

SERIALISMO ARQUITECTÓNICO Y GIRO PRAGMÁTICO. HACIA UN CONCEPTO DE “ARQUITECTURA SERIAL”

Fernando Fraenza. 1

RESUMEN

Serialismo arquitectónico y giro pragmático. Hacia un concepto de “arquitectura serial”.

En este artículo empleamos el concepto de *serie*, originado en el seno de las aproximaciones estético críticas a la música del siglo XX. Lo haremos para comprender ciertos aspectos y alcances tanto de la arquitectura como del proyecto de arquitectura. Aspectos y alcances referidos a cómo el desempeño de la arquitectura implicaría un tipo específico de conocimiento acerca del mundo y de la arquitectura misma. Aspectos y alcances en los que quedaría evidenciado el momento público o de publicidad del proyecto arquitectónico, es decir: el momento no subordinado -meramente- al rendimiento técnico y a los intereses de los sujetos privados (si es que lo hubiera). El interrogante que motiva y origina este artículo es la pregunta por si existe, o se puede hablar de una suerte de “arquitectura serial”, en el sentido del alcance (o impacto) epistemológico del serialismo musical. Luego, otra pregunta sirve de espinazo a los argumentos de este artículo: ¿La arquitectura reproduce o produce saberes? Para intentar una respuesta consideraremos el signo arquitectónico en el contexto de la *acción*, tal como lo prescribe la filosofía del lenguaje o la semiótica tras el llamado *giro pragmático*, utilizando -junto a la noción de *serie*- los conceptos de enunciación e ilocución.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura - Entendimiento - Pragmática - Enunciación - Ilocución

ARCHITECTURAL SERIALISM AND PRAGMATIC TURN. TOWARDS A CONCEPT OF "SERIAL ARCHITECTURE"

ABSTRACT

Architectural serialism and pragmatic turn. Towards a concept of "serial architecture".

In this paper we use the concept of series, originated in the aesthetic approaches critical to twentieth century music. We will try to understand certain aspects and scope of architecture and architecture project. Aspects and scope referred to how the performance of architecture would imply a specific class of knowledge about the world and architecture itself. Aspects and scope in which the public moment (or publicity) of the architectural project would be evidenced (the moment not subordinated to the technical performance and the interests of the private subjects). The formula that motivates and originates this article is the question of whether it exists, or can be said, of a "serial architecture", in the sense of the epistemological impact of musical serialism. Then, another question serves as a backbone to the arguments of this article: Does architecture reproduce or produce knowledge? To attempt an answer we will consider the architectural sign in the context of action, as prescribed by the philosophy of language or semiotics after the so-called pragmatic turn; using -together with the notion of "serie"- the concepts of enunciation and illocution.

KEYWORDS

Architecture - Understanding - Pragmatics - Enunciation - Illocutionary Act

1. Docente e investigador de la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor titular de las cátedras de Visión 1 y Problemática general del arte, Facultad de Artes. Magister en Diseño, Universidad del Bío-Bío (Chile). Doctor en Bellas Artes, Universidad de Castilla-La Mancha (España).

Serialismo arquitectónico y giro pragmático. Hacia un concepto de “arquitectura serial”

0. Preámbulo

En este trabajo intentamos emplear el concepto de *serie*, originado en el seno de las aproximaciones estético críticas a la música de la llamada segunda escuela de Viena (sobre todo, a partir de Theodor W. Adorno), para comprender –con este concepto- tanto la arquitectura y el proyecto de arquitectura –en general- como sus consecuencias de orden cognitivo, las que pueden ser captadas o recuperadas en la medida en que consideremos el signo arquitectónico en un contexto de la *acción*, tal como lo prescribe la filosofía del lenguaje o la semiótica tras el llamado *giro pragmático*. Para llevar a cabo este propósito hemos de completar una serie de tareas que realizaremos en cada párrafo de este artículo. En primer lugar hemos de presentar la noción de *serie* en contraste con el concepto de *estructura*, para postular –en segundo lugar-, un cierto carácter serial de la arquitectura, desde la instauración de la modernidad hasta la actualidad. Una vez aclarado por qué el proyecto de arquitectura implica una actitud serial, nos veremos necesitados de diferenciar –en el contexto de la filosofía y las ciencias humanas- entre llamados *giro lingüístico* y *giro analítico*, para proponer ahora una idea de un *giro pragmático* -posterior- que hace posible, a través de las nociones de *enunciación* e *ilocución*, comprender la arquitectura como parte de las *ciencias de lo artificial* de las que hablara ya en los años sesenta Herbert Simon (1969). Sobre la base de estas últimas nociones intentamos conseguir una comprensión fina y ajustada del tipo de publicidad posible que ofrece el rendimiento pragmático del proyecto de arquitectura. Dicho de otro modo, del tipo de conocimiento implicado en el mismo.

