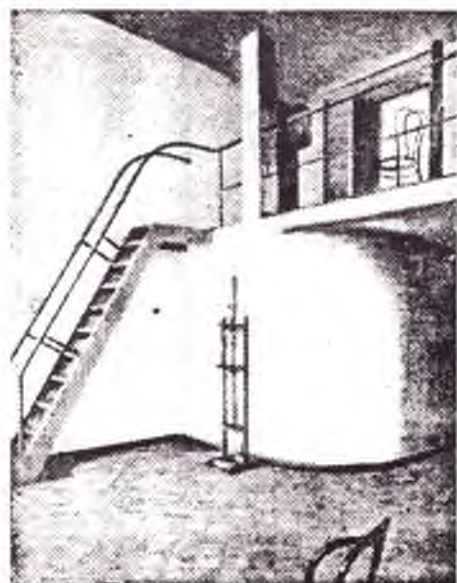


Fig.39 - Vista Interior.

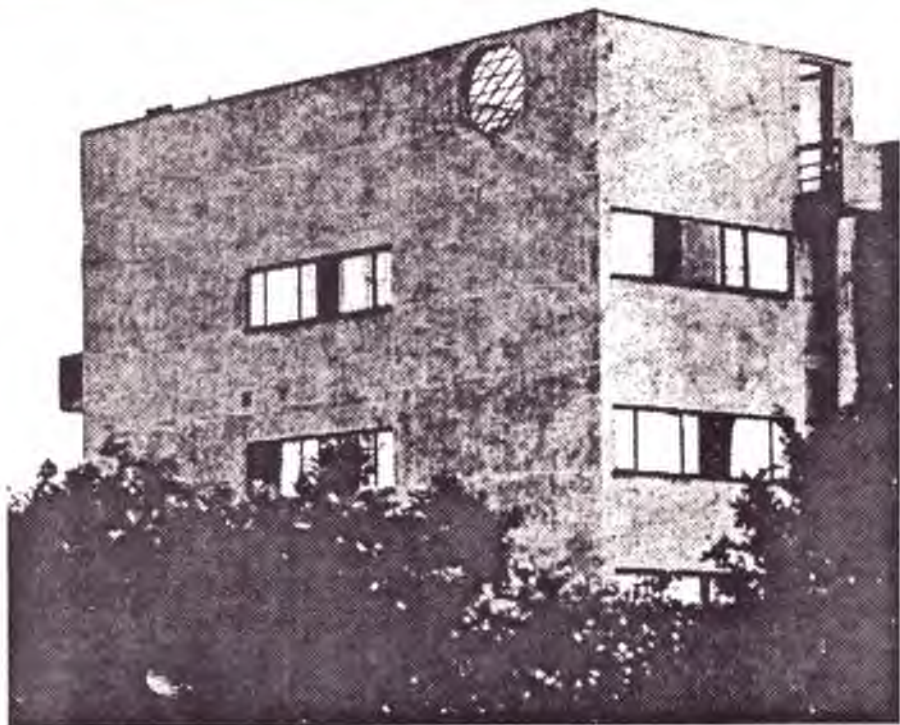


Fig.40 - Vista desde el jardín.

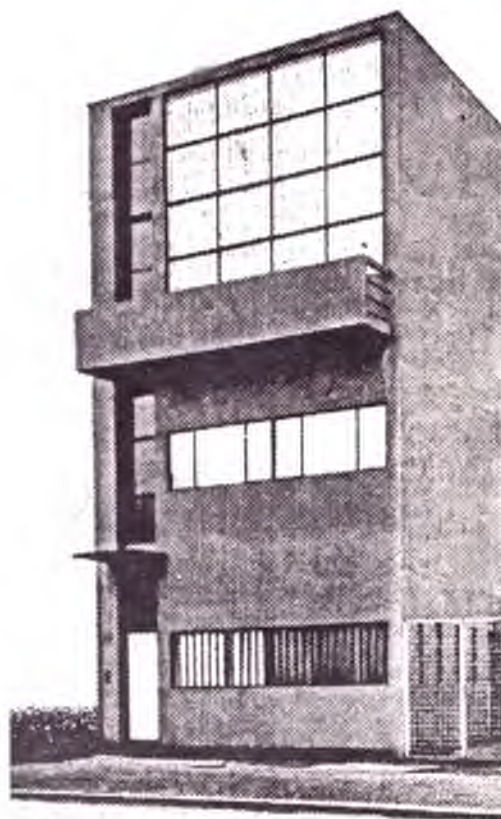


Fig.41 - Fachada desde la calle.



Fig.42



Fig.43

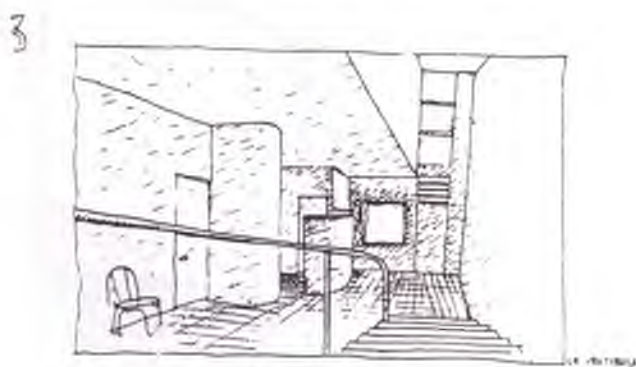


Fig.44

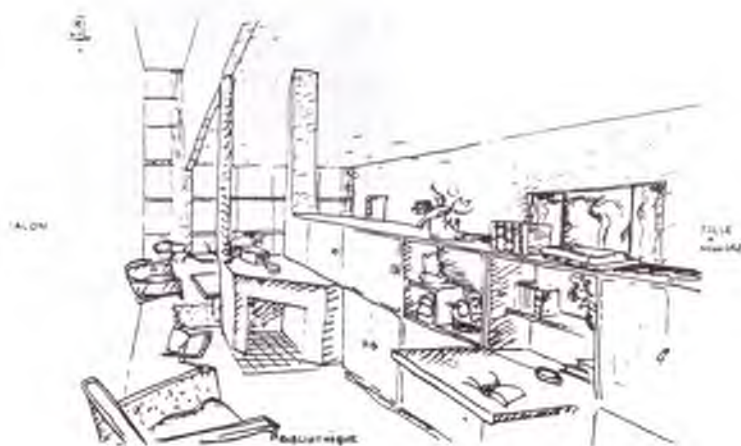
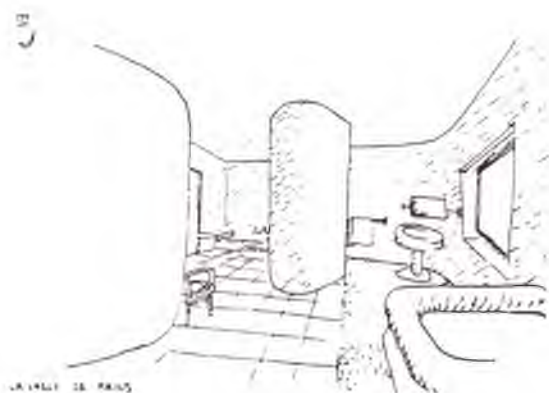


Fig.45

Fig.46

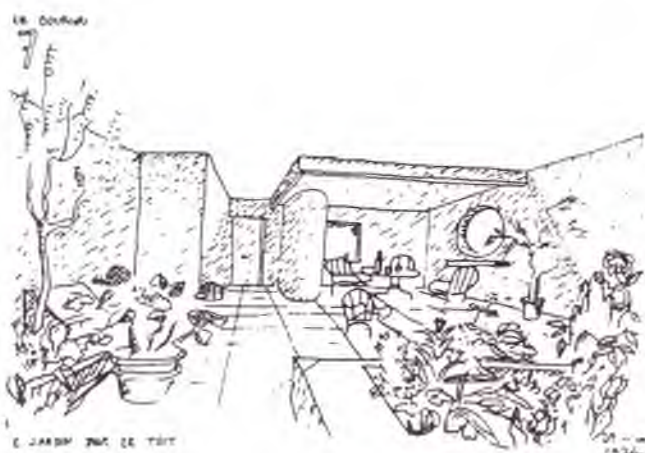


Badezimmer

Fig.47



Fig.48



Figs.42 al 48 - Croquis de Le Corbusier.

La volumetría se inscribe en un prisma de base rectangular de proporciones áureas en sus lados: la planta está en proporción 5,5 X 8 lo mismo que las fachadas principal y posterior. Los laterales son dos planos cuadrados. La implantación del volumen es de manera tal, que las fachadas largas (20m) coinciden con la orientación norte-sur, lo cual hace que el asoleamiento se concentre en los ambientes abiertos a la fachada posterior. Esta característica condiciona la apertura hacia estas fachadas de las terrazas de estar, dormitorios y la azotea jardín. Los principios de la nueva arquitectura están presentes, excepto el elevar la casa del suelo. La organización en vertical coincide con la casa-villa tradicional. En opinión de Le Corbusier: "(ésta es una casa) muy difícil, (atiende sobre todo a la) satisfacción del espíritu!"(6)

Espacio Soporte. La lectura de las proporciones del rectángulo de la envolvente de las plantas permite descubrir los muros laterales como las superficies que determinan el espacio soporte del edificio en los distintos niveles. Hay una sutileza proyectual al separar estos "muros guía" de los muros cerramiento (fachada principal y posterior), en las cuatro aristas de encuentro, por ventanas que recorren el edificio de arriba a abajo y resuelven así la solución de continuidad. Los elementos masa del espacio soporte lo conforman una trama de pilares que en un sentido sigue un ritmo alternado 2-1-2-1-2 y en el sentido paralelo a las fachadas largas un ritmo simple. Se estructura así en vertical y horizontal una retícula espacial que ordena el espacio en cada nivel de la casa.

El espacio es determinado también por la sucesión de losas horizontales de manera homogénea. Este ejemplo presenta la mayor riqueza en el manejo de las terrazas. En la fachada posterior se abre en primer piso la terraza del estar, la cual tiene dos medios techos a distintas alturas y desfazados en profundidad, que corresponden a la terraza de los dormitorios del segundo piso y a la azotea jardín. Esto se complementa con una doble apertura en vertical hacia el fondo de la casa, y lateralmente por un vano en el muro vertical. Vemos como un manejo más sutil del espacio soporte nos permite un enriquecimiento de este espacio exterior pero alternativamente cubierto.

Espacio Conector Vertical. Este es el primer ejemplo en el cual veremos un doble manejo del espacio conector. Hay una escalera principal que vincula los espacios más importantes de la casa y comunica el hall de acceso en planta baja con el estar de la casa, en primer piso. Está armónicamente resuelto con el espacio conector horizontal, porque ahí el hall de acceso tiene doble altura, relacionándose visualmente con los ambientes de estar y biblioteca del primer piso. El segundo conector es una torre de escaleras que arranca en planta baja y conecta de arriba a abajo todo el edificio. Está ubicada en la mediana del cuadrado que se forma en el sector izquierdo de la casa, adquiriendo un valor de centralidad en ese sector.

