

Manar Hammad

La semiosis esencialista en arquitectura

Italia y Japón en el siglo XVI¹

(traducción de Raúl Dorra)

1. INTRODUCCIÓN

La construcción de una semiótica de la arquitectura no pudo ser emprendida de manera científica, sino a partir del momento en que los investigadores, renunciando a considerar el significante “arquitectura” de manera aislada, lo insertaron en un conjunto significativo más vasto que incluye el espacio, los objetos y los hombres. Así quedó construida una semiótica sincrética, más frecuentemente designada con los términos “semiótica del espacio”, en la cual la arquitectura aparece como un subconjunto dotado de propiedades particulares. Desde el punto de vista de las disciplinas tradicionales, el conjunto significativo así construido se muestra como eminentemente heterogéneo y no obtiene su unidad, y aun su identidad, sino de los caracteres estructurales del nivel del significado: la semiótica del espacio se constituye a partir del significado y el significante no queda caracterizado sino *a posteriori*.

¹ Este artículo retoma, mediante una revisión, el texto de la conferencia pronunciada el 24 de octubre de 1987 en el marco del congreso anual de la Associazione Italiana di Studi Semiotici, que tuvo lugar en Vicenza con el auspicio de la Associazione Culturale Dora Markus

En consecuencia, hablar de tal semiótica en un congreso consagrado al significante tendría algo de paradójico. Pero la paradoja puede resolverse sin dificultad: si la actual semiótica arquitectónica se construye de ese modo, hubo, en el pasado, semióticas implícitas cuyos mecanismos de base son diferentes. En particular, la tradición de la historia de la arquitectura privilegia ciertas épocas históricas en las que el significante aparecía como preponderante. Desde ese momento podría preguntarse si se trata de un fenómeno estructural o de un artefacto.

El semiotista que examina la historia de la arquitectura reconoce ahí segmentos que recuerdan fuertemente a aquello que la antropología llama "mitos fundadores".² Se habla ahí de épocas que han rehecho, o revolucionado, la arquitectura. En general, estas épocas están en el origen de un "estilo". Así, el Renacimiento italiano es propuesto como período fundador para la arquitectura europea subsecuente. En el Japón, la arquitectura del té es propuesta como fundadora del estilo *sukiya*. Los dos períodos en cuestión son casi contemporáneos: uno y otro están a caballo sobre los siglos xv y xvi.

La coincidencia histórica y la similitud de los roles atribuidos a dichos períodos nos invitan a proponer algunas cuestiones:

¿Es posible reconocer un mecanismo estructural (semiótico) común a ambos períodos fundadores? ¿Y cuál sería?

¿Es posible generalizar los elementos comunes de modo que permitan caracterizar todo período "fundador"?

Y en fin, el mecanismo señalado ¿es necesario, suficiente, o necesario y suficiente?

² En ese muy bello libro que es *La règle et le modèle* (Éditions du Seuil, París, 1980), Françoise Choay analiza textos que ella llama "instauradores" a los cuales reconoce un papel "fundador" e "inaugural". No es a esos textos que nosotros remitiremos: escritos en épocas históricas, ellos no describen la historia de la arquitectura. Si bien existen relaciones entre esta variedad de textos y las épocas que nos interesan, nosotros nos dedicaremos aquí, en primer lugar, a los edificios que nos quedan de esos períodos. Procediendo a una semiótica del espacio y no a una semiótica textual, partiremos de la arquitectura y haremos mención de los textos para interpretarlos.

Vamos a considerar, por orden, el caso de la arquitectura del té y del Renacimiento, a examinar sus mecanismos semióticos respectivos, y a compararlos a fin de obtener de ello conclusiones de carácter general.

2.1 *La arquitectura del té*

Hay quizá dos acepciones para los términos “arquitectura del té”: una estrecha, según la cual este término no se aplica sino a los pabellones y jardines destinados al cumplimiento de la ceremonia del té, y una amplia, derivada de la primera, que designa a todos los edificios que adoptan el estilo y los principios elaborados para los pabellones del té, aun estando destinados a acoger una vida normal y ordinaria. Las dos acepciones están ligadas, y para analizar la segunda es necesario pasar por la primera.

Nos interesamos, pues, por el estilo *sukiya*, tal como continúa practicándose hoy.³ Dicho estilo proviene de las enseñanzas y prácticas de algunos hombres que vivieron en la articulación de los siglos xv y xvi, entre los cuales citaremos a Takeno Jo-o, Sen no Rikyu, Kobori Enshu. La empresa fue colectiva y los resultados se muestran, con el tiempo, relativamente homogéneos.

2.1.1 Calidades estéticas

La arquitectura del té es reconocida como “bella” tanto en Occidente como en su país de origen. Sin querer entrar en el análisis de aquello que “constituye” esta belleza, ni en una discusión relativa a la identidad o a la diferencia de elementos de belleza reco-

³ ITOH Teiji, *The classic tradition in japanese architecture, modern versions of the Sukiya style*, Tankosha, Tokyo, 1972 y 1978.

nocidos aquí o allá, nos detendremos en esta constatación estética, la cual es siempre formulada a propósito del *significante* arquitectónico. Porque el reconocimiento de esta belleza no depende del uso dado a los edificios en consideración: que ellos sean vivienda, templo o pabellón secundario es algo que no se toma en cuenta. Por lo menos es eso lo que resulta a primera vista del examen del discurso tradicional hecho con este propósito.

El segundo carácter pregnante de esta arquitectura es su pobreza, aun si ella es sólo aparente. Los muros se ven desnudos y, si bien el adobe del que están hechos no siempre queda aparente, el revoque no muestra sino un yeso blanco, liso. Las maderas se dejan desnudas, jamás barnizadas ni pintadas, de suerte que ellas exhiben las marcas de la edad y las intemperies. Aparte del adobe y del yeso (y a veces las tejas), todos los materiales utilizados son de origen vegetal.

El efecto general que se desprende es el de una arquitectura pobre pero muy cuidada: el acento está puesto más bien sobre el trabajo que sobre los materiales. Por el momento dejaremos de lado la cuestión de la rareza de algunos materiales —y su costo efectivo— pues esto no es en nada una condición necesaria y no se presenta sino en casos particulares.

En suma, esta arquitectura es normalmente visitada y fotografiada *vacía*. No es que ella permanezca eternamente vacía; es que a ella se lleva sólo lo que sirve a la actividad en curso, y los objetos son retirados de allí en cuanto han dejado de prestar ese servicio. Esto supone una actividad constante de transporte y de colocación ordenada, con espacios adecuados para el orden debido. Cuando se abre a la visita, esta arquitectura no acoge otra actividad, lo que quiere decir que permanece vacía. Y tal vaciedad, sorprendente para todo europeo habituado al amontonamiento de objetos en los interiores que le son familiares, no es ajena al efecto estético y a la impresión de pobreza.

La vaciedad es responsable de otro fenómeno, mucho más importante para el semiotista: la ausencia de las marcas del uso vuelve a la arquitectura prácticamente ilegible.