1. La estructura y la serie

El pensamiento serial tiende a producir historia

Aproximándose al desenlace de su primer libro sobre semiótica, Umberto Eco, a lo largo de los últimos capítulos de *La estructura ausente* (1968) comenta ciertas ideas formuladas por Claude Lévi-Strauss, en el inicio de su libro *Los crudos y lo cocido* (1964) donde refiere a los problemas de orden filosófico insinuados en el debate sobre la música serial (entre Schoenberg y Boulez). Allí, el antropólogo, en el marco de una comparación de la posición filosófica implicada en el método de investigación estructuralista en las ciencias humanas, con la filosofía implícita en la poética de la música posterior al atonalismo y al dodecafonismo, diferencia dos actitudes epistemológicas reconsideradas y examinadas luego por Eco: *pensamiento estructural* y *pensamiento serial*. Estas dos disposiciones podrían considerarse como simples decisiones metodológicas pero también, como verdaderas visiones del mundo, lo que traería algunos problemas, sobre todo, en la medida en que suele suceder que –a veces, frecuentemente- el pensamiento estructural se presenta -de manera solapada (inclusive, virtualmente en la arquitectura)- como una filosofía última.

¿Qué entendemos por *serial* en el contexto de la música o del arte en general? En principio, serial es un tipo de *poética*¹ que conlleva una crisis de las expectativas y de la manera de hacer arte legada por la tradición (la que sea). En esto, se opondría a los conceptos más importantes introducidos por los métodos estructuralistas, ya sea para investigar el lenguaje (Saussure) o bien, las relaciones de parentesco (Lévi-Strauss). Conceptos que podrían resumirse en los siguientes términos: 1. La comunicación se desarrolla en función de un mensaje codificado y decodificable sobre la base de una tradición (un código) común entre enunciador y destinatario.² 2. Los textos se componen seleccionando unidades existentes en un *eje de selección* (paradigma) y articulando dichas unidades en un *eje de combinación* (sintagma); siendo este último el más importante, y el elemento de control y ajuste

¹ Por poética, entendemos una manera de entender lo que es y cómo se hace o se debe hacer el arte.

² Algo que solíamos aprender en la escuela primaria.

entre ambos ejes (en función de unas ciertas coherencia y familiaridad del resultado combinatorio). 3. Cada código se basa en la existencia de códigos más elementales y que de uno en uno, por transformaciones sucesivas, se reducen todos a un código primero.

La verdadera potencia del método estructuralista estuvo dada por el hecho de que hace posible la revisión y la comprensión de experiencias heterogéneas (del lenguaje, del mito, etc.) por medio de un razonamiento homogéneo. En este sentido, debería tenerse al estructuralismo como un procedimiento operativo, al margen de toda afirmación de carácter ontológico. A través de este tipo de pensamiento, un investigador es capaz de descubrir constantes estructurales comunes a todo un campo de fenómenos (como las lenguas y el parentesco, y tal vez de la arquitectura y la ciudad). No obstante, aún empleando un método científicamente legítimo, no estaría en su derecho de creer que el modelo estructural que ha implementado (como procedimiento operativo) ha sido determinado –en sí mismo– por las auténticas propiedades del objeto. Si así lo hiciera, la argumentación pasaría, “...de una manera incontrolable, del «como si» al «si», y del «si» al «por lo tanto».” (Eco, 1968, p.345). Tendríamos que las estructuras homólogas que se individualizan en hechos individuales serían ilegítimamente tomadas por estables u objetivas.³ Inclusive, en enfoques tales como la gramática de Chomsky, se observa dicha suerte de tentación, en este caso, refrenado por un atento control crítico (típica y agudamente chomskyano).