Espacio Conector Horizontal. Se organiza en cada piso a partir de la estructura básica del conector vertical siguiendo las dos direcciones de las tramas. Donde adquiere mayor protagonismo es en el hall de planta baja al cual se accede después de pasar por el alero de la fachada; se entra flanqueado por dos columnas, y los cerramientos opuestos a la entrada curvan en un juego cóncavo-convexo. En el primer piso la llegada de la escalera principal se abre a un espacio intermedio que se define por el equipamiento y el espacio soporte de las columnas que va guiando al usuario hacia el sector de recepción de la casa.

Espacio Habitable. Aquí el ambiente de mayor jerarquía coincide con el centro geométrico de la composición de la planta del primer piso. La manera en que se relaciona con el espacio conector refuerza esta idea, y la escalera principal y el hall de planta baja están vinculados con este espacio. Al mismo tiempo, el estar repite el tema de la casa que se abre fundamentalmente hacia el sur; idea que coincide con el tratamiento mayoritariamente vidriado de la fachada posterior. La organización en vertical respeta el esquema tradicional de la casa-villa; el servicio en planta baja; la vida de la casa en dos niveles: abajo diversión e ingestión y arriba dormitorios. La presencia de la azotea jardín se ve mitigada por que hay que subir a ese nivel a propósito, donde se encuentran los dormitorios del servicio doméstico, de los huéspedes y el "debarras" (cuarto de desahogo). A diferencia de otros ejemplos ya vistos, en que el edificio se va condicionando para la relación espacial entre la azotea jardín y los espacios inmediatos (casas Cook y Guiette), aquí la espacialidad más elaborada de la casa, influida por la misma proporción del volumen, se concentra más en el centro del volumen (estar, terrazas intermedias) que en la propia azotea.

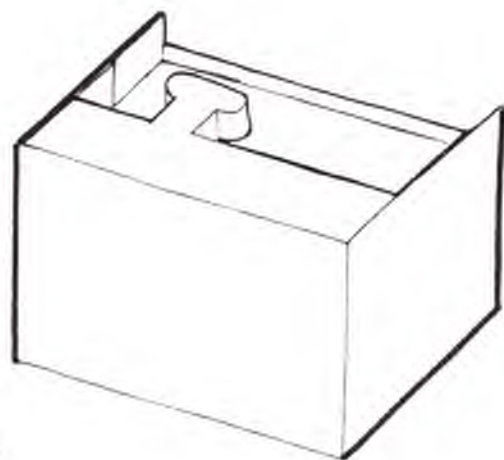


Fig.49 - Esquema volumétrico.

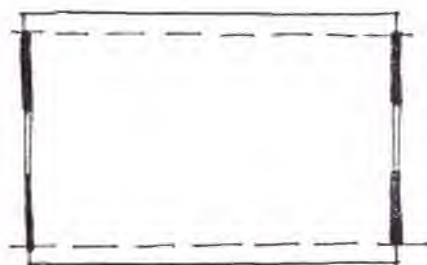


Fig.50 - Espacio soporte
- muros guía.

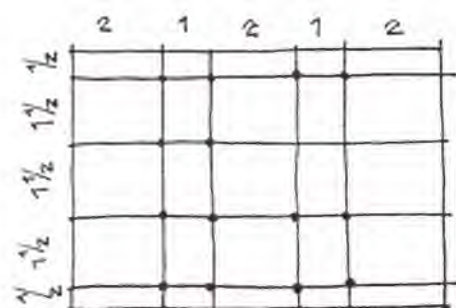


Fig.51 - Espacio Soporte.

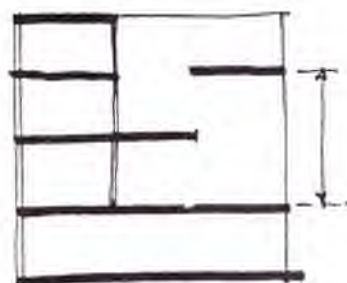


Fig.52 - Esp. Soporte

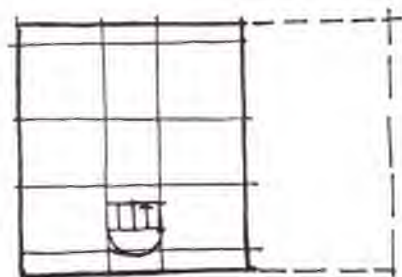


Fig.53 - Ubicación Esp.Conector

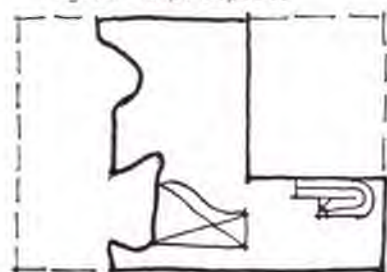


Fig.55 - Esp.Conector 1er.P.

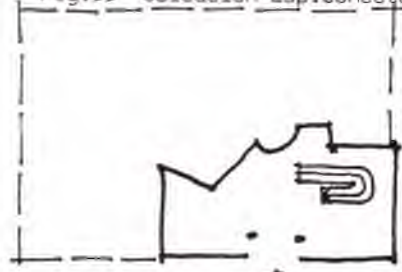


Fig.54 - Esp.Conector Planta Baja.

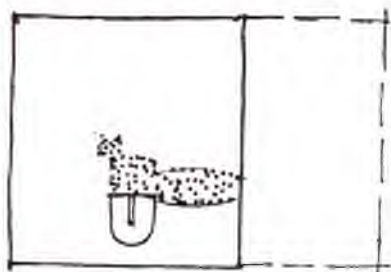


Fig. 56 - Esp. Conector Horizontal

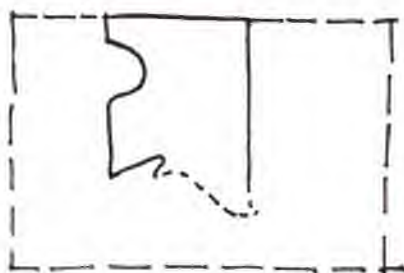


Fig. 57 - Planta libre 1er.P.

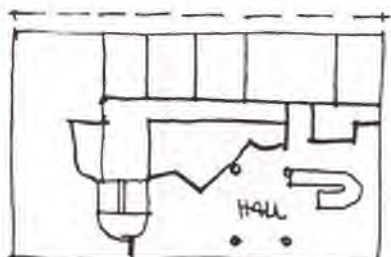


Fig. 58

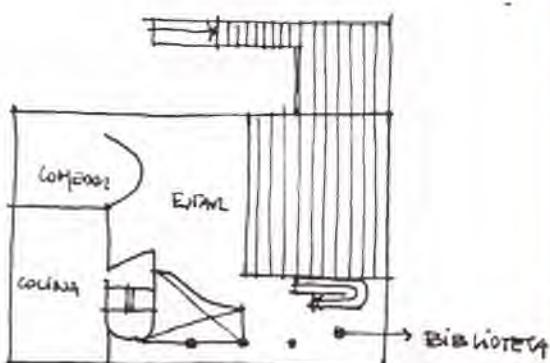


Fig. 59

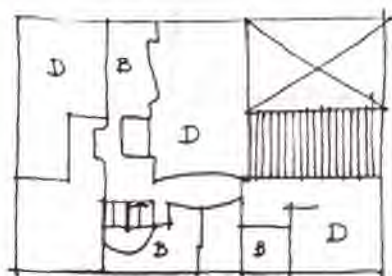


Fig. 60

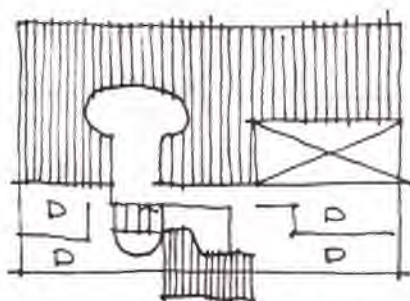


Fig. 61

Figs. 58, 59, 60 y 61 - Espacio Habitable.

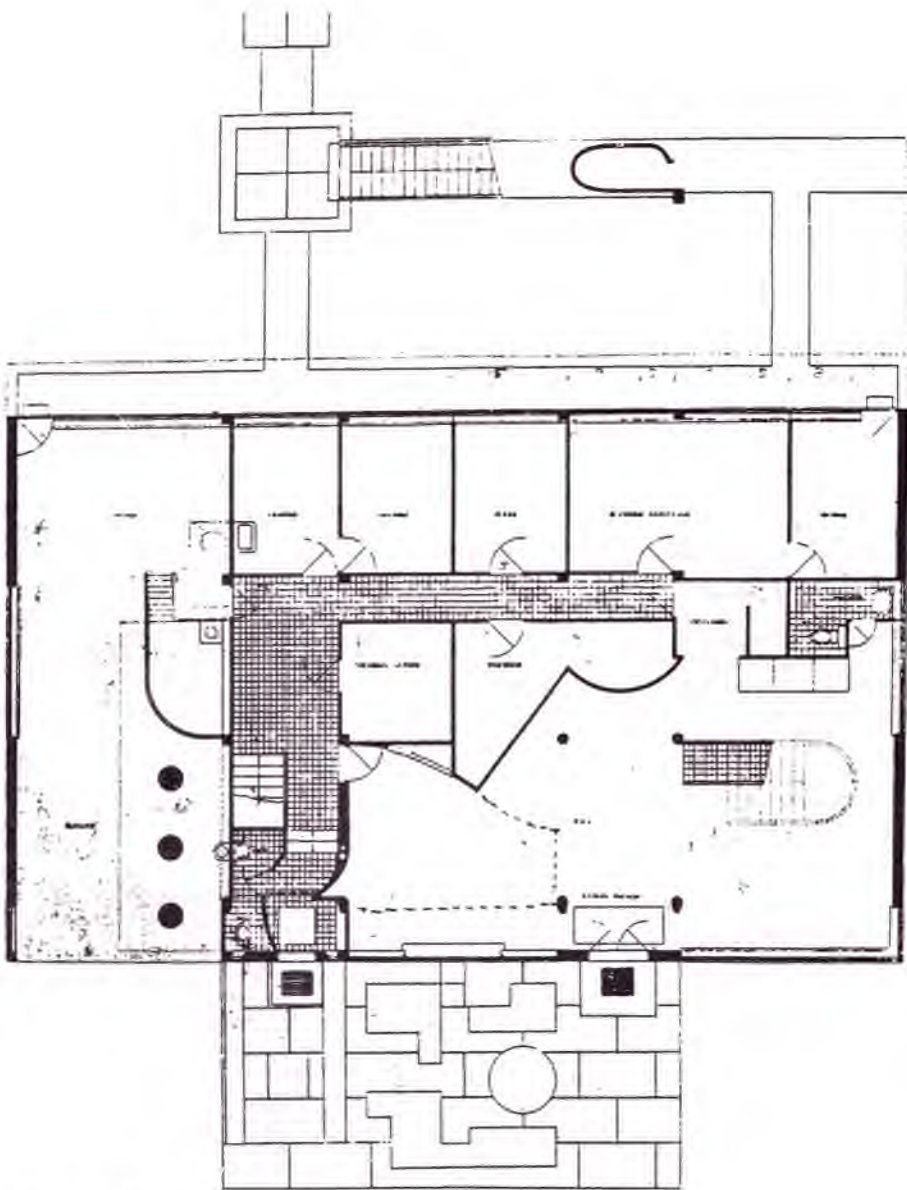


Fig.62 - Planta Baja.