2.1.2. La actividad, el orden, el sentido

La significación de tal arquitectura escapa por completo al observador extranjero. Dejando de lado el reconocimiento de elementos constructivos tales como muros, postes, tejado, puertas y ventanas (incluso estas dos últimas categorías ciertamente plantean problemas al entendimiento europeo no prevenido), la arquitectura japonesa opone una ilegibilidad casi total. Los arquitectos occidentales que se interesaron en ella tanto en el siglo XIX como en el XX chocaron contra un universo que se les escapaba* y permanecía inasible. Habitados a reconocer un uso (una función, en el lenguaje corriente) en cada lugar, se encontraban perdidos ante espacios que no estaban afectados a funciones estables: según la hora o la circunstancia, se come, se duerme o se recibe en las mismas piezas. De ahí el lugar común que compara la arquitectura japonesa a un escenario de teatro: se trataría de un tablado sobre el que puede hacerse todo.

Habiendo dicho esto, nada se dijo, y no se había hecho de esta arquitectura algo más comprensible. La clave de la interpretación reside en una observación de tipo antropológico que permita notar quién hace qué, cuándo, dónde, con qué, en presencia de quién..., y luego organizar este material en cadenas significantes dotadas de *programas de hacer* y de *transformaciones de estado*: en suma, lo que había que hacer era una semiótica del espacio.

En el caso particular de la ceremonia del té y de su arquitectura específica, la situación es ejemplar en la medida en que el espacio no adquiere su sentido sino a partir de los actos cumplidos por el dueño de casa y sus invitados. Sin entrar aquí en el detalle de un análisis del cual en otra parte hemos publicado elementos,⁴ nos conformaremos con decir que la arquitectura del té impone un orden aspectual al conjunto significativo.

⁴ HAMMAD, Manar, "L'architecture du thé", en *Actes sémiotiques* (Documents) 84-85, París, 1987, CNRS EHESS; "L'expression spatiale de l'énonciation", en *Cruzeiro semiótico* No. 5, Porto, 1987; "Droite, gauche, taille et rite" en *L'écrit-voir* no. 10, París, 1987.

Este orden se manifiesta en el espacio por la obligación de respetar posiciones relativas derecha-izquierda o delante-detrás, lo que organiza el espacio de los hombres y las cosas determinando así las jerarquías. Simultáneamente, este ordenamiento de posiciones impone el orden de la entrada en acción, es decir el orden temporal de intervención de los hombres y de las cosas, orden que se manifiesta por relaciones de sucesión, suspensión (interrupción, intercalación) o simetrización (a un determinado acto inicial corresponde un determinado acto terminal).

En consecuencia, resulta que el sentido está ligado a una sintagmática (temporal y espacial) del significante, sintagmática que está directamente puesta en relación con una sintaxis del significado. A partir de esta clave sobredeterminante se puede abordar el sentido de los elementos sobredeterminados. Ahí nos esperan algunas sorpresas.

2.1.3. La forma, la materia, el sentido

Para hacer el té se necesita una cacerola que contenga el agua sobre el fuego. La forma de la cacerola ha de ser redonda pues redonda es la forma del agua. Así ocurrirá con todos los recipientes destinados a contener el agua. Esto no es todo: en la "sala del agua" no solamente la jarra que contiene el agua fresca es redonda sino que el brasero encastrado en el suelo y destinado a la cocción alimentaria es igualmente redondo por la razón esencial de que estamos en la sala del agua. Contrariamente, el brasero encastrado en el suelo de la sala del té tendrá una forma cuadrada pues cuadrada es la forma de la tierra. Si el brasero no está encastrado sino puesto sobre el suelo tendrá entonces tres pies pues el triángulo es la forma del fuego, y los tres pies se posarán sobre una plancha cuadrada que tenga la forma de la tierra. Todo pabellón de té, construido en tierra y reposando sobre la tierra tendrá una forma cuadrada si es que no rectangular: no existe arquitectura circular en el Japón histórico.⁵

⁵ Las excavaciones arqueológicas han revelado un habitat prehistórico cir-

Se podría continuar largamente el inventario de las formas de los objetos y los utensilios: ellas se conforman siempre a la naturaleza de aquello que las sobredetermina, sea su contenido o su continente. Incluso ciertos objetos aseguran, por su forma, la transición entre dos "naturalezas": el brasero no encastrado posee tres pies por el fuego pero es redondo en su parte superior pues soporta la cacerola del agua redonda; el brasero encastrado es cuadrado pues está inscrito en el suelo, pero el soporte metálico que atraviesa las brasas posee tres elementos verticales —triángulo del fuego— sobre los cuales reposa la cacerola.

En todos estos casos no se trata de "simbolizar" un elemento por una forma. Interpretar las cosas de ese modo sería un error fundamental. En la visión del mundo puesta en juego, los elementos poseen una forma y son tanto más ellos mismos cuanto más esta forma es respetada. No respetar esta forma —cosa que humanamente es siempre posible— conduce a desnaturalizar el objeto en cuestión, y a debilitar sus virtudes.

2.1.4. Kokoro

Junto a la tierra, al agua y al fuego, la arquitectura del té pone en actividad otros dos elementos, el metal y la madera, pues el pensamiento oriental reconoce cinco "elementos" y no cuatro como quiere la tradición griega. Todos los utensilios y todas las partes constructivas serán vinculados a este casillero de lectura y a las relaciones de "generación" y/o "destrucción" que los elementos mantienen entre sí. A partir de éste, y teniendo en cuenta los procedimientos de transformación y puesta en actividad por los cuales pasan, los objetos son "evaluados" y después ordenados jerárquicamente los unos en función de los otros. A título de ejemplo, el adminículo que sirve para apoyar la tapa (*futaoki*), si está hecho de madera o de bambú nunca podrá ser colocado en un es-

cular y semienterrado, pero esto está muy lejos del siglo xvi que nos sirve de punto de partida.

tante laqueado: para ir sobre la laca es necesario al menos una laca, una cerámica o un bronce.

En la manera de manipular los objetos el observador puede leer su estatuto o su rango. A partir de su emplazamiento en el espacio y la secuencia de acción las mismas cosas pueden ser leídas. La persona que cumple la ceremonia no manipula un objeto sino en función de su "naturaleza". En consecuencia, ella evitará servirse de objetos que no conoce por temor a obrar mal y a contrarrestar la fuerza interna de las cosas arruinando así todo el edificio de la ceremonia, la cual tiende a la armonía y a la tranquilidad al recrear en el espacio restringido y organizado del pabellón del té un universo en el que todos los componentes están en perfecto acuerdo entre sí y con el cosmos.

Esta naturaleza de las cosas, su esencia diríase en términos occidentales, es llamada *kokoro* en el Japón. En una traducción literal, esto daría corazón o alma. Considerada desde una perspectiva semiótica, esta naturaleza de las cosas equivale a lo que llamamos el sentido, pues es ella la que interactúa en las relaciones y transformaciones con las personas en las cadenas significantes que se analizan en el nivel del significado. Esto con la especificación siguiente: que este sentido reside en las cosas, y que él constituye su esencia. Lo que uno estaría tentado de formular lapidariamente así:

sentido = esencia

El sentido constituye la esencia, la parte esencial de las cosas, es decir del signifiante. Damos así asunto a una semiosis de tipo particular a la que quisiéramos llamar esencialista.⁶ Según este punto de vista, el sentido reside naturalmente en las cosas, es su corazón, su parte esencial. No es arbitrario, como enseña Saussure, y se puede reconocerlo y reconstruirlo fundándose sobre los

⁶ Este término se adapta al uso filosófico francés, según Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, París, 1972. (Otro tanto puede decirse del uso corriente en el vocabulario filosófico español. N. del T.)

cinco elementos y sus transformaciones, los cuales nos conducen al universo energético y cosmogónico del Yin y del Yang (conocidos en el Japón con los vocablos simplificados de *In* y *Yo*).