En función de esto que acabamos de destacar del pensamiento estructural y sus riesgos, una actitud serial sería su opuesto, porque: 1. Cada nuevo texto pone en duda el código, o propone el nacimiento de un nuevo código, liberando el texto de su sujeción a la tradición (comprobando finalmente que aun así obtiene sentido).⁴ 2. La relación entre selección y combinación entra en crisis porque (como lo sugiriera Roman Jakobson) la serie –en función de lo que decimos en 1.– habilita selecciones libres y múltiples (polivalencia). 3. Contra toda dependencia respecto de un código originario, el pensamiento serial expone crudamente el carácter histórico y contingente de los códigos.

El fin primario del pensamiento serial es hacer evolucionar históricamente los códigos y descubrir otros nuevos, y no retroceder progresivamente hasta el código generativo original (la estructura). Por lo tanto, el pensamiento serial tiende a producir historia y no a descubrir, por debajo de la historia, las abscisas intemporales de cualquier comunicación posible (Eco, 1968, p.362).

Resumiendo, el pensamiento serial tiende a producir historia (de la música o de las artes, y tal vez, de la arquitectura y el hacer ciudad) para falsar creencias, y no para descubrir (o reforzar) constantes intemporales.

La evolución del arte autónomo durante la modernidad, a diferencia de otros modos de la comunicación social, ha sido posible en el marco de un predominio progresivo y creciente de una actitud serial y del pensamiento (abductivo, hipotético innovador) que ésta implica. En definitiva, es esta actitud, en un cierto grado, la que determina toda vanguardia, así como la secularización definitiva de las esferas de las ciencias y de las artes. Por lo tanto, la operatoria que el estructuralismo nos proporciona para analizar unas estructuras, ¿son acaso compatibles con las nociones de polivalencia y de serialidad?.

La ontologización subrepticia a la que podría conducir el pensamiento estructural tiende a descubrir o proponer constantes comunicativas, o formas *a priori* de la comunicación como una suerte de estructura como meta-código. Ante esto, la única respuesta serialista posible es que: si es válida la idea reguladora de un *código de códigos*, aún no hay razón para identificarlo tan rápidamente con una de sus realizaciones históricas parciales. Por ejemplo: identificar la música con el sistema de atracciones regido por el principio de la tonalidad occidental. En el caso de la arquitectura, identificarla con la vieja costumbre occidental, vigente hasta comienzos del siglo veinte, de renovar o refrescar la relación con los clásicos de la antigüedad (o luego, con la arquitectura funcionalista, social, ecológica, sustentable, etc.). O, en el caso de la ciudad, identificar el urbanismo correcto con cierto tipo de urbanismo occidental tardomoderno enrollado en luchas urbanas contra las expresiones espaciales del dominio del capital financiero, la gentrificación o lo que se tiene como degradación ambiental.

Por lo tanto, surge la sospecha de que el estructuralista, que –según Eco– “...debería ser el administrador del

³ “Parece casi imposible pedir al investigador que vaya en busca de estructuras constantes, y a la vez obligarle a que no crea nunca, ni por un instante, en la ficción operativa que ha elegido.” (Eco, 1968, p. 345)

⁴ Y lo obtiene, inclusive, mediado por una mayor actividad interpretativa más aguda e inteligente.

metalenguaje capaz de hablar todos los lenguajes históricos vistos en su relatividad,...” (Eco, 1968, p.365) confunda un determinado lenguaje tradicional con el metalenguaje universal.

Durante siglos se impuso el convencimiento ingenuo de la naturalidad del sistema tonal, de la representación icónica en las bellas artes y del debido lenguaje de la arquitectura; basado en la estructura fisiológica del oído, el primero; basado en la semejanza natural, el segundo; basado en una imitación vitruviana de la naturaleza, el tercero. Durante décadas ha triunfado el convencimiento de la cuasi-naturalidad de un debido derecho a la ciudad, basado en una visión marxista humanista (althusseriana) de la historia. Pero, en un momento dado, la música, las artes visuales y –tal vez- la arquitectura, gracias a un conocimiento que diremos depende de un *giro pragmático*, descubre que las leyes de la tonalidad, la imagen, el lenguaje de la arquitectura y el derecho a la ciudad (o cualquiera entre todas las creencias relativas a las artes y al gobierno ciudadano) representaban convenciones culturales (y que otras culturas, distintas en el tiempo y en el espacio, habrían concebido leyes distintas).