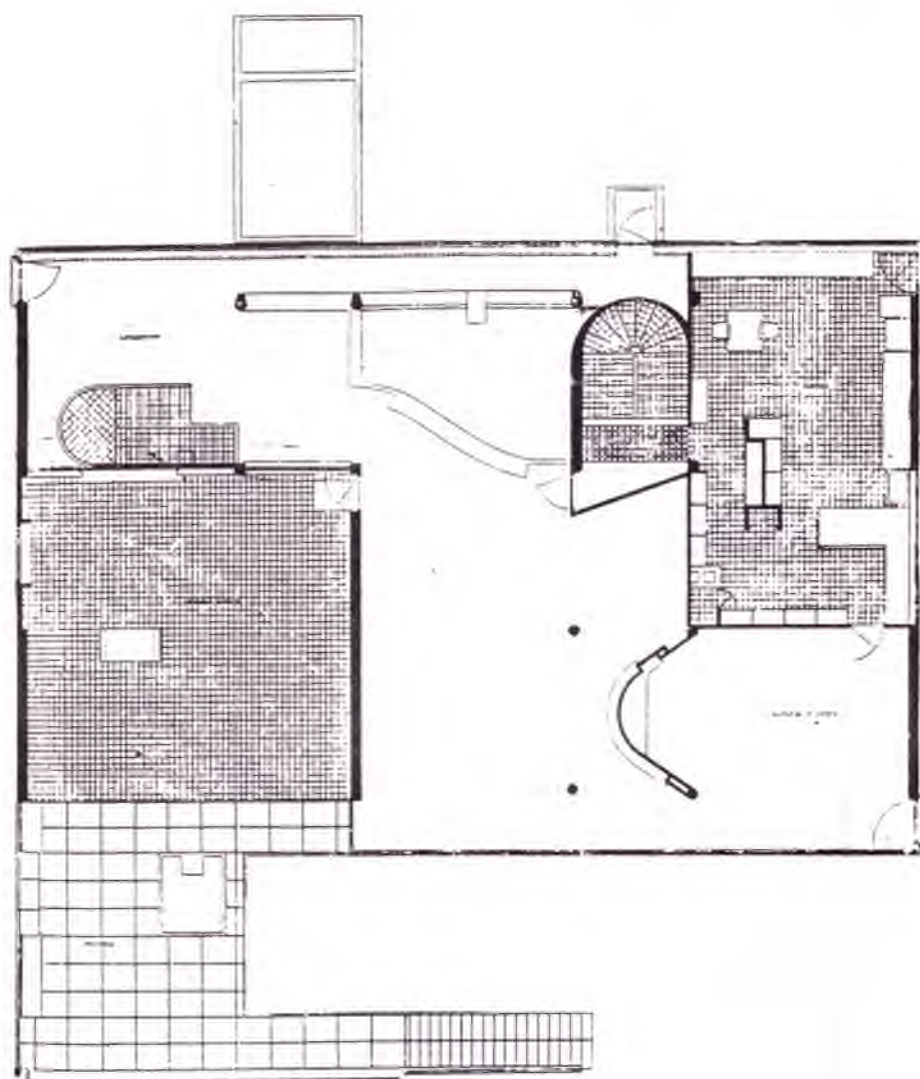


Fig.63 - 1er. Piso.

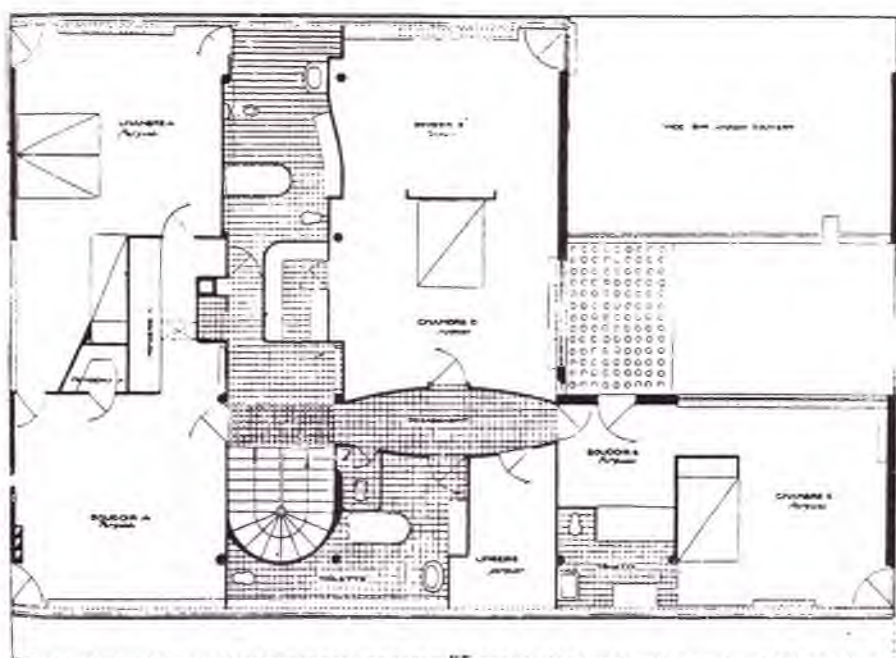


Fig.64 - 2o. Piso.

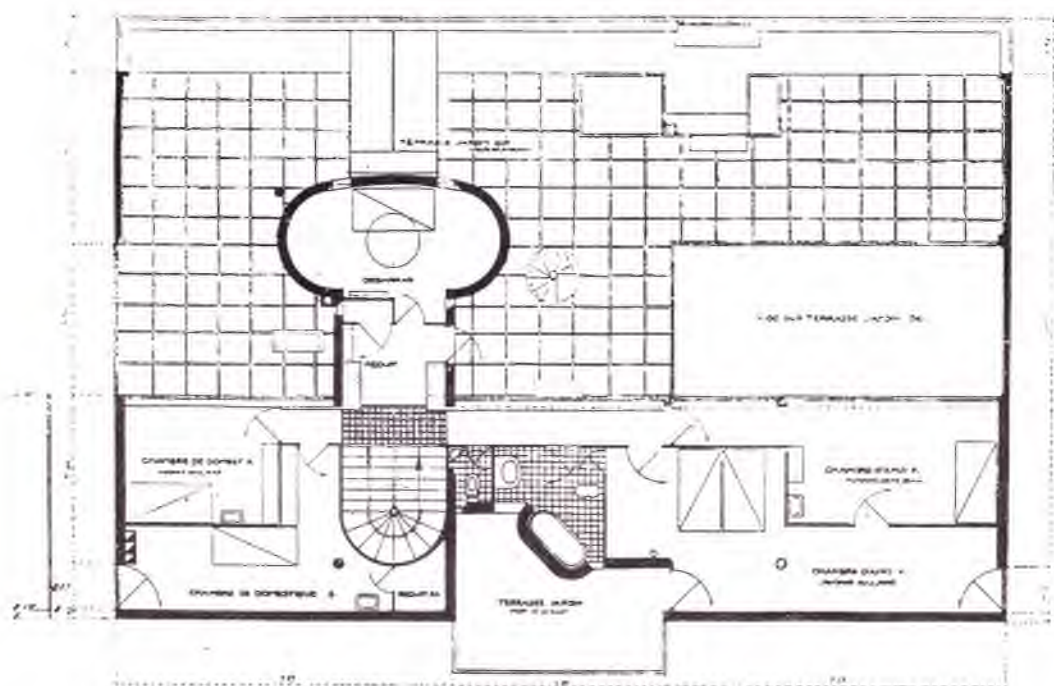


Fig.65 - 3er. Piso.

Fig.66 - Fachada Norte.

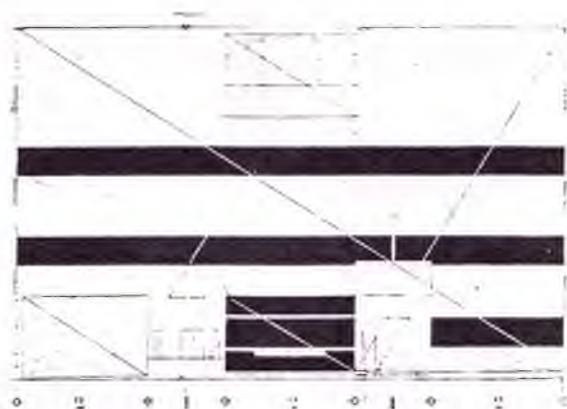


Fig.67 - Fachada Sur.

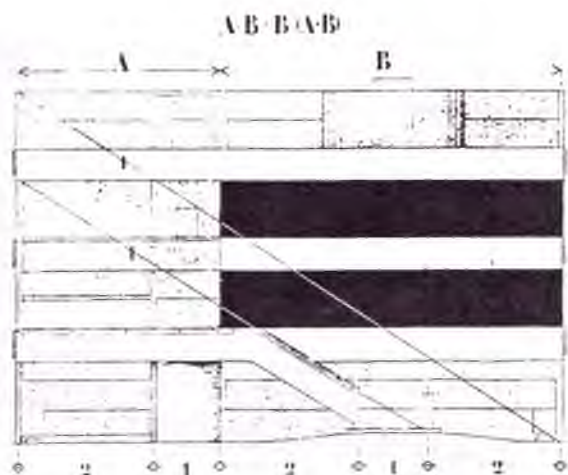


Fig.68 - Vista del Vestíbulo.



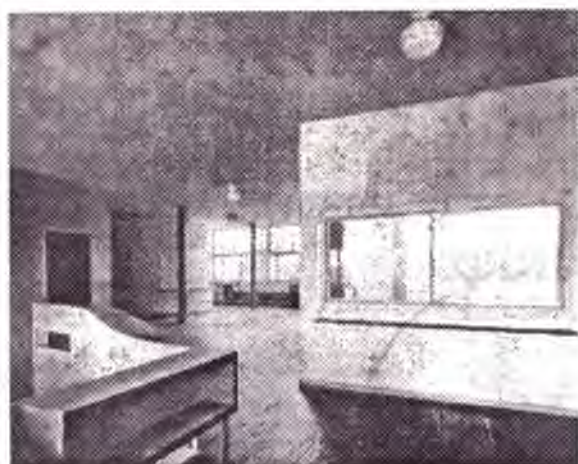


Fig.69 - Vista del
Estar-Biblioteca.

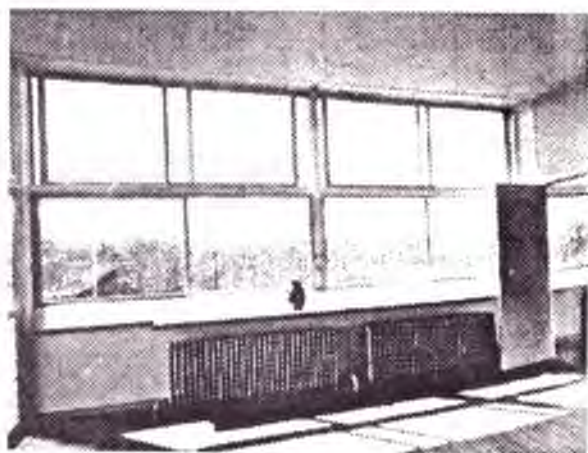


Fig.70 - Ventanas
del Comedor.