Las transformaciones a las cuales son sometidos los objetos, tanto los utensilios manipulables como las partes constructivas y los espacios arquitectónicos, dotan a estos últimos de vertimientos que, en el análisis semiótico greimasiano, son identificables como valores descriptivos y/o modales. Esto confirma, si es necesario, la identificación esencialista: aquello que remonta de la esencia de la cosa para la visión tradicional japonesa es reconocible como el contenido en la visión semiótica. En términos semióticos, la visión japonesa ubica el contenido en la expresión, el significado en el significante, proyectando ambos planos uno sobre otro y no haciendo sino uno.

A partir de ahí, bastaría no considerar sino un solo plano: el del significante. Mejor: la visión tradicional japonesa no necesita hablar del significado; basta con situar al neófito delante del significante e intimarlo a comprender. Él debe comprender. Y puede hacerlo (según esta visión) en la medida en que se trata de captar la naturaleza de las cosas y no un suplemento que le hubiera sido adherido y que por sobre todo le resultaría extraño si fuese arbitrario.

2.1.5. Las pasiones del té y el chado

La arquitectura del té está concebida para regular la práctica ceremonial que en ella se lleva a cabo, y amplificar su efecto. Ella recorta un espacio en el universo, lo purifica articulando la pureza por grados, colocando el *chaseki* (pieza de la ceremonia) en lo alto de esta escala. En el interior del *chaseki* todo objeto encuentra su lugar, un lugar obligatorio y único que concurre a producir el efecto de base de la ceremonia que es la tranquilidad. La realización de la tranquilidad pasa por la realización de la armonía, del respeto y de la pureza. Eso es lo que la tradición llama los “cuatro principios”, designados por los términos *wa*, *kei*, *sei*, *jaku*.

Va de suyo que en nuestra lengua los términos tranquilidad, armonía, respeto y pureza no son sino aproximaciones lexemáticas a los términos japoneses, y que la definición que de ellos da la lengua no recubre el uso que les dan los japoneses. El análisis de las definiciones provistas por la tradición del té permite identificar estos cuatro conceptos como *pasiones* en el sentido semiótico del término: estados modalizados de un sujeto que “padece”, es decir que sufre la acción de otro sujeto.

Consecuentemente, la arquitectura del té coopera con los objetos y las personas consideradas como sujetos de hacer para producir, en las mismas personas consideradas como sujetos de estado, estados pasionales predefinidos.

Si tales estados pasionales son valorizados en sí mismos, y se muestran a tal título como estados terminativos, cada una de sus realizaciones es considerada como un estado incoativo a partir del cual otras acciones y otros estados se vuelven posibles. El encañamiento de tales estados y pasiones constituye un recorrido de la vida del sujeto, recorrido que le permitirá, a fin de cuentas, transformar su propia vida y hacer un objeto estético en el pleno sentido del término.

En tal perspectiva la arquitectura del té no es más que un agente entre otros que concurren a la transformación del sujeto. Ella representa un papel particular, regulador, recuperable y especificable en un proceso que procura la progresión del sujeto hacia un cierto perfeccionamiento, si es que no hacia La Perfección. La “vía del té” (*chado*) es el camino que toma en préstamo el sujeto que comienza el aprendizaje y la práctica del té. Un análisis severo revela que el sujeto que lo recorre no es un sujeto individual: la tranquilidad es alcanzada en plenitud sólo si se comparte, por ejemplo si hay invitados que cooperen con el oficiante y cumplan con él la transformación que afecta a todos.

Resumiendo, la arquitectura del té aparece como un elemento activo puesto en movimiento por la acción de un sujeto colectivo proyectado hacia su propia transformación. Tratándose de esto vemos aparecer dos condiciones necesarias:

—es necesario que el sujeto sea activo sobre sí mismo para que la arquitectura se haga activa y tome parte en este proceso;

—las transformaciones del espacio y su regulación son necesarias para la transformación de los sujetos. En la medida en que se reconoce como arquitectura a los medios estables para la regulación de los procesos espaciales, la arquitectura se hace necesaria en la transformación de los sujetos.

La arquitectura del té es pues un medio activo necesario para aquellos que toman a cargo su propia transformación.

2.2 El Renacimiento y Palladio

Si se mira de cerca, la arquitectura occidental conoce pocos mitos fundadores. En otros términos, la historia de la arquitectura reconoce a pocos períodos históricos el privilegio insigne de ser llamados “fundadores”. El Renacimiento goza de ese privilegio como, más cerca de nosotros, ocurre con la Bauhaus. La revolución rusa produjo una escuela revolucionaria que habría podido gozar del mismo privilegio si no hubiera sido bloqueada por los acontecimientos históricos que se conocen: se trata de una fundación abortada.

Entre los arquitectos del Renacimiento pocos productores de nuevas ideas han tenido la influencia que alcanzó Palladio. El palladianismo y el neopalladianismo poblaron Europa y América de edificios que invocan su directa procedencia de esta “fundación”. Teniendo en cuenta que este congreso se lleva a cabo en Vicenza, tomaremos a Palladio como representante del Renacimiento en su totalidad, sabiendo que no fue el único que cumplió este trabajo inmenso, y sabiendo que las ideas que él propagó y/o convirtió en obra no fueron solamente suyas. Tal como ocurrió en el Japón para la arquitectura del té, la arquitectura renacentista se desplegó durante muchas decenas de años y fue la obra de un sujeto colectivo en el interior del cual puede citarse a Alberti, Bramante, Serlio, Sansovino...

2.2.1. El vertimiento semántico de los exteriores

Examinemos algunas realizaciones palladianas e interroguémosnos sobre el sentido que está ahí vertido, si es que existe sentido.

2.2.1.1. La Villa Barbaro en Maser

Debo a mi amigo Pierre Boudon el análisis que resumiré así:⁷ Detrás de la Villa Barbaro hay una fuente captada en el flanco de la colina. El agua alimenta el ninfario (oculto entre la colina y la casa) antes de entrar en las cocinas. De ahí vuelve hacia el jardín, al que irriga, donde se reparte en dos pequeños abrevaderos para continuar hacia las huertas. Este recorrido, mencionado por Palladio,⁸ forma un ciclo que lleva el agua desde su yacimiento subterráneo (ctoniano, natural) a un uso aéreo antes de devolverla al suelo (terrestre, cultural). Esto se inscribe sobre el eje Norte-Sur.

Dicho ciclo ctoniano-terrestre se conjuga con otro ciclo, celeste-terrestre, inscrito sobre el eje Este-Oeste de la villa por los relojes de sol instalados sobre los palomares en las extremidades de las alas (o *barchesse*)

Colocada entre la naturaleza y la cultura, en el cruce de lo ctoniano, lo terrestre, y lo celeste, la villa reproduce el macrocosmos en su organización espacial y se afirma como un microcosmos completo, imagen cosmogónica (¿y mítica?) de la autonomía de la fundación agrícola autosuficiente.

⁷ BOUDON, Pierre, "Le dispositif perspectif dans une ville palladienne", en *Protée*, 1987, Chicoutimi (Canadá).