La música habría alcanzado su estado serial durante la crisis de la tonalidad entre el atonalismo y los serialismos integrales. Las bellas artes se habrían convertido en artes visuales seriales como consecuencia de la crisis de la imagen y la representación iconográfica, tal vez mediadas por la comprensión de la vanguardia que arroja la neovanguardia (Foster, 1996). La arquitectura y el diseño se habrían vuelto seriales (a comienzos del siglo veinte) con el primer funcionalismo, con la crisis generalizada del ornamento y –¿por qué no?- con la tipografía sin patines ni modulación pero, dicha serialidad mantuvo o reprodujo alguna expectativa estructural “moderna”, que persistió hasta que la crisis del funcionalismo y el anti-diseño (de los años sesenta y setenta) hizo entendible el legado del movimiento moderno.

La lingüística y la etnología estructuralistas, luego de reconocer que las lenguas y los sistemas de relaciones sociales diferían según el tiempo y el espacio, “descubrieron” que por debajo de estas diferencias existían —o podían suponerse— unas estructuras constantes, unas articulaciones relativamente simples y poco menos que universales, capaces de originar estructuras más diferenciadas y complejas. Por esto el pensamiento estructural se dirige hacia el reconocimiento de los “universales”, en tanto que el pensamiento serial se dirige hacia la destrucción de cualquier pseudo-universal, para ser reconocido no como *constante* sino como *histórico* o contingente. Podría suceder que bajo cualquier sistema de intercambio semiótico existan estructuras más o menos constantes, pero el serialismo, que es una *técnica* antes que pensamiento (aunque como técnica implique también una visión del mundo), intenta construir nuevas realidades estructuradas, y no ya descubrir las definitivas razones estructurales.

Para un estructuralismo ingenuamente ontológico, las estructuras comunicativas o regulativas descubiertas por las investigaciones –por ejemplo, lingüísticas y etnológicas- existirían realmente, serían desempeños constantes de la mente humana, o modos de funcionamiento de un aparato biológico cuyas estructuras son isomorfas con las de la realidad física. Para una perspectiva estructural del diseño, las estructuras de una economía individual o colectiva de las necesidades humanas deberían existir auténticamente y serían funciones del soporte biológico-psicológico de los individuos y de la realidad sociológica y política del grupo. Para todos estos casos, un pensamiento estructural tendería a poner de relieve las estructuras más profundas. En tales casos, ¿por qué hemos de pensar que estas estructuras son las de la música tonal, el funcionalismo y/o -más acá- el diseño sustentable? No se niega que pueda existir un último término de la investigación estructural (en un tiempo suficientemente futuro y en el marco de una experiencia suficientemente extensa, a lo Peirce o a los Simon), pero, en lugar de individualizarlo desde el comienzo deberíamos tomarlo como *hipótesis reguladora* de una investigación en marcha.

Parece que, para los estructuralistas fuertes, de pura cepa, como Claude Lévi-Strauss, la finalidad misma del pensamiento estructural es la de oponer a una técnica serial -comprometida en hacer o experimentar la historia posible- unas estructuras preestablecidas. De esta manera, las estructuras *ya* existentes son asumidas como parámetro para juzgar los nuevos tipos de comunicación que precisamente nacerían para negarlas, y esto es flagrante en el campo del diseño puro, más que en orden a la moda, al espectáculo o a la mercancía. Cabe decir entonces, que la estructura no es –en sí- ni una ni otra, es el resultado de una creencia socialmente necesaria. El

carácter estructural de una obra de una o de las otras artes no remite a un *Ur-Code* de un lenguaje o de algún tipo de semiosis natural (aunque éste pueda –eso sí– estar condicionado por el mundo material). Remite, por el contrario, a un mundo falso (que es verdadero para el creyente) y a la articulación o dispositivo de la creencia, y de la necesidad de la misma, para el crítico (de la ideología).