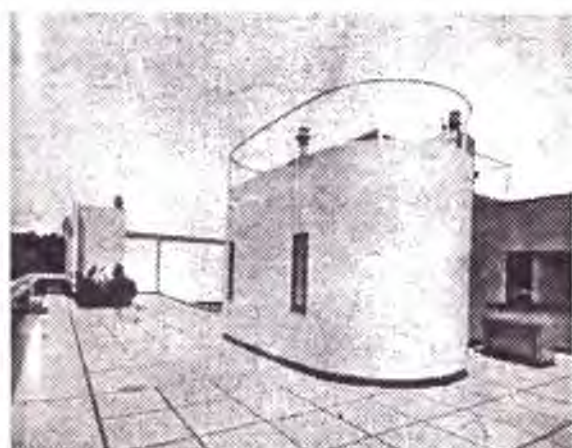


Fig.71 - Vista de la
Terraza-Jardín.

Este es el segundo proyecto que Le Corbusier realiza para una casa en una ciudad del norte de Africa. Aquí vemos la adaptación del mismo esquema espacial a otra realidad donde la condicionante del clima es determinante. Se continúa utilizando la planta libre, la volumetría es de envolvente prismática, las losas forman en cada nivel profundas terrazas para protegerse del sol, y la terraza jardín desaparece (en el proyecto anterior para el mismo lugar, Cartago I, había propuesto terraza jardín en los niveles superiores, pero techada). Sobre ese ejemplo Le Corbusier comentó: (casa) "muy fácil, práctica, combinable".(7) No tenemos datos concretos sobre su implantación, por lo cual la suponemos análoga a la otra villa de Cartago; excenta en un predio quebrado, sin árboles y cercano al mar. Es de destacar también acá, la referencia única a los datos de los geométrales, ya que al no ser construída, no hay fotos sobre la misma.

Espacio Soporte. Una serie de superficies planas apoyadas en pilares que recuerdan el proyecto Casa "Domino" 1914-15, constituyen la estructura elemental del espacio soporte. A diferencia de los ejemplos anteriores no aparecen planos verticales: los muros guía, que orientan el espacio en una dirección. La lectura de un volumen puro, de caras planas aparece debilitada en su lectura global por las profundas terrazas que rodean el perímetro de cada nivel de la villa. Como contrapartida de esto, los pilares (elementos masa) se recortan de las superficies de los muros que hacen de fondo, y se leen sin interrupción del suelo a la azotea. A diferencia de la casa Cook no hay ningún pilar que se destaque, sino que son todos igualmente importantes. Tampoco aparece el recurso del muro cortina, que transparenta por sus ventanas la estructura (casa Cook, villa Stein). Como consecuencia de toda esta manera de trabajar el espacio soporte, no vamos a encontrar un espacio claramente centro de la composición.

Espacio Conector Vertical y Horizontal. La escalera y vestíbulo de acceso a cada nivel coinciden con el módulo central de la trama, y en la dirección perpendicular se apoya contra un borde del edificio. Es un espacio cerrado y continuo, desde el suelo al segundo piso; predomina un carácter funcional y distributivo, antes que un recorrido arquitectónico como en la casa La Roche. La escalera coincide

(7) - Le Corbusier - "Obras Completas", T.I.

con el baricentro de la composición en cada nivel, lo cual determina que el espacio habitable se abra en forma de abanico alrededor de los halls de distribución.

Espacio Habitable. La estructura del espacio soporte permite que en los diferentes niveles las plantas se organicen con gran libertad, y al mismo tiempo los ambientes resultan de una gran homogeneidad. Los espacios novedosos en este ejemplo son las terrazas: se repiten en los dos niveles (1o. y 2o. piso) conformando un espacio de transición entre el interior y el exterior, al ser un espacio techado pero cubierto lateralmente. Estas terrazas ofician también de aleros que controlan el sol sobre los espacios interiores.

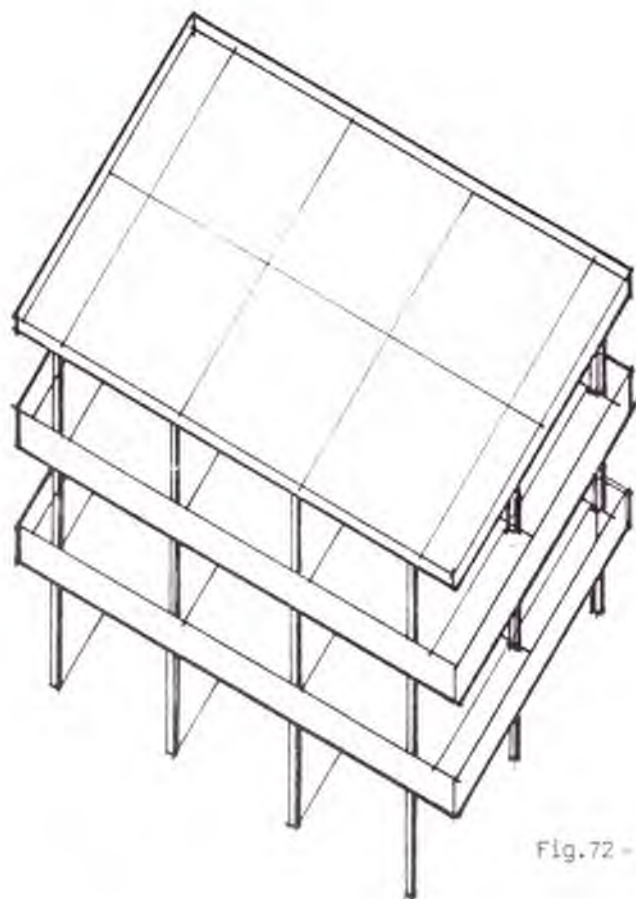


Fig.72 - Esquema Volumétrico.

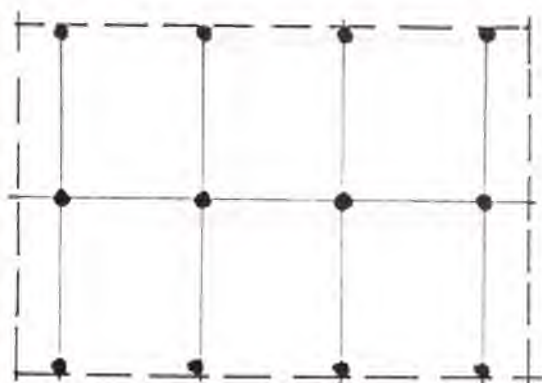


Fig.73 - Espacio Soporte.

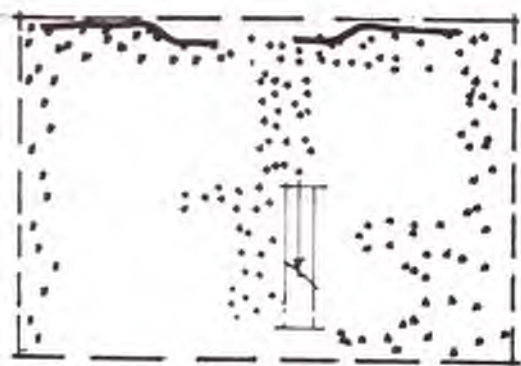


Fig.74 - Espacio Conector.

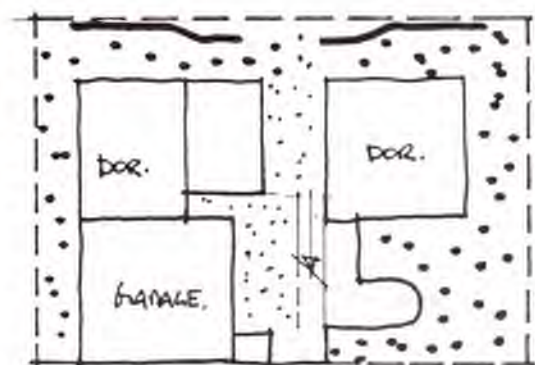


Fig.75 - Espacio Conector y Habitable

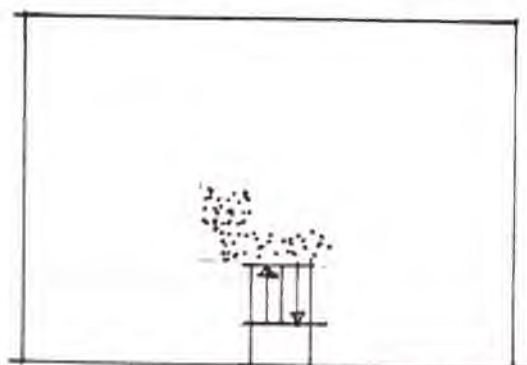


Fig.76 - Espacio Conector.

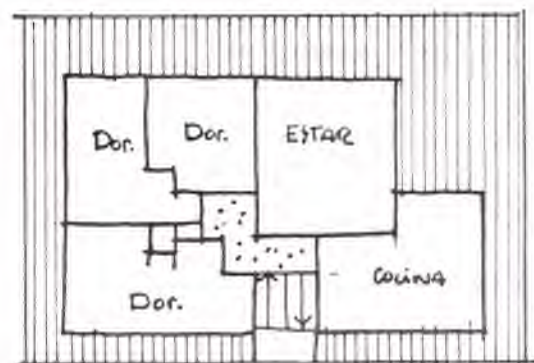


Fig.77 - Espacio Conector y Habitable.

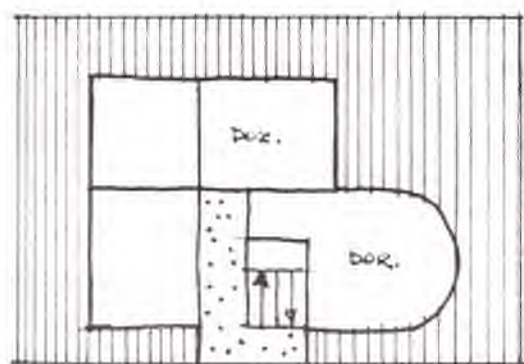


Fig.78 - Espacio Conector y Habitable.

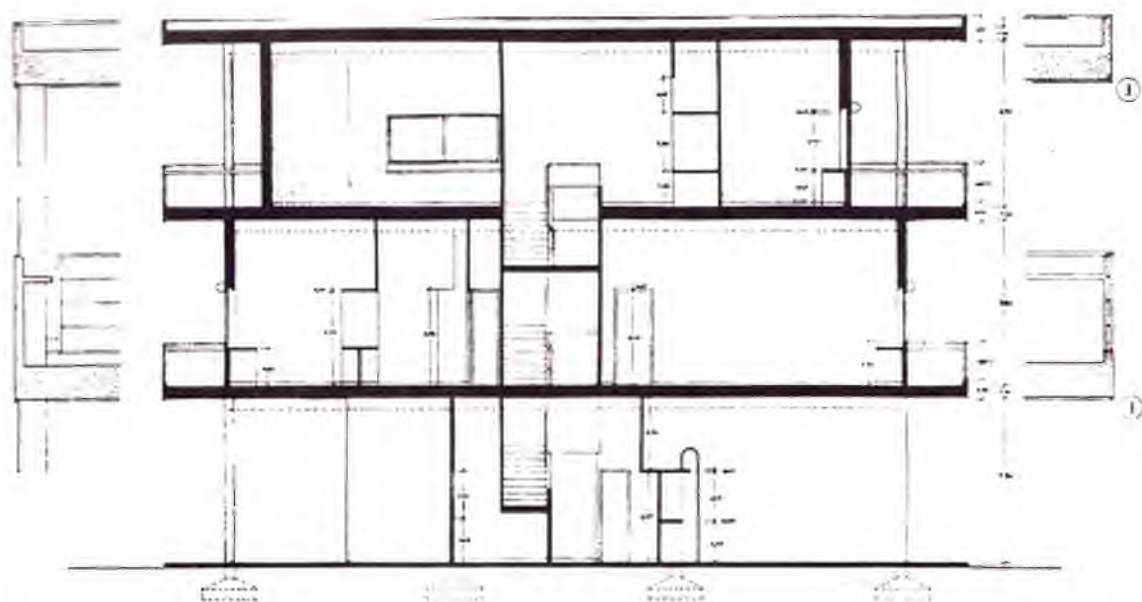


Fig.79 - Corte.