⁸ PALLADIO, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*, Libro II, Capítulo *xiii*, p. 51, edición en facsímil de Ulrico Hoepli, Milán, 1980.

El arquitecto Robert Streitz⁹ ha consagrado a la villa Almerico una obra que tiene el doble mérito de estar bien documentada y rodeada de precauciones: ella no aventura hipótesis que no pueda probarse. Retomando las relaciones publicadas por O. Bertotti Scamozzi,¹⁰ él subraya que “el Sur está indicado a dos grados del eje diagonal”.¹¹ El autor investiga la causa y llega a interrogar a un astrónomo del observatorio de Niza, quien le escribe: “los arquitectos de la época, no teniendo a su disposición sino una dirección aproximada del meridiano magnético, se remitían directamente a la estrella polar [...] vuestras constataciones personales son una prueba suplementaria respecto de la elección del eje del mundo como referencia, más bien que el meridiano.”

Esto llama la atención sobre dos características:

—Al revés de la villa Barbaro, la villa Almerico no alinea sus fachadas —ni sus aberturas— siguiendo las direcciones cardinales. Aquí son los rincones —ciegos— los que adoptan la dirección de los orientes¹² privilegiados por la cultura, y este hecho no puede ser ignorado, sobre todo porque el paraje (una colina a las puertas de la ciudad) está libre de toda coerción respecto del ali-

⁹ STREITZ, Robert, *Palladio, La rotonde et sa géométrie*, Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1973.

¹⁰ BERTOTTI SCAMOZZI, Ottavio, *Le fabbriche e i disegni di A. Palladio*, Vicenza, 1778.

¹¹ *op. cit.*, p. 53

¹² Hemos traducido literalmente el original *orientes* interpretando el conjunto de matices que tal término introduce. De acuerdo al autor del artículo, “orientes” (*orientes*) es un término por una parte arcaico (empleado en los textos simbólicos y místicos referidos a la cultura medieval) y por otra moderno (empleado en textos antropológicos referidos a culturas no europeas). Si bien “orientes” tiene un sentido próximo al de “puntos cardinales”, presenta dos importantes diferencias; 1) existen culturas que reconocen más “orientes” que los cuatro puntos cardinales (ocho, por ejemplo, en la China, seis entre pueblos africanos o en la cultura hopi; 2) un oriente no es necesariamente un punto o una dirección lineal: puede por ejemplo tratarse de un sector —es decir, una superficie comprendida entre dos vectores que parten de un mismo centro— como ocurre en la cultura china o japonesa. (N. del T.)

neamiento. El paisaje no ofrece ninguna clave para esta preferencia en la orientación.

—Más notable aún es el hecho de que la diagonal de la villa adopta la dirección del “eje del mundo”, ignorando el meridiano magnético. Tal precisión no puede ser fruto del azar.

Es forzoso concluir que Palladio inscribió su edificio según una referencia cósmica (el eje del mundo) y no terrestre (meridiano magnético). En segundo lugar, evitando ubicar una de las fachadas al Norte, orientación que lo habría privado de sol sobre esas latitudes, él inscribió su edificio de manera que las cuatro caras pudieran recibir el sol.

Aquí nos bastará haber mostrado que la villa Almerico está doblemente puesta en relación con el dominio celeste o cósmico. El sentido que está ligado a esta inscripción no queda explícito en ninguna parte para nuestro conocimiento. Esto no impide concluir que hay ahí un sentido, a reserva de imponerse la necesidad de descifrarlo y analizarlo en una segunda fase.

Otras características de esta misma villa orientan la atención hacia la importancia que Palladio acordó a la geometría: si la villa posee cuatro fachadas semejantes, éstas no son idénticas sino de dos en dos, quedando las fachadas idénticas dispuestas sobre las dos caras opuestas del cuadrado. La entrada se hace en la actualidad por la fachada Norte-Oeste. Ahora bien, los dibujos publicados por Palladio¹³ y por Bertotti Scamozzi¹⁴ asignan tal función a la fachada Norte-Este. Delante de esta última hoy se puede notar que una porción del muro que rodea al edificio, situada entre dos pilares alineados sobre los contrafuertes de la escalera, está hecha con procedimientos menos cuidadosos que el resto del muro. Además, en el eje de esta fachada se inscribe, en plano inclinado, un terraplén que comienza en la mencionada porción del muro y llega hasta la ruta Este. Se puede entonces suponer que el tramo de muro más descuidado es de construcción reciente y que

¹³ *op. cit.*, p. 19

¹⁴ *op. cit.*, p. 26

esta fachada Norte-Este, hoy secundaria, fue la principal en el pasado y que a ella se llegaba directamente de la ruta Este, de donde se gozaba de una magnífica vista sobre la villa. Pero el argumento decisivo en favor de esta tesis proviene de la geometría: sobre la fachada Norte-Este, los ejes de las aberturas (puertas y ventanas) coinciden con los ejes que unen las columnas de la galería, mientras que sobre la fachada Norte-Oeste los ejes no ofrecen tal coincidencia. En consecuencia, la fachada "perfecta" en términos geométricos es la Norte-Este y por eso ella debe servir de fachada principal. La actual entrada no es sino un subterfugio arquitectónico para salir del paso y ella, además, hace forzoso pasar entre los comunes pobladores para acceder a la villa.

Todo esto lleva a plantear una cuestión que se presenta de hecho: ¿por qué la fachada Norte-Oeste no ha sido una construcción "perfecta"?

Se podría intentar la respuesta de que esta elección permite jerarquizar las fachadas y distinguirlas. Si tal respuesta es admisible para otros programas, ella no resulta aceptable para un edificio tan elaborado y de reducida talla en el que el juego de las simetrías es omnipresente. La respuesta correcta está en otra parte. No en el exterior sino en el interior; pues si no hay más que dos ventanas (en lugar de cuatro) bajo la loggia Norte-Oeste es para que las salas situadas en las cuatro esquinas de la villa (esas mismas esquinas privilegiadas que ocupan los orientes principales) sean perfectas. Perfectas en términos de mensuración y de simetría.

La mensuración: en su primer libro, Palladio habla de la importancia de las dimensiones de las salas y de las proporciones relativas al ancho, el largo y el alto. En la villa Almerico, las proporciones interiores le parecieron suficientemente importantes como para justificar el desplazamiento de los muros que separan las salas angulares (que ocupan las esquinas) del pasaje central: la diferencia es cercana a los sesenta centímetros. Esta diferencia no puede ser atribuida a un error: ella se repite cuatro veces. Así resulta que los pasajes de acceso Norte-Oeste y Sud-Este entre las *loggia* y la rotonda central son más anchos que los pasajes homó-

logos Norte-Este y Sur-Oeste. Las cualidades de estos espacios están sacrificadas en provecho de las salas que ocupan los ángulos.

La simetría: las salas de los ángulos son rectangulares. Sobre los pequeños costados, poseen una puerta y una ventana enfrentadas, abiertas ambas en el eje de la simetría. Sobre el gran costado exterior hay dos ventanas emplazadas simétricamente en relación al eje de este costado. Mientras una de esas ventanas queda alineada sobre una hilera de puertas y ventanas que atraviesan la villa de parte a parte, la otra encuentra su lugar obligado según una lógica interna que no debe nada a la lógica externa que organiza la *loggia* en la cual sin embargo ella ha sido abierta. De ahí la diferencia de los ejes que puede ser observada tanto *in situ* como en los dibujos publicados por Palladio.