La serie y el predominio paradigmático

El estructuralismo lingüístico, saliéndose de sus cauces normales, desde mediados del siglo veinte, tuvo la pretensión de dirigir –con mayor o menor éxito– el análisis de otros artefactos semióticos tales como la literatura y el cine (bastante próximos al lenguaje) o bien, como la arquitectura y la ciudad (bastante diferentes del lenguaje). ¿En qué se fundan tales extrapolaciones? Básicamente en que trata de *fenómenos* que se despliegan –al menos secundariamente, porque su funcionalidad primaria es práctica– como signos, es decir, como relaciones o funciones entre una expresión significante y un contenido significado. Esta influencia estructuralista dio origen a la noción de *sistemas semióticos secundarios* para explicar aquellos signos cuyas unidades funcionaban en algún grado de un modo semejante a las palabras, y que –en buena medida– se decía eran interpretables en términos del lenguaje, por ser éste un sistema modelador primario (que permitía traducir o interpretar todos los demás signos). Este proceso de lingüistización precipitada se vuelve del todo criticable en la medida en que el campo fenoménico que se tome como objeto se aleje respecto del lenguaje propiamente dicho. Esto atañe a la arquitectura, por ser lingüísticamente muda en su funcionalidad primaria (práctica), aún cuando sus productos se organizan en una serie de circuitos y redes de combinación y dependencia que permiten, en principio, pensar de un *sistema semiótico de los objetos* (Baudrillard, 1972) sólo muy metafóricamente se puede decir que a forma arquitectónica *nos habla* de una función, un gusto o una identidad determinada.

La ciudad, un edificio o un proyecto arquitectónico cualquiera, pueden ser comprendidos como un *texto* en el que se haya reunido un conjunto de signos o rasgos particulares, producto cada uno de ellos de decisiones u opciones particulares luego encadenadas. Razón por la cual, tales rasgos pueden ubicarse en un espacio analítico de *coordenadas sintagmático paradigmáticas*, a la manera de una suerte de cuadro operacional que muestra los rasgos que han sido seleccionados –ya por un arquitecto o bien, colectivamente por la sociedad a lo largo de la historia–, junto a los demás rasgos (o decisiones) que podrían haber sido tomados, pero que el proyectista o la experiencia histórica ha desechado. Este cuadro operacional de coordenadas sintagmáticas y paradigmáticas podría tenerse como *cuadro de pertinencias* de un determinado proyecto. El conjunto de decisiones que han dado lugar y constituyen el proyecto, se combinan sintagmáticamente en una de las dimensiones (la horizontal) de este cuadro. Podríamos sostener que a la *síntesis de la forma* arquitectónica se arriba a partir de una *articulación* dirigida, principalmente, a conseguir una optimización del diseño en cuanto a cada conjunto de factores o variables posibles para cada rasgo de pertinencia. Y si estos rasgos se combinan horizontalmente, la selección entre las opciones posibles de cada rasgo se lleva a cabo a lo largo del eje vertical que contiene el conjunto total de estas alternativas. Como dijimos en el primer tramo de este artículo, el texto eficiente y predecible (aquel asegurado entre bandas de redundancia) fundamenta dicha eficacia en un predominio del hábito y la coherencia sintagmática, por sobre la libertad o creatividad respecto de la selección paradigmática.

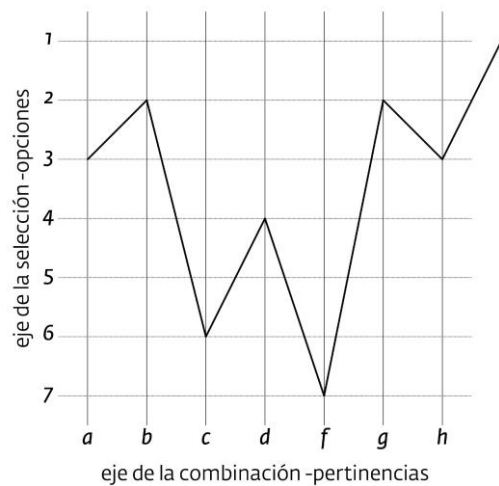


Imagen N°1- Cuadro biaxial de pertinencias. Elaboración propia.