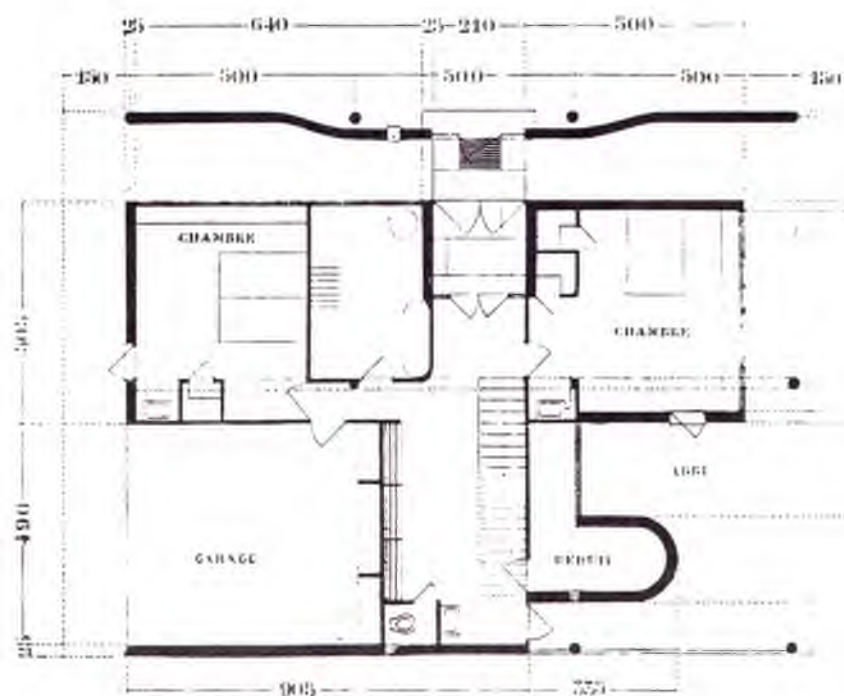


Fig.80 - Planta Baja.

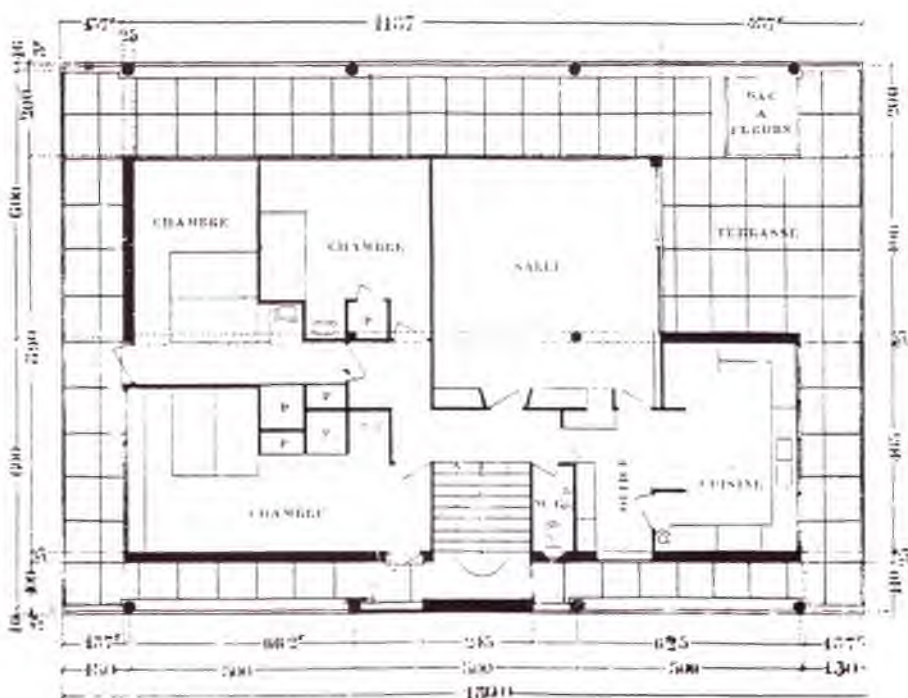


Fig.81 - 1er. Piso.

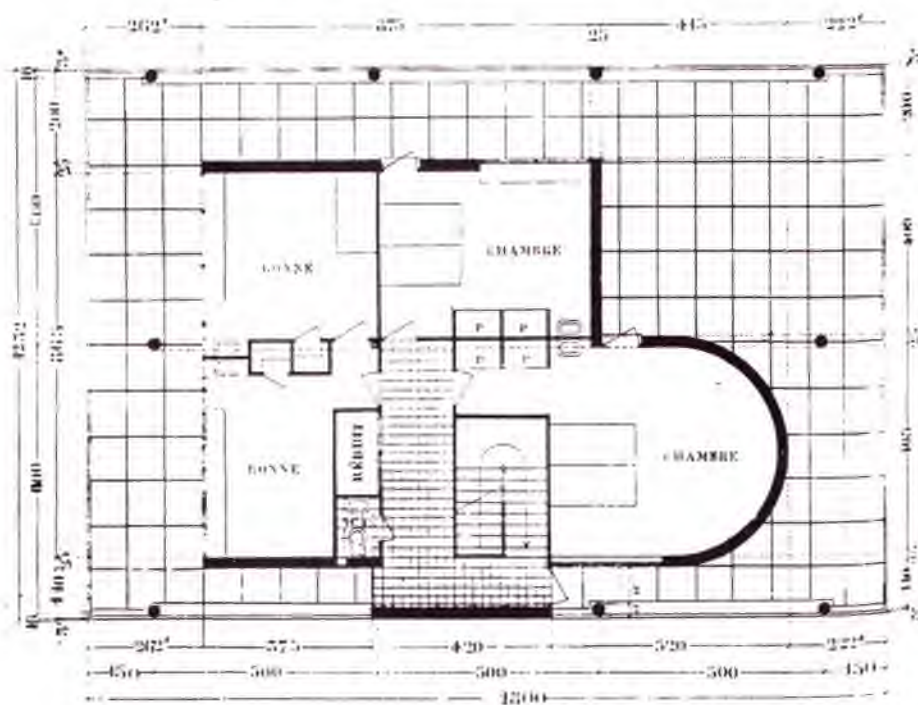


Fig.82 - 2o. Piso.

"La casa se posará en medio de la hierba, como un objeto..." (8) objeto arquitectónico exento sobre un plano verde y con una cortina de árboles como telón de fondo. Este requisito básico determina una estructura espacial homogénea que se puede leer en todo el conjunto. La casa está posada sobre la hierba, pero al mismo tiempo, separada de ella: "la hierba es una bella cosa, el bosque también: se tocarán lo menos posible". (9) De manera que la casa se desarrolla en único plano principal elevado.

Al establecerse como una forma prismática pura dentro de la cual se desarrolla toda la vida de la casa, necesariamente implica considerar también el automóvil; de modo que el espacio conector incluya un circuito especial para la máquina a nivel de planta baja. Resultan también de interés equivalente las dinámicas ascensionales (suelo-solarium) y la tendencia a la centralidad (centro geométrico-lugar significativo) al ser resueltas arquitectónicamente por el uso de la rampa. Le Corbusier sintetiza las ideas sobre la villa Saboye diciendo: "Forma sustractiva muy desprendida, donde se afirma al exterior una voluntad arquitectural, y se satisface en el interior todas las necesidades funcionales (asoleamiento, continuidad, circulación)." (10)

Espacio Soporte. La lectura volumétrica nos va mostrando la estructura que oficia de espacio soporte, la modulación siguiendo un ritmo simple de pilares y vigas que parte de un perímetro cuadrado y se subdivide en 16 módulos también cuadrados. Espacio rigurosamente homogéneo que permitirá una libertad interior como no habíamos visto en los ejemplos anteriores. Las superficies laterales exteriores confirman esta idea: son muros continuos con un vano a mitad de su altura que recorre todo el perímetro (coincidan o no con un espacio interior). A diferencia de los ejemplos anteriores donde veíamos "muros guía" que orientaban el espacio en una dirección, aquí todas las paredes se convierten en muros-cortina. Sería como una disolución del espacio soporte de superficie para concentrarse en la trama tridimensional de pilares y vigas. Se reconoce el techo de planta baja como el plano horizontal básico de toda la composición: es el escenario de la vida de la casa, interconectándose el espacio

(8) - Le Corbusier - "Obras Completas", T.II. pág.24.

(9) - Ibid.

(10) - Ibid. pág.193.

interior con las terrazas (espacio exterior). Se ha concentrado el tema tradicional de la casa en varios niveles, básicamente en dos: el suelo-soporte y el primer piso-casa. Veríamos en este ejemplo respecto al espacio soporte, como un doble juego de mensajes; los elementos masa nos dirían explícitamente: la casa está suspendida en el aire, cuando sabemos implícitamente que hunde sus bases en el suelo; y los elementos superficie nos dirían explícitamente: el perímetro de la casa es todo igual, nuestras ventanas alargadas lo recorren de borde a borde; cuando sabemos implícitamente que alternan situaciones diferentes, estar, dormitorios, terraza, etc.

Espacio Conector Vertical. Como en todos los ejemplos anteriores la circulación vertical se descubre en una ubicación de destaque para el conjunto del edificio y para cada nivel en particular. Aquí la típica escalera central de las casas Cook, Stein y Cartago, es sustituida por una rampa: una escalera separa un escalón de otro, la rampa los funde: que está ubicada en el centro de la composición general y vincula directamente los espacios de mayor interés del edificio (hall de acceso, estar y terraza, solarium). Retoma la idea de disfrute visual en el momento de subir por ella, como en la escalera principal de la villa Stein, el estar completamente abierta a los espacios interiores y exteriores. Le Corbusier comenta: "La arquitectura se aprecia en la marcha, caminando, es en este desplazamiento que se ve el desarrollo de los órdenes de la arquitectura... En esta casa se da una verdadera "Promenade architecturale" (paseo arquitectural) ofreciendo aspectos constantemente variados, inesperados, a veces sorprendentes". (11) La llamada "promenade architecturale" es un paseo arquitectural (12) que trasciende el objeto arquitectónico-edificio para ser una actitud hacia el entorno. Sería un metalenguaje de la arquitectura porque se sirve del objeto edificio para observar, disfrutar y reflexionar sobre ese objeto arquitectónico.

También a la manera de la villa Stein, existe un espacio conector meramente funcional, una escalera parcialmente encerrada entre muros, que destaca por contraste el valor ceremonial de caminar por la rampa. La dinámica ascensional que vimos presente en cada uno de los ejemplos analizados culmina en la villa Savoye con un recurso metonímico: la rampa desplaza a la escalera. La conducta de apoyar cada pie en un escalón se transforma en un plano inclinado (superficie continua) desde el arranque hasta su culminación en la azotea, permaneciendo la dinámica ascensional.