Resumiendo: la lógica interna de la perfección dimensional de las salas que ocupan los ángulos privilegiados por la orientación conforme a la del eje del mundo lleva a perturbar la lógica de la geometría externa. De ahí la aparición de dos fachadas perfectas y dos fachadas imperfectas. Tales hechos, tangibles, mensurables y visibles, no pueden ser gratuitos. Nos es forzoso admitir que ellos están dotados de sentido, aun si no hemos alcanzado a articularlo completamente. Aquí nos encontramos en la situación del arqueólogo que intenta descifrar un lenguaje olvidado: él sabe que está frente al sentido aun si no sabe leerlo. En todo caso hemos reunido, en estas breves descripciones, elementos de lectura: referencias al eje del mundo y a la tierra, a la perfección de la simetría, al hombre que habita los lugares y para quien las mensuraciones y proporciones son fundamentales.

2.2.2. El vertimiento semántico de los interiores

La villa Almerico nos ha mostrado cómo las constricciones ligadas al interior de las salas pueden determinar el exterior del edificio. La villa Poiana nos permitirá ver la finura con la que los interiores se articulan y se diferencian.

Aparte del granero, todas las salas de esta villa son abovedadas: la bóveda de la *loggia* de acceso es un cañón marcado en el medio por un crucero de aristas que manifiesta en el exterior la presencia del cañón interior de la gran sala central. Se volverá a encontrar estos cañones marcados por un crucero de aristas en lo alto de las pequeñas piezas que se sitúan en los flancos de la gran sala sobre la parte posterior. En las piezas de los ángulos traseros las bóvedas son del tipo “de frente”,¹⁵ es decir bóvedas aplanadas sobre trompas en semicrucero de aristas en los ángulos. Las piezas de los ángulos en fachada están cubiertas con bóvedas aplanadas “en caracol”. En el entresuelo, las pequeñas piezas posteriores están cubiertas de cañones rebajados. Los mismos cañones rebajados se vuelven encontrar en los sótanos y cocinas, con los cañones cortados (*remenato*) para las ventanas, lo cual da lugar a interpenetraciones de muy bello efecto.

La variedad de los tipos de bóveda utilizadas por Palladio en la villa Poiana no puede deberse ni al azar ni a la fantasía. No hay ningún techo de vigas en esta villa y una fuerte sintaxis relaciona estas bóvedas yuxtapuestas. Muchos otros factores convergen, además, para llevar a la conclusión de que esta villa, construida cerca de la antigua residencia de los Poiana y sin tenerla en cuenta, ha sido querida como una villa ideal.¹⁶ En la carrera de Palladio, ella se inscribe entre la Villa Caldogno, de la que hablaremos enseguida, y la Villa Barbaro, a la que ya hemos aludido. El estudio de estos proyectos sucesivos permite llegar a la conclusión de que Palladio manejaba un sistema coherente en cuyo interior cada realización constituye una variante.

¹⁵ Cfr., la clasificación de Palladio en *Quattro libri...*, L. I, p. 54

¹⁶ Cfr., CONSTANT, Caroline, *Guide Palladio*, París, Hazan, 1987.

2.2.2.2. La Villa Caldogno en Caldogno

Anterior a la villa Poiana, con cuya planta¹⁷ guarda semejanza, ésta ofrece la particularidad de no tener bóvedas sino para cubrir la *loggia* y los sótanos. En todas las salas los techos se apoyan sobre bellas vigas. Ello da al conjunto un ambiente muy particular, luminoso y distendido. En este último aspecto esta villa se opone a la villa Poiana, donde la sucesión de los espacios está marcada por la presencia de una tensión constante, si bien agradable.

Tales oposiciones, de los elementos arquitectónicos y a la vez de los efectos que ellos provocan en el visitante, nos invitan a interrogarnos sobre las razones que dan motivo a tales o cuales otras soluciones. A partir de las posiciones semióticas actuales nosotros afirmaríamos sin vacilar que los fines perseguidos responden a los efectos de sentido y a los efectos pasionales previsibles en el sujeto. En otros términos, la hipótesis de que estas variaciones están dotadas de sentido es hoy plausible *a priori*. A partir de las investigaciones semióticas actuales, tal hipótesis podría desarrollarse de acuerdo con la lógica de las pasiones: los efectos de sentido son susceptibles de provocar, en los sujetos, estados pasionales que pueden ser descritos en términos de modalidades de estado.

No es seguro que tal hipótesis hubiera podido ser formulada en la época renacentista. Al menos no en estos términos. Sin embargo, el interés que la época mostraba por la alegoría, así como por una pintura en la que los temas antiguos encontraban equivalentes en los contemporáneos, los discursos sobre la cultura antigua comparada con la cultura europea del momento, todo ello nos hace decir que la problemática del sentido era omnipresente si bien en términos que no son los nuestros. Incluso en la gran cuestión de las "virtudes" del hombre se reconoce la problemática de las "pasiones". Es de ahí que podemos proponernos reconstituir las posiciones asumidas por los arquitectos que nos interesan.

¹⁷ Cfr., PUPPI, Lionello, *Andrea Palladio*, Electa Editrice, Milán, 1973-1981, pp. 259-261.

2.2.3. El silencio de los textos

El Renacimiento está marcado por la multiplicación de los tratados de arquitectura, tanto en latín (por ej., Alberti) como en italiano (en particular el de Palladio). Más o menos influidos por Vitruvio, tales tratados abordan los "órdenes" clásicos, las proporciones, la composición de los elementos, las técnicas de construcción, etc., tanto como cuestiones sobre principios, funcionamiento o higiene. Incluso algunos se aplican al urbanismo. Sin embargo se buscaría en vano las razones para la elección de tal forma de recubrimiento antes que tal otra. Junto a la descripción de los tipos de bóvedas, sus proporciones, la manera de construirlas, no se encuentran las razones de utilización relacionadas con el *habitat*. Todo lo más, pueden encontrarse notas sobre el carácter apropiado de tal forma en relación con la circunstancia particular en que ha sido utilizada. Apropiado, conveniente, cómodo, son los términos que se encuentran en estos tratados,¹⁸ sin que se sepa cómo tales características pueden ser determinadas.

La misma ausencia de análisis marca los pasajes relativos a las aberturas, planos y otros elementos arquitectónicos. De cualquier modo, a pesar del silencio de los textos, la arquitectura continúa interpelándonos por su discurso espacial, discurso que ella nos dirige y al que nada puede ocultar ni reemplazar.

La calidad de la arquitectura, de sus elementos y sus articulaciones nos hace postular la existencia de un sentido también totalmente articulado. Ante el silencio de los tratados a este respecto, no nos queda más que intentar un desciframiento sistemático comparable al emprendido por arqueólogos y epigrafistas en relación con las lenguas muertas. A este respecto la arquitectura del Renacimiento es tan opaca como una lengua desconocida. En consecuencia, y con el fin de descifrar los contenidos cuya existencia postulamos, resulta forzoso recurrir a otros sistemas portadores de sentido, a otros lenguajes.¹⁹

¹⁸ Cfr., a título de ejemplo, Palladio, *Quattro libri...*; L. III, p. 31

¹⁹ En la acepción generalizada que Hjelmslev da a este término.