Llama la atención que, todas las codificaciones existentes –es decir, pensadas o hechas conscientes- en el campo de la arquitectura o el diseño formalizan soluciones ya elaboradas, opciones ya tomadas en el pasado. Es decir, son codificaciones de tipos de articulaciones textuales ya producidas y experimentadas en nombre de la ciudad o de las diferentes tipologías arquitectónicas, también históricas. Los códigos del diseño prescriben -sintagmáticamente- cómo ha de hacerse un hospital, una sede municipal o un proyecto de ciudad en la que los habitantes urbanos tengan el derecho a construir, decidir y crear la ciudad; para que sean un hospital, una sede municipal o un proyecto de ciudad en la que los habitantes urbanos tengan el derecho a construir, decidir y crear la ciudad. No obstante, por la propia dialéctica entre novedad (información)⁵ y redundancia (conocimiento), podremos intentar variar un hospital, una sede municipal o un proyecto de ciudad tal o cual (a lo Lefebvre) que, aun siendo para lo que tienen que ser: un hospital, una sede municipal o la implementación de un proyecto de ciudad lefebvrieriana, sean distintos –en algo- de los especímenes que ya se han hecho o experimentado hasta ahora, exhibiendo algunas marcas de heterogeneidad y diferencia. Pero esto no quiere decir que ignoremos completamente una determinación sociológica (histórica) del diseño arquitectónico que nos prescribe la manera de hacer y de utilizar un hospital, etc. Si pensamos que los códigos (o las estructuras) de la arquitectura no nos permiten traspasar este límite, entonces ésta no es una manera de cambiar el curso de la historia y de la sociedad, sino un sistema de normas para proporcionar a la sociedad existente lo que ésta prescribe a la arquitectura como un servicio (y no como una ciencia). La arquitectura y sus códigos, pensados en este modo, serán –propone Umberto Eco (1968)- un *servicio*, en el mismo sentido en que lo es la limpieza urbana o el abastecimiento de aguas, que emplean y progresan en elaboraciones técnicas para satisfacer una demanda previamente constituida. En este caso, “...no sería ni siquiera un arte, si lo que es propio del arte (véase lo que hemos dicho sobre el mensaje estético) es proponer a los destinatarios algo que éstos no esperaban.” (Eco, 1968, p.313) Los códigos que normalmente nos imaginamos, para la comprensión de las estructuras de la arquitectura, no son otra cosa que léxicos que no establecen posibilidades generativas, sino –más bien- *esquemas dados* o formas escleróticas. Si sólo eso fuera la arquitectura, ésta sería algo así como una retórica (y no una poética), en el sentido de un sistema orientado puramente a los efectos ya conocidos, que subordina todas las demás finalidades al éxito.⁶ Si la semiótica de la arquitectura es nada más que un sistema de reglas retóricas destinadas a dar a quien las utiliza lo que éste ya espera (aunque sea con unos toques inesperados bastante dosificados y pre-calculados para que no desconcierten), ¿qué es lo que distingue a la arquitectura de los demás tipos de consumo cultural?

Ya hemos respondido arriba: se distingue por su pensamiento serial. Principalmente en función de que este

⁵ Según la teoría de la información, la magnitud que llamamos información equivale a la novedad y es inversa a la entropía.

⁶ Al éxito inclusive demoscópico o de corrección política de aquellos proyectos cuyo objetivo –también político- se consigue tan solo con su formulación.

pensamiento reconoce que: 1. Cada nuevo proyecto pone en duda el código de la arquitectura, o propone el nacimiento de un nuevo código, liberando el proyecto de su sujeción a la tradición, comprobando que aún así obtiene sentido, a futuro. 2. La relación entre selección y combinación entra en crisis cuando la serie consiente selecciones libres y polivalentes. 3. Los códigos –tal como lo expone crudamente la serie- no son sino históricos y contingentes.

2. Giros

El giro lingüístico

Esta expresión designa un cambio metodológico fundamental en la esfera de la filosofía que afirma que el trabajo conceptual no puede lograrse sin un análisis previo del lenguaje. Con esta expresión, *linguistic turn*, Gustav Bergmann, filósofo del Círculo de Viena refería a la manera de hacer filosofía iniciada por Gottlob Frege en *Die Grundlagen der Arithmetik* (1884) Bertrand Russell en “On Denoting” (1905) y Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus* (1921). Luego de este giro, la filosofía siempre tendría que ver con el lenguaje, careciendo de sentido pensar en experiencias o datos independientes del lenguaje humano. Inclusive llegaría a proponerse el análisis lingüístico como solución a los problemas filosóficos. Así, los filósofos de profesión, como John Wisdom o Gilbert Ryle hacían saber que ya no trataban al metafísico trasnochado como un estafador, que hacía pasar por conocimiento lo que no era. Más bien lo consideraban algo así como un enfermo que debía ser tratado mediante el análisis lingüístico. En este contexto, Richard Rorty (1967) formula la pregunta: ¿Qué significa sostener que la filosofía debería consistir en análisis del lenguaje?