(11) - Le Corbusier, *Ibid.* T.II. pág.24.

(12) - La siguiente terminología proviene de los derivados franceses de la palabra "architecture".

Espacio Conector horizontal. La novedad de la villa Saboye es la consideración a la espacialidad necesaria para el automóvil. Paradojalmente la "machine à habiter" tiene que hacer lugar al habitat de la máquina. El radio de giro de un auto es la condicionante para determinar la curvatura del cerramiento del hall de planta baja. La simbiosis Hombre-Máquina tiene sus propios rituales: acceso por el sector izquierdo, descenso en la puerta de entrada a la casa, garage, o salida al camino de retorno. Es de destacar que la ubicación del hall de acceso en el eje de la composición coincide con el arranque de la rampa produciendo una simbiosis espacial entre los conectores horizontal y vertical.

Espacio Habitable. La casa se desarrolla en sus espacios imprescindibles en el nivel de primer piso: "...A tres metros cincuenta, ahí será el jardín suspendido donde el suelo es seco y salubre, y es en ese suelo que se verá bien todo el paisaje, mucho mejor que si uno permaneciera abajo."⁽¹³⁾ Estar-cocina-dormitorios-baños conviven en un mismo nivel junto a la azotea jardín. La relación entre el espacio exterior e interior se ve así resuelta con mayor simplicidad. El estar ocupa el lugar principal, no tanto por su ubicación en la composición sino por ser el remate de la rampa que viene ascendiendo de planta baja. El estar se abre al sol a través de ventanales que lo relacionan con la terraza. Es aquí donde se funde el espacio conector y el espacio habitable: la rampa sale al exterior y continúa hasta el solarium. La estratificación que caracteriza a las casas del período se resuelve en la villa Saboye en la terna: Suelo-tierra; plano intermedio-hombre; plano elevado-naturaleza contemplada (sol).

(13) - Le Corbusier, Ibid. T.II.pág.24.

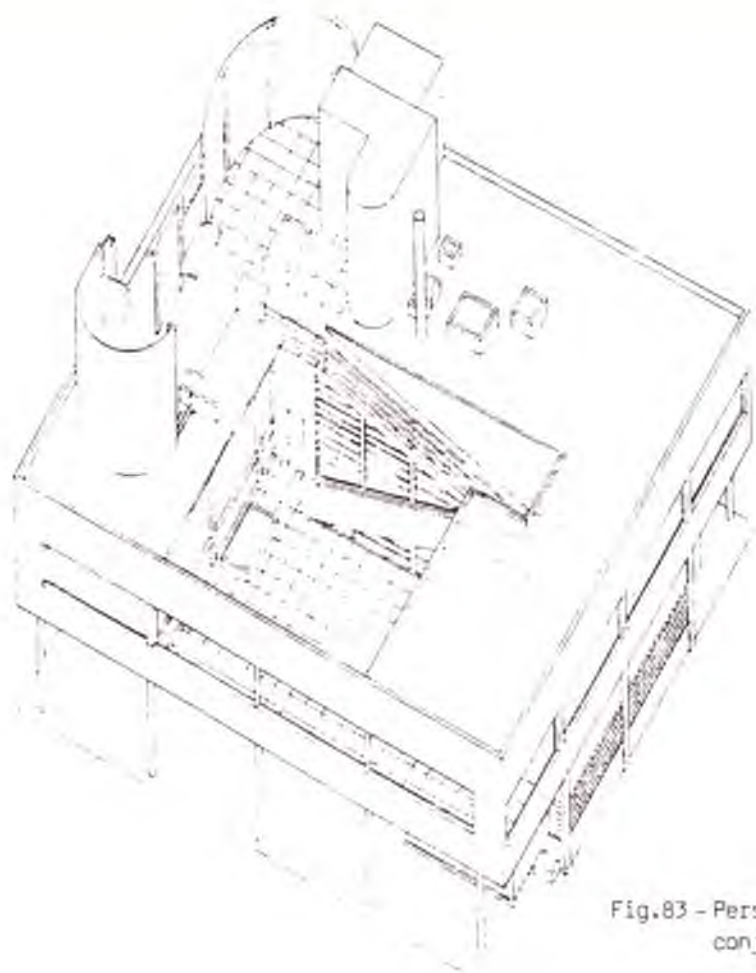


Fig.83 - Perspectiva del conjunto.



Fig.84 - Esquema de Fachada.

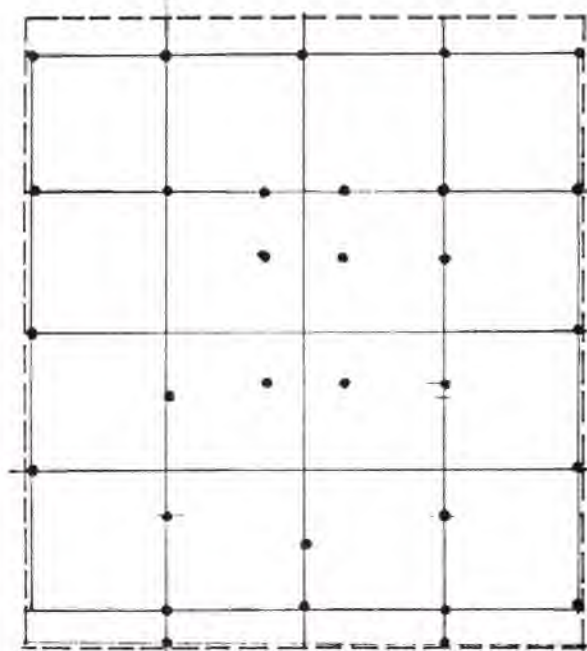


Fig.85 - Espacio Soporte.

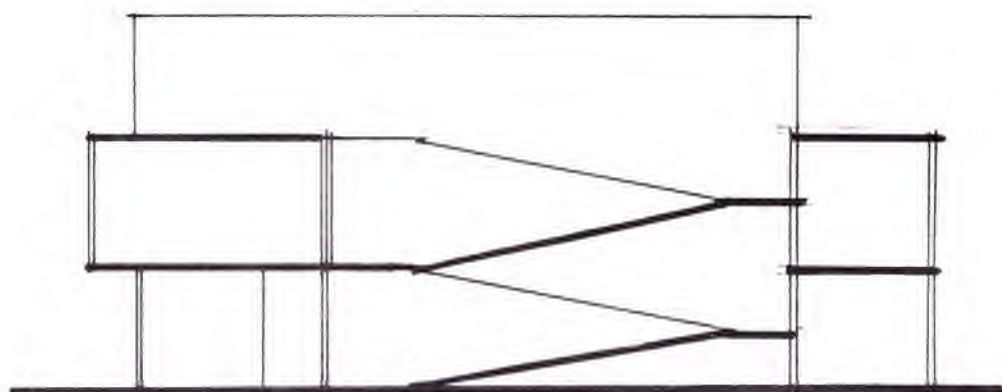


Fig.86 - Corte Esquemático.

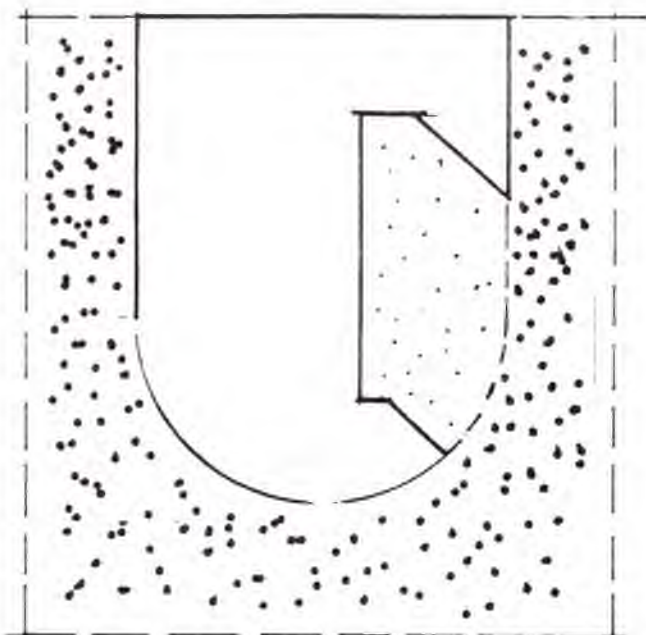


Fig.87 - Espacio Conector.

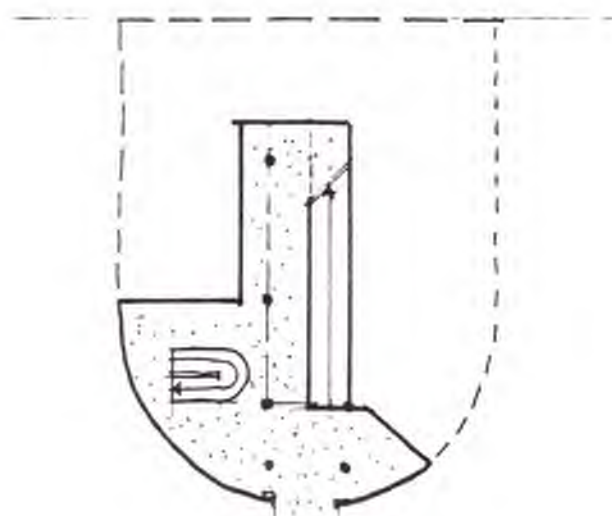


Fig.88 - Espacio Conector.

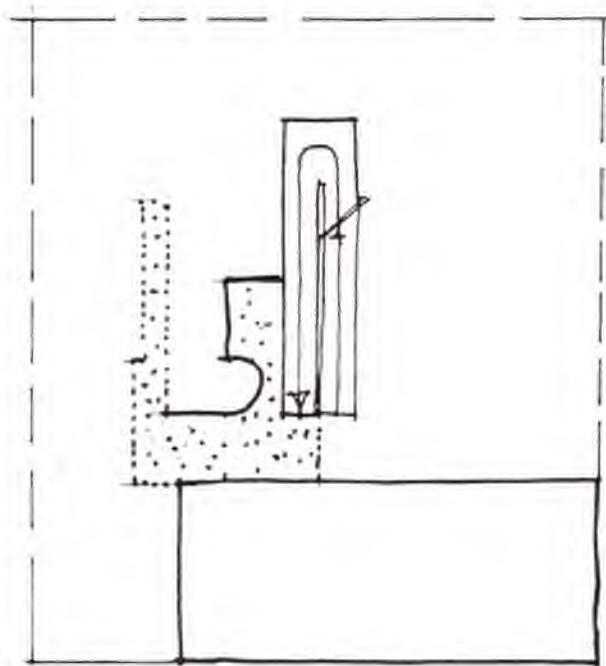


Fig.89 - Espacio Conector.