Aprovechando nuestro conocimiento de la arquitectura japonesa, y el largo desciframiento al que hemos procedido para hacer su exposición, nos proponemos utilizar este último como término opositivo en el desciframiento de la arquitectura renacentista. Ello sin una idea preconcebida sobre las magnitudes ni sobre las relaciones idénticas o diferentes en los dos universos comparados.

2.2.4. La comparación y el desciframiento

En la introducción habíamos abordado ciertos factores “externos” que invitan a comparar ambas arquitecturas. Ahora vamos a examinar las magnitudes internas comunes a una y otra.

2.2.4.1. La implantación, la sobriedad, las aberturas

Los casos de la villa Barbaro y de la villa Almerico nos han mostrado al edificio en relación con los orientes y de ello hemos terminado por establecer una relación entre la arquitectura y el cosmos. Antes habíamos notado un lazo semejante entre los objetos del té y la cosmogonía representada por los “elementos” de la naturaleza. Así, en la arquitectura del té podemos señalar una relación comparable: la tradición geomántica²⁰ propone reglas en lo que se refiere a la implantación de las construcciones. Los muros deben dar la cara a los orientes, teniendo la entrada al sur. La esquina Norte-Este debe tener una abertura.²¹ Si estas obligaciones resultan contradichas por el entorno, el relieve o el emplazamiento, será necesario disponer de los elementos de compensación que restauren el flujo de la energía y su ritmo.

²⁰ Conocida bajo la denominación Feng Shui (La tierra y el viento) en China y en Corea.

²¹ Ver un análisis breve de este sistema en nuestro artículo “L’expression spatiale de l’ennonciation”, en *Cruzeiro Semiotico* No. 5, 1987.

Sin concluir apresuradamente que la arquitectura "humanista" del Renacimiento se inscribe en un cuadro geomántico, notemos de todos modos que la relación entre el edificio y el referencial cósmico está presente en los dos casos. Si el detalle de los vertimientos relativos a cada elemento varía, se puede sin embargo afirmar, sin demasiados riesgos, que este tipo de implantación, cualquiera sea el marco cultural, plantea implícitamente una relación de dependencia entre la arquitectura y los orientes. Además, se trata de una relación asimétrica pues la construcción es una obra humana contingente y los orientes representan instancias superiores. Aun objetivada, la "naturaleza" no está colocada en igualdad con el edificio, y se admite que hace sentir su influencia sobre la construcción más allá de la influencia que ésta pueda ejercer sobre aquélla. Lo que varía según las interpretaciones es la naturaleza y la extensión de la mencionada influencia.

Volviendo a la propia cosa construida, se puede notar que las villas palladianas presentan en su mayor parte exteriores de superficie lisa con volúmenes simples en los que la ornamentación está distribuida con parsimonia. Los mármoles de color están excluidos y la simple piedra caliza suele acompañar al estuco blanco. Esta sobriedad no puede dejar de recordar la vaciedad de la arquitectura japonesa, su pobreza aparente y sus superficies blancas donde la decoración está excluida. En los dos casos se trata de una suerte de ascesis: el renunciamiento es en uno y en otro indudablemente voluntario. Los que encargaron las obras, ubicados cada uno en su cultura, disponían de medios suficientes para pagar la decoración. La ascesis manifiesta, en todas las culturas, una búsqueda de lo esencial.

El estudio de las aberturas palladianas muestra que las puertas y las ventanas están puestas en relación con dos variables: el uso de los lugares sobre los cuales se abren y la calidad de las personas llamadas a servirse de ellas. Así, las puertas y ventanas del piso noble (*piano nobile*) son más grandes que las del entresuelo o de los sótanos. Las puertas principales que dan sobre la gran sala son más grandes que las puertas secundarias.

Se encuentran situaciones similares en la arquitectura japonesa donde las oposiciones están más explícitamente expresadas. En el *Zuiho in* (templo inferior del Daitokuji, Kyoto) la puerta *sadoguchi* utilizada por el celebrante del té tiene un dintel ligeramente más bajo que el dintel de la puerta vecina. Ello obliga al celebrante a bajar la cabeza cada vez que franquea la puerta. Por humildad, pues según la concepción japonesa el acto de bajar la cabeza vuelve humilde al sujeto. Así, la puerta de dintel bajo produce dicho efecto: la arquitectura obra sobre la persona.

El mecanismo es todavía más explícito en el caso del *nijiriguchi* o puerta de los invitados: éstos entran y salen en cuclillas deslizándose literalmente sobre los *tatamis* apoyados en sus manos. En este caso también la puerta hace sentir humilde.

Regresando a la arquitectura renacentista, se podría concluir sin equivocarse que las puertas monumentales vuelven orgullosa a la persona, y que las pequeñas ventanas la vuelven menos orgullosa, si es que no humilde.

2.2.4.2. La arquitectura obra sobre el hombre

Si la ascesis de la sobriedad apunta a lo esencial, y si la arquitectura obra sobre el hombre, no se puede dejar de aproximar estas proposiciones implícitas mediante una tesis que identificara lo esencial de la arquitectura en las dos épocas consideradas: las entidades cósmicas obran sobre la arquitectura y la arquitectura obra sobre los hombres.

En este mecanismo hay una inversión de la relación sujeto-objeto y un trastocamiento de ideas hoy ampliamente admitidas. Pues si es verdad que el hombre construye la arquitectura, y obra entonces sobre ella formándola y transformándola, esta obra también sobre aquél según los procedimientos que acabamos de notar. En consecuencia, nos encontramos ante una doble interacción en el curso de la cual los roles sujeto-objeto no están determinados para siempre: hay una conmutación entre el hombre y la arquitectura y la dependencia es mutua.

Esto constituye una de las claves del desciframiento, ya que tal mecanismo afecta a la dinámica misma del sentido de las cosas, su relación y su mutua interacción. En suma, lo que acabamos de descubrir es que la semiosis, tal como se puede reconstituir en este corpus, no se reduce a una simple correspondencia estática entre un significante y un significado.

2.2.4.3. Sentido de la adopción de las formas antiguas

Desde el punto de vista de la historia de la arquitectura, la hipótesis expuesta más arriba es quizá todavía más rica pues ella se enunciaría así: la arquitectura del Renacimiento apunta a la transformación del hombre.

Con una fórmula lapidaria se podría decir que el programa de la época aspira en síntesis a cambiar al hombre cambiando la arquitectura. A la escala de la vivienda se aspira al cambio del individuo y de la familia. A la escala de la ciudad, se persigue el cambio de la sociedad. ¿Para lograr qué? El contexto filosófico y literario de la época nos provee la respuesta: para modelar a los contemporáneos a la imagen de los “antiguos”, es decir los de la antigüedad. Independientemente de los hombres y casi a pesar de ellos, se trataba de conducirlos a la “virtud” de los antiguos.

En otros términos, la arquitectura y el urbanismo del Renacimiento no eran en las manos de los arquitectos “humanistas” sino medios para el cambio social. Para redefinir al hombre había que redefinir la arquitectura, pues la arquitectura es un medio de acción obligatorio.

A este respecto la visión renacentista que hemos recortado es paralela a la de los hombres del té, salvo dos diferencias: el *chado* no tenía un modelo antiguo para restaurar, y sólo ponía su mira en la transformación de una pequeña élite pues no pretendía extenderse al conjunto de la sociedad sino a través de la cadena de los individuos.