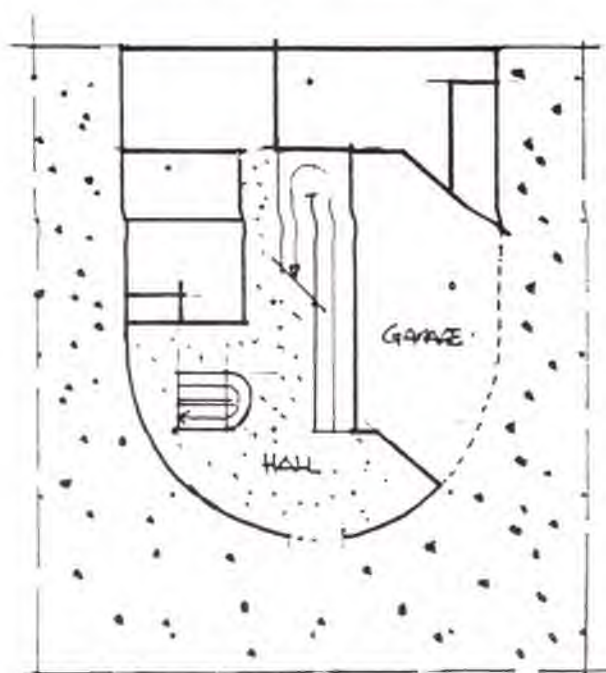


Fig. 90 - Espacio Conector y Habitable.

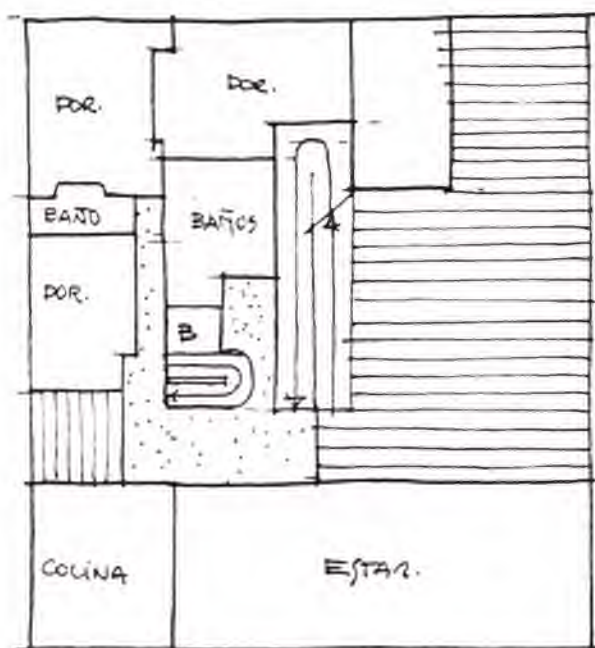


Fig.91 - Espacio Conector y Habitable.

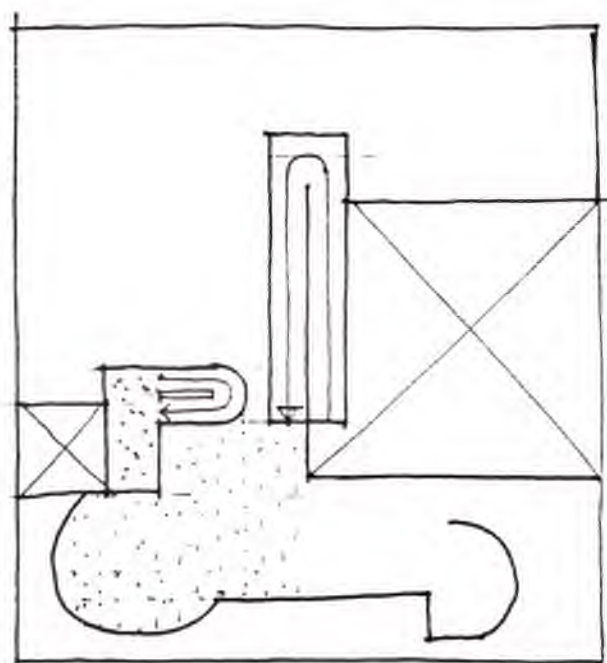


Fig.92 - Espacio Conector y Habitable.

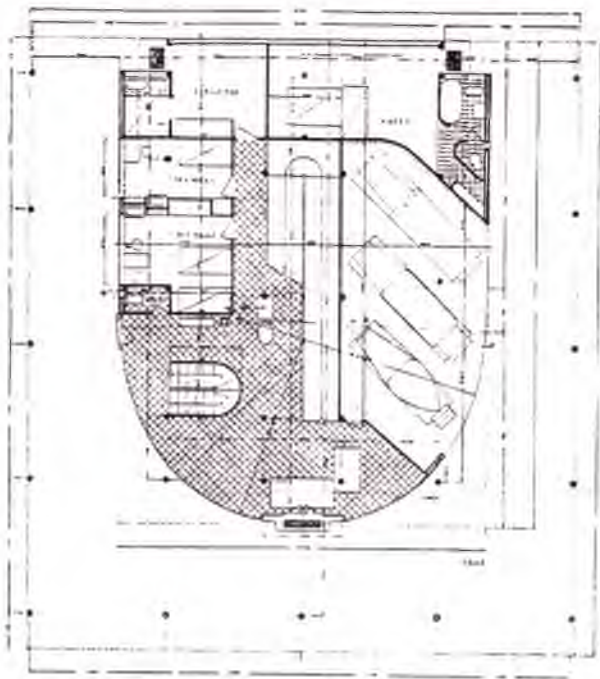


Fig.93 - Planta Baja.

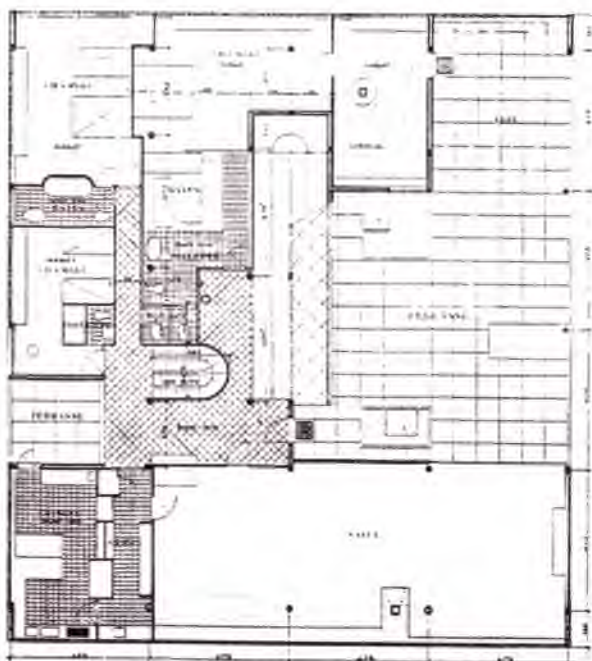


Fig.94 - 1er. Piso.

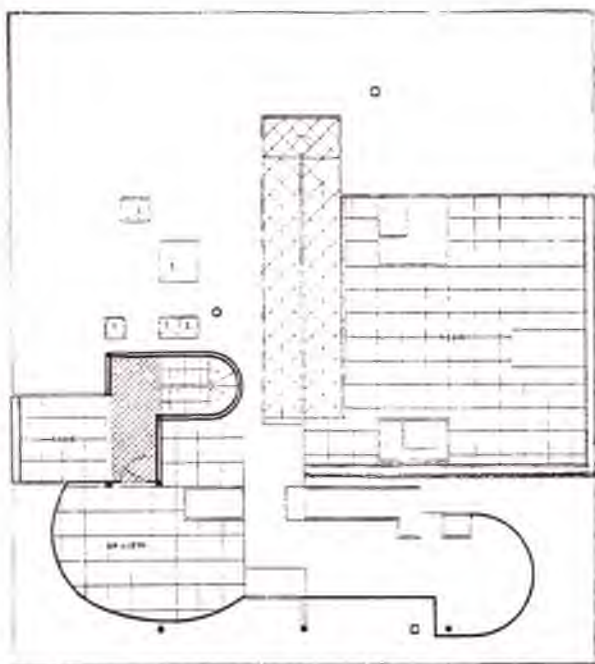


Fig.95 - 20. Piso.

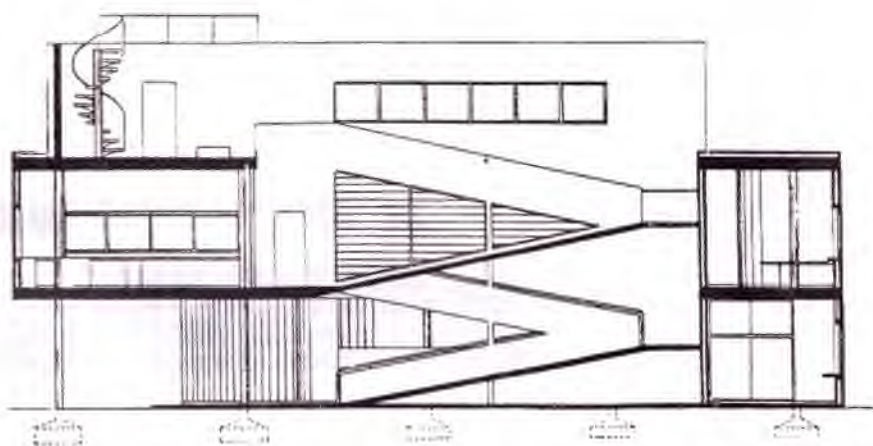


Fig.96 - 3er. Piso.



Fig.97 - Croquis de Le Corbusier.

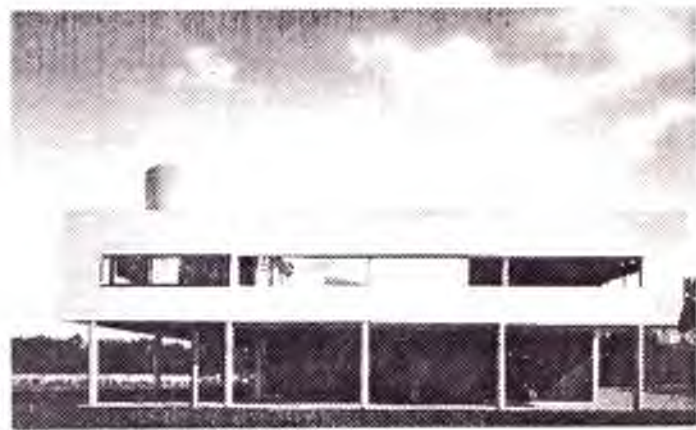


Fig.98 - Fachada.

Repasemos las características comunes de Espacio Soporte, Conector y Habitable reconocibles en los seis ejemplos:

Espacio Soporte.

- Las casas se inscriben dentro de una volumetría pura (excepto La Roche).
- Las casas presentan una doble articulación: Muros guía y estructura de pilares y losas. A veces, aparece el recurso combinado (La Roche, Cook, Guiette, Stein) o sólo el último (Cartago, Savoye).
- Reconocemos la estructura generadora del edificio en el todo y en las partes.
- La geometría de lo horizontal y lo verticales el gran homogeneizador del espacio.
- El espacio soporte condiciona la orientación y apertura de los espacios habitables (la mayoría doblemente orientada, Cartago y Savoye abiertas al espacio circundante).
- Se reconoce una ambivalencia en el uso de los pilotes en planta baja, algunas se elevan parcialmente (La Roche, Cook, Cartago y Savoye) y otras se apoyan totalmente en el suelo (Guiette y Stein).
- En todos los ejemplos los muros de borde por donde se abren los espacios son muros panel y no muros guía.

Espacio Conector.