Considerado esto se vuelve más fácil comprender la facilidad con la que los arquitectos del Renacimiento destruyeron edificios

románicos y góticos: tales edificios eran otros tantos obstáculos en la avanzada del re-nacimiento que ellos estaban forjando. Es con una intención similar que los arquitectos revolucionarios rusos han querido dar una nueva forma a sus ciudades y a su sociedad.²²

2.2.4.4. Verificación sobre la arquitectura palladiana

Las conclusiones que hemos desprendido no son, de hecho, sino hipótesis que tienen un estatuto de conclusión provisional. Antes de utilizarlas y de generalizarlas conviene hacer una verificación que las valide. Es lo que vamos a hacer examinando los planos de Palladio y los recubrimientos que pone en obra.

Las plantas de las villas²³ son simples. El visitante desprevenido estaría aun tentado de decir "elementales". Además, ellos se parecen. Wittkower²⁴ ha mostrado el parentesco que relaciona a estas plantas y sus variaciones alrededor de un número limitado de configuraciones.

El análisis directo muestra que los lugares no son funcionales: las salas no están dotadas de elementos que definan un uso exclusivo, y en ellas se podría llevar a cabo prácticamente cualquier acto ligado al *habitat*. En este sentido la villa Pisani en Bagnolo resulta elocuente: la cocina está instalada en una pieza idéntica a la sala de estar, y apenas si las chimeneas se diferencian.

El análisis de lo que Palladio dice sobre esto en los *Cuatro libros*²⁵ es revelador de su punto de vista: él considera que se puede desplazar la actividad ordinaria de una pieza a la otra según las estaciones para aprovechar el calor del sol o en busca de abrigo; del mismo modo, las personas de calidad deben disponer de espacios adecuados para recibir a los visitantes según su calidad

²² Cfr., KOPP, Anatole, *Ville et révolution*, Éditions Anthropos, París, 1967.

²³ Nosotros queremos hablar aquí del plano del *piano nobile*.

²⁴ WITTKOWER, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 3a. ed., Alec Tiranti, Londres, 1962

²⁵ L. II, pp. 3-4

y de acuerdo al tipo de visita. En resumen, parece que la organización de la villa, tal como se lee sobre el plano, apunta a ofrecer al dueño de los lugares un cierto número de posibilidades de acción o de capacidades. Dicho en términos semióticos, se trata de la competencia según el poder, aspectualizada y distribuida sobre el espacio del plano.

En consecuencia, estos planos simples manifiestan el papel de la arquitectura al servicio del hombre. En tanto que conjunto de objetos dotados de la modalidad del poder, la arquitectura podrá recibir las calificaciones de "cómoda, conveniente, apropiada". En ese contexto tales palabras cobran su verdadero sentido reestableciendo a la arquitectura en una relación objeto-sujeto más familiar.

¿Pero que hay con las bóvedas?

Palladio indica²⁶ que las piezas de la planta baja deben estar cubiertas con bóvedas. Pero cuando describe la variedad de las bóvedas²⁷ no dice nada del uso al cual debe destinárselas. Y podría afirmarse sin gran peligro de error que las bóvedas de las piezas de habitación no sirven para ningún fin material. De aquí resulta que, si Palladio se tomó tanto cuidado para dar forma y dimensiones a sus bóvedas, deben existir fines no materiales. Según lo que conocemos, no hay estudios hechos a este respecto lo cual nos deja en libertad para formular nuestras hipótesis. Dos problemáticas nos parecen pertinentes, y el análisis muestra que ambas están ligadas. La primera es estética. En este contexto, las bóvedas estarían destinadas a producir emociones en el usuario-espectador. En términos semióticos, se trataría de "pasiones" en relación con las cuales el sujeto queda definido como un sujeto de estado modalizado. La segunda problemática es la de la influencia directa de las formas sobre los hombres: los espacios reducidos favorecen la intimidad, los grandes espacios invitan a la fiesta y a la expansión... En los dos casos se trata de la acción de

²⁶ L. II, p. 4

²⁷ L. II, p. 54

la arquitectura sobre los hombres, mecanismo identificado anteriormente en la arquitectura del té.

Y esto no es todo: si tales formas son activas y si se va a buscarlas en la antigüedad es para obtener un cierto tipo de resultado. ¿Cuál? Ya hemos señalado que la literatura renacentista está llena de evocaciones de las "virtudes" antiguas. El análisis muestra que éstas provienen de lo que hoy llamamos las pasiones en el metalenguaje semiótico. Se puede reunir estos enunciados y concluir que esta arquitectura se proponía instalar, en los hombres llamados a ocuparla, las virtudes antiguas. No sólo a título de estado terminativo como ocurre con las emociones, sino a título de estado incoativo que incita a la acción. En este marco la arquitectura aparece como un destinador delegado dotado de una cierta estabilidad y autonomía.

En resumen, el estudio de las plantas lleva a la conclusión de que la arquitectura es un objeto intermediario que permite obrar a su ocupante, y el estudio de los recubrimientos lleva a la conclusión de que la arquitectura obra sobre sus ocupantes. Encontramos, pues, la permutación de la relación sujeto-objeto entre el hombre y la arquitectura según los casos de interacción.

2.2.5. Explícitacion de lo implícito

El comienzo de desciframiento al que acabamos de entregarnos explicita una parte de lo que estaba implícito. Pero querríamos dedicarnos a otro implícito: los presupuestos de los mecanismos que hemos identificado.

Acabamos de ver, sobre pruebas, que el universo del significativo y del significado están confundidos: se supone que el sentido está en las cosas. Es lo que hemos llamado el esencialismo, primero identificado en Japón y en seguida reencontrado en la Italia renacentista. El universo es sincrético, en él se encuentran al mismo tiempo las cosas y su sentido, y el sentido queda propuesto como la esencia de las cosas. Así nosotros también hemos

visto que la arquitectura palladiana pretende, por su sobriedad, una cierta esencia.

De ello resulta una fisicalización del sentido, en la medida en que el sentido no está provisto y que es el significante físico lo que se encuentra puesto por delante. Se podría suponer que este efecto de sentido resulta de la pérdida del sentido causado por el olvido y la distancia histórica. Pero esto no daría cuenta del silencio de los tratados.

De ahí la cuestión subsecuente: ¿se puede explicar esta fisicalización del sentido, que desemboca en su implicación (y a la larga en su pérdida), correlativa del hecho de que el significante está puesto por delante? Por lo menos dos respuestas son posibles: puede que esto vaya de suyo, y que nadie haya sentido necesidad de tratarlo; puede también que hubiera habido interés en no tratarlo. La primera solución es corriente en las culturas orales en las que un cierto saber (y un saber hacer) se transmite por el contacto directo. Esto es posible, si bien el Renacimiento se caracteriza por una explosión de lo escrito. La segunda solución se relaciona con el programa (¿revolucionario?) de cambio social de esta arquitectura. Es peligroso, para todo reformador, proclamar que su intención es cambiar el estado de cosas: aquellos que están instalados pueden reaccionar con desconfianza. Si bien no está en juego la religión, está en juego el hombre; y el sujeto es sensible. Conviene no olvidar esto: el Renacimiento en arquitectura es contemporáneo de la Reforma en religión. El análisis de los mecanismos internos de los dos movimientos lleva a la conclusión de que ambos provienen de la misma *epistème*, aun si ellos no adoptaron el mismo conjunto de valores de base.