- Es reconocible una organización del espacio a partir de la terna: acceso a la casa-circulación vertical interior-espacio de distribución en cada nivel.
- Las casas oscilan entre:
 1. un núcleo circulatorio central y único (Cook y Cartago);
 2. un núcleo circulatorio extendido y único (Guiette);
 3. un doble núcleo circulatorio, uno principal y otro secundario (La Roche, Stein, Savoye).
- Los espacios presentan, a veces, recorridos en vertical interiores: pinacoteca de la casa La Roche, estar-biblioteca de la casa Cook y taller de la casa Guiette.
- Las cajas de escalera aparecen generalmente encerradas entre muros (Cook, Guiette y Cartago) o son protagonistas de una "promenade architecturale" (La Roche y parcialmente Stein y Savoye).

- En un único ejemplo, Savoye, la "promenade architecturale" se realiza sustituyendo la escalera por la rampa.
- La dinámica ascensional se realiza: en torno a un centro (mayoría de los ejemplos) y solamente en la casa Guiette es una dinámica de recorrido lineal.

Espacio Habitable.

- Los espacios habitables se organizan por superposición, en ello influye algunas veces la geometría de la parcela (Guiette, Cook) y otras, es un partido libremente adoptado.
- Aquí reconocemos con el historiador Reyner Banham que: "la clientela de la arquitectura moderna - en Francia de la década del 20 al 30 - se componía de artistas, de mecenas y marchands, y de algunos visitantes casuales de la sección arquitectónica del "Salon de Automme". Como primera consecuencia, casi todos estos clientes exigían por lo menos una gran habitación iluminada y orientada hacia el norte para usarla como estudio y galería; en segundo lugar, como llevaban en general una vida privada no convencional, planteaban exigencias atípicas al planeamiento funcional: en tercer lugar, la mayoría de ellos contaba solo con medios económicos moderados y necesitaban construcciones muy económicas. Como resultado de esta situación la mayor parte de la arquitectura moderna parisiense giró en torno a una "maison type" particular: la casa estudio." (14)
- Las organizaciones de las seis casas son las siguientes:

	La Roche		Cook
-----	azotea	Biblioteca-----	azotea
Biblioteca -	dormitorios	Estar	
Pinacoteca -	comedor	Dormitorios	
-----	servicios	Servicios	
	Guiette		Stein
Entre piso taller -	azotea	Dormitorio huéspedes -	azotea
Taller		Dormitorios	
Dormitorios		Estar	
Estar		Servicios	
	Cartago		Savoye
Dormitorios-----	terrazas	Solarium	
Estar-dormitorio---	terrazas	Estar-dormitorios----	terrazas
Servicios		Servicios	

(14) Banham, R. "Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina". Pág.214. Nueva Visión. Bs. As. 1977.

- El espacio interior se interrelaciona a partir del recurso de las dobles alturas (La Roche, Cook, Guiette, Stein).
- La condición de espacio de mayor jerarquía varía en cada ejemplo según criterios funcionales y de ubicación:
 - La Roche - pinacoteca exenta y apoyada sobre pilares;
 - Cook - estar (doble altura) biblioteca-terraza;
 - Guiette - taller-entrepiso taller-terraza;
 - Stein - hall de acceso-estar-biblioteca;
 - Cartago - homogeneidad en los espacios;
 - Savoye - hall de acceso-estar-terraza.
- En los espacios habitables es cuidada especialmente la orientación por asoleamiento y por iluminación (estares al sur-talleres al norte).
- El recurso de terrazas intercaladas produce para el conjunto del edificio una espacialidad muy dinámica (Stein).
- Es reiterativa la propuesta de separar el jardín del suelo y ubicarlo en la parte más alta de la casa: en la casa Guiette llega al extremo de abrirse sólo al cielo.

Las consideraciones anteriores nos permitirían afirmar que en el estudio diacrónico de la década 20-30 en Le Corbusier, reconocemos constantes en su discurso arquitectónico que aparecen en general como desviaciones del manejo tradicional del código arquitectónico. Desviaciones que pueden alterar el sentido del signo (semántica) o su ubicación en la composición (sintaxis). En un segundo momento, luego de ser reconocida la anomalía, el receptor del mensaje es "obligado a explorar el campo paradigmático donde se anudan las relaciones de semejanza, y descubrir allí un significado capaz de proporcionar una interpretación semántica aceptable." (15)

La escalera, que tiene un significado aceptado por el uso de ser conector vertical, es re-semantizada como "paseo arquitectural"; como lugar del disfrute de la arquitectura al caminar por ella.

La casa separada del suelo por pilotes nos obliga a buscar en el paradigma y asociarla a la vivienda sobre palafitos (en su aspecto funcional) o el recurso del espacio aporricado de la tradición arquitectónica (en su aspecto formal).

(15) Cohen, J. "Teoría de la figura" en "Investigaciones retóricas II". P.38 Rev. Comunicaciones No.16. Barcelona. 1982.

La azotea-jardín nos remite a la arquitectura de la antigüedad, concretamente a las terrazas de la Mesopotamia (Babilonia) y renueva el significado de la azotea como simple techo de la casa, en un nuevo uso y significado.

El recurso de la organización homogénea del espacio determinado por líneas y planos, verticales y horizontales, revalorizan los elementos típicos de la arquitectura mediterránea (desde Egipto a Grecia) ganando en libertad a partir de la nueva tecnología del hormigón armado.

Todo esto, que constituye el discurso de la modernidad entendida a la manera lecorbusiana no es otra cosa que la re-semantización de signos arquitectónicos.

En cuanto a la combinatoria sintagmática de los elementos espaciales de la composición hay una doble lectura: las casas se organizan mayoritariamente en vertical, lo cual obedece a una condicionante histórica real, pero también son una metáfora de la vida cotidiana en el período de la modernidad que Le Corbusier era consciente de estar impulsando. El usuario, el habitante de las casas, se ubica sobre el suelo para dominarlo (un orden geométrico riguroso, una volumetría clara y contundente); al mismo tiempo, se ubica separado del suelo, exiliado de la naturaleza (en la villa Savoye pudiendo elegir apoyarse sobre la hierba la casa es elevada ex profeso) y al mismo tiempo abierta a la naturaleza (el sol, las terrazas-jardín) pero una naturaleza controlada, restringida a límites bien precisos.

Como sucede bien generalmente, los innovadores son seguidos en lo epitelial y no en lo sustancial; Le Corbusier fue copiado en los muros blancos, en las ventanas alargadas, en los pilotes y en la planta libre, pero bastante poco en la fundamentación teórica de todo su hacer.

También el valor de novedad se va perdiendo, "es sólo gracias a su capacidad de olvido que el hombre puede llegar a creer que posee una verdad..." (16). Lectura que hacemos a través de la evolución diacrónica de los signos.

El espacio habitable es el que presenta un mayor grado de apertura en relación a la participación activa del usuario, en el entendido que "toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtual-

mente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal." (17)

El propio Le Corbusier al diseñar los muros interiores de sus casas enfatiza el recurso de los "muros Blandos", que van contorneando el espacio soporte a la manera de las líneas curvas de sus cuadros puristas. Las propias fotos que seleccionó para ilustrar sus obras muestran espacios interiores muy poco equipados, despojados, con algunos pocos detalles de época (sombreros, muebles Tonnet, cuadros puristas, esculturas) con un significado ambivalente: por un lado una alusión a lo ascético de la nueva estética moderna (Loos) y por otro lado se muestra vacío para ser completado con la presencia del usuario. Esta postura se encuentra en las antípodas de un F.Ll.Wright, que no sólo diseñaba las casas sino también el equipamiento. Sin duda que las "casas tipo" de Le Corbusier en su despojo serán más fácilmente tomadas como modelo de una "Arquitectura omnibus".

(17) Eco, U. "Obra Abierta", P. Ed. Ariel., Barcelona. 1979.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio. "El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días": Ediciones Nueva Visión. Bs.As., 1979.
- BACHELARD, Gastón. "La poética del espacio". Breviarios. F.C.E., 1965.
- BANHAM, Reyner. "Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina". Ediciones Nueva Visión. Bs.As., 1977.
- COHEN, Jean. "Teoría de la figura". Comunicaciones No.16 Ed. Bs.As. Barcelona, 1970.
- COLLINS, Peter. "Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)". Col. Arquitectura y Crítica. Ed. G. Gilli. Barcelona, 1970.
- COROMINAS, Joan. "Diccionario etimológico de la lengua española". Gredos. Madrid.
- ECO, Umberto. "Obra Abierta". Ed. Ariel. Barcelona, 1970.
"La Estructura Ausente". Ed. Lumen. Barcelona, 1981.
- FERRATER MORA, José. "Diccionario de filosofía abreviado". Ed. Sudamericana. Bs.As., 1978.
- LE CORBUSIER. "Obra completa de 1910 a 1929". Dr.H. Girsberger, Ziurich, 1930 (tomos I y II).
"Mi obra". Nueva Visión. Bs.As., 1960.
"1910 - 1960". Grisberger. Ziurich, 1960.
- CRESTI, Carlo. "Le Corbusier". Sadea Sansoni. Firenze, 1969.
- KAYSER, Wolfgang. "Interpretación y análisis de la obra literaria". Gredos. Madrid, 1976.
- MERLEAU PONTY, Maurice. "La fenomenología de la percepción". Humanities Press. Mew York, 1962.
- NORBERG SCHULZ, Christian. "Intenciones en Arquitectura". Arquitectura-Perspectivas. G. Gilli. Barcelona, 1979.
"Existencia, Espacio y Arquitectura". Ed. Blume. Barcelona, 1980.

SERENYI, Peter. "Le Corbusier en perspectiva". H. W. Janson. New Jersey, 1975.

TAFURI, Manfredo. "Arquitectura contemporánea". Ed. Aguilar.

TODOROV, Tzvetan. "Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje". S. XXI. Madrid, 1981.

"Sinécdoques". Comunicaciones No. 16. Ed. Bs.As. Barcelona, 1982.

ESTE MATERIAL TIENE SU PAGINACION COMPLETA. ES SU RESPONSABILIDAD REVISARLO CUANDO LO RETIRE Y COMUNICAR CUALQUIER ALTERACION. DE LO CONTRARIO, EN CASO DE ENCONTRARSE DETERIOROS, SE LE APLICARAN LAS SANCIONES CORRESPONDIENTES, ESTIPULADAS EN EL ART. 29 DEL REGLAMENTO DE PRESTAMO VIGENTE, ELEVANDOSE AL CONSEJO DE LA FACULTAD A EFECTOS DE CONSIDERAR LA APLICACION DE OTRAS SANCIONES.

INDICE

	Pág.
Preliminar	
Arq. Jorge Galíndez	5
Introducción	
Lic. Jorge Medina Vidal	7
Análisis Semiótico de la Plaza Matriz	
Liliana Carmona y Walter Esteves Panizza	11
Lo Museístico y la Cotidianeidad. La Puerta de la Ciudadela de Montevideo.	
María del Rosario Aguerre y Sandra G. Tabarez	47
El Ornamento Arquitectónico y la Arquitectura Ornamental. Diacronía y Sincronía de la Ruptura.	
Néstor Castro Somoza	77
El Espacio Arquitectónico en la Obra de Le Corbusier. 1923 - 1929. Un Análisis Semiótico.	
Roberto Langwagen	117

Impreso en INDICE S.R.L.
Gaboto 1384, tel.: 48 52 07.
D.L. N° 294.386/94.

Edición por convenio entre
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y
DARDO SANZBERRO LTDA.