3. CONCLUSIONES

Nuestro estudio partió de los períodos reconocidos como “fundadores” en historia de la arquitectura y ha arribado, mediante el análisis, a cuestiones relativas a la semiosis, a la relación sujeto-objeto

y al papel social de la arquitectura. Antes de volver a nuestras cuestiones iniciales convendría considerar los resultados obtenidos y evaluarlos desde un punto de vista semiótico y epistemológico.

3.1. *Los mecanismos semióticos*

Los casos que hemos analizado provienen de culturas diferentes y su comparación era una verdadera apuesta antropológica. Sin embargo pudimos reconocer ahí mecanismos semióticos idénticos a pesar de las diferencias de contextos, de materiales y de significación. En términos semióticos se podría decir que, si bien los enunciados espaciales señalables en estas dos culturas están dotados de contenidos diferentes, ellos poseen elementos comunes a dos niveles formales distintos: el nivel enunciativo-contractual por una parte, y el de la semiosis por la otra.

La transformación de los hombres es una variedad de manipulación emprendida por los arquitectos del Renacimiento y sus empleadores. Ella incluía en ciertos casos a los empleadores mismos, lo que la convertía en una manipulación reflexiva, como en el caso de la arquitectura del té. En otros casos, ella apuntaba al resto de la sociedad, tanto urbana como rural, convirtiéndose entonces en transitiva. Si esta última figura parece ausente de las preocupaciones japonesas que hemos examinado, ello no quita que, en las dos situaciones, la manipulación está delegada a la arquitectura.

Existe un contrato implícito entre los partidarios de esta manipulación y la arquitectura a la cual solicitan ayuda; pues se considera que esta arquitectura posee, en sí, las cualidades intrínsecas que entrarán en actividad en el momento en que los hombres les den existencia. En el Japón estas cualidades se atribuyen a las corrientes energéticas *In* y *Yo*; en Italia se atribuyen a los antiguos. En ambos casos nos encontramos ante una figura de destinador trascendente solicitada por los constructores.

Un procedimiento semejante supone la semiosis esencialista, sin la cual es incapaz de funcionar. En efecto, para que la archi-

tectura sea directamente eficaz (ninguno de los casos, referidos está confirmado por ningún ritual de invocación) es necesario que posea, en sí misma, esa cosa que es directamente accesible a los hombres y que actúa sobre ellos: el sentido.

3.2. *Usos y consecuencias de las semiosis esencialistas*

Las épocas examinadas no constituyen sino casos particulares de semiosis esencialista, investidas aquí en la arquitectura. Pero ellas ilustran suficientemente bien el fenómeno: todo ocurre como si el significante primara y como si no hubiera sino un solo plano (el de la expresión) en esta semiótica. A partir de ahí, resulta posible hacer como si el sentido no existiese. Es la posición de Palladio, quien jamás habla de eso. O bien puede afirmarse, como en el caso de los adeptos del Zen, que es necesario observar las cosas hasta comprenderlas. Esa empresa es difícil pero posible porque el sentido se aloja en la cosa. El acceso al sentido es llamado "iluminación". Pocos hombres comprenden las cosas, y su acción es sufrida por todos. La comprensión, sin embargo, hace que una cierta liberación quede asegurada.

En los dos casos el trabajo sobre el significante va a la par de un trabajo sobre el significado, pues uno está engarzado en el otro. De ahí el extremo cuidado que los defensores de esta perspectiva ponen en el tratamiento del significante. Al mismo tiempo de ello da por resultado efectos de sentido poéticos y estéticos reconocibles hoy, aun por los neófitos.

Paralelamente, la semiosis esencialista naturaliza el sentido porque pretende que él existe en la cosa y no es un aporte del exterior. En consecuencia, ella naturaliza la cultura. Es a este título como puede delegar sobre las cosas la función de manipular a los hombres de manera autónoma. Incluso, si las cosas son naturalmente así, ellas deben serlo, y deben perseverar en su ser. No se podrá, pues, cambiarlas sino de conformidad con su naturaleza, y será necesario inscribirse en el curso de la naturaleza para poder operar el cambio.

Volcando el significado sobre el significante, la semiosis esencialista conduce toda la eficacia hacia el universo sensible. En ese sentido ella es materialista y realista. En tanto pretende obrar sobre los hombres a través de las cosas, aquí mismo y sin depender de nada que provenga de otra parte (sea de un más allá o de un universo del significado), la arquitectura renacentista concuerda con ciertos presupuestos de la Reforma, que espera aquí abajo la manifestación de la bienaventuranza o de la cólera divina. En este aspecto se aleja de la iglesia católica, lo que quizá explicaría el silencio que rodea a sus opciones. Contentándose con proponer las cosas al natural, los arquitectos del Renacimiento adoptaron pues una estrategia persuasiva, aparentemente inofensiva, preparadora de la acción manipuladora.

No obstante basta con yuxtaponer, como acabamos de hacerlo, dos universos esencialistas y naturalizantes para hacer aparecer su carácter cultural, la arbitrariedad del sentido y la inanidad semiótica de las tesis que ponen por delante. Estas posiciones no son defendibles sino en un universo cerrado y clausurado que se presenta como si fuera el universo en su totalidad.

3.3. *Esencialismo y carácter fundador*

Los períodos que hemos examinado son complejos, ricos en producción, y sería azaroso resumirlos en algunos trazos descriptivos. Sin embargo el análisis que acabamos de desarrollar nos invita a avanzar una hipótesis: el esencialismo y el carácter fundador están ligados.

Las empresas que se quieren fundadoras se sienten tentadas por la tesis naturalista-esencialista debido a la ventaja persuasiva que ésta ofrece. Las cosas naturales no tienen necesidad de justificación: ellas se conforman a un orden que trasciende todo otro orden no trascendente.

No obstante, no basta que una empresa se presente como natural para que sea aceptada como tal. Es necesario que pueda reclamar su pertenencia a un sistema de valores establecido. Una dife-

rencia excesiva provocaría el rechazo de la novedad, y así la cosa antigua conservaría su estatuto dominante pues siempre resulta paradójico que una cosa nueva se presente como más natural que una antigua. En el caso del Renacimiento, fue necesario todo el peso de la antigüedad para luchar contra el universo "gótico" establecido. Es en nombre de una antigüedad más auténtica como las tesis renacentistas pudieron ser presentadas, con el acompañamiento de un aparato lógico, persuasivo, propagandista, seductor desplegado a lo largo de los años por sus sostenedores.

En consecuencia, la posición naturalista-esencialista no es suficiente para que una empresa dada se convierta en fundadora.

¿Posee ella, de todos modos, el estatuto de condición necesaria? Nada permite afirmarlo hoy con seguridad, si bien se dispone de un cierto número de indicios convergentes en ese sentido: la Bauhaus y el período revolucionario ruso sostuvieron discursos naturalistas y esencialistas. Los escritos de Kandinsky sobre los colores y la música son ejemplares a este respecto. Paul Klee ha dejado, por su parte, notas cuyo sentido es el mismo. Todos estos hombres parecen perseguir la misma empresa: recuperar la naturaleza de las cosas. Y cuando se observa de cerca esta naturaleza, ella parece confundirse con el sentido.

En suma, todos los movimientos fundadores que conocemos son constructores de semiosis esencialistas. Pero lo contrario no es verdadero.