Movimientos intelectuales muy diferentes están asociados con el giro lingüístico. Inclusive, trabajos de otras tradiciones jugaron un rol decisivo para el giro lingüístico en las humanidades y en el análisis de los artefactos culturales, en particular el estructuralismo de Ferdinand de Saussure así como la lingüística y la semiología consiguientes. No se pueden -simplemente- igualar las preocupaciones formales de la nueva lógica dentro del ámbito filosófico, con el interés por el sistema en la lingüística de la lengua (y no del habla) en Saussure y, a su vez, con el elemento estructuralista que decimos amonesta la gramática chomskiana (Rorty, 1967). Sin embargo, es menester reconocer y –en algún momento- intentar aclarar estas relaciones como parte de una actitud estructural.

Siempre deberemos recordar que, tanto en la filosofía y su discurso argumentativo propiamente lingüístico, como en la semiología general que atiende a la significación no verbal como puede darse en la ciudad, en el diseño, en la arquitectura, etc.; lo que aun efectivamente interesa –aún tras este primer giro, lingüístico- es pensar en la verdad o la coherencia de los significados (o contenidos) de los enunciados en sí mismos. Vale decir, pensar cómo el argumento verbal de la filosofía o el sentido práctico y cultural de la arquitectura –por mencionarla como ejemplo- está mediado por un régimen lingüístico o semiótico general. Insistimos, el interés apunta -todavía- al significado en sí mismo, o a la mediación de éste a través de los signos.

El giro analítico

Dos posiciones diferentes acerca del análisis del lenguaje habrían marcado la filosofía entre los siglos XIX y XX. La primera –la que mismamente impulsa o inicia el giro lingüístico- perseguía la construcción de un lenguaje ideal, que tomaba como modelo la lógica; la segunda se orientó, más bien, por el contrario, a describir los usos del lenguaje ordinario. La primera posición era la del atomismo lógico y el positivismo del Círculo de Viena - que mencionamos arriba; y la segunda, que surgió principalmente en Inglaterra después de la gran guerra, es la que creemos justifica un nombre diferente –que traspase una designación embretada con la matematización de la lógica y con la búsqueda de una conexión formal entre hechos y enunciados-, ese nuevo nombre es: *filosofía analítica*. En este nuevo giro, analítico, el análisis del lenguaje llegó a ser más empírico y menos intransigente. Desconfiando de las generalizaciones, no procedía aplicando un método general, sino multiplicando ejemplos y

disecionándolos pormenorizadamente. Antes que empeñarse en obtener una solución, era preferible aclarar todos los aspectos de un problema. El sentido común se expresaba con cierta autoridad y los enunciados filosóficos eran contrastados con los usos normales de las palabras. Los estudios sobre el último Wittgenstein y sobre su gran obra *Philosophical Investigations* (1953) impulsaron las ideas de algunos de los más importantes representantes del análisis del lenguaje ordinario.

El británico John Langshaw Austin (1956, 1962) fue, quizás, el más descriptivo –y a la vez agudo– entre los filósofos del lenguaje e hizo distinciones tan sutiles respecto de los significados y –además– respecto de los empleos (o usos) de las expresiones del inglés, que terminó criticando aquellos filósofos y lingüistas que erróneamente supusieron que la principal relevancia de un enunciado es describir algún estado de cosas o enunciar algún hecho. Extendiendo esta actitud hacia una instancia semiótica general, la entendemos como criticar la suposición de que los enunciados no verbales (vestimentarios, urbanísticos, arquitectónicos, gastronómicos, etc.), antes que nada (o puramente) significan contenidos acerca de un estado de cosas en un mundo posible. Esta suposición conlleva cometer lo que Austin denomina “falacia descriptiva”, esto es, obstinarse en que sólo mantienen interés teórico los enunciados descriptivos, o los enunciados no verbales traducibles a (o interpretables como) enunciados verbales descriptivos. Frente a esta suposición, Austin pone de manifiesto la existencia de dos tipos de enunciados: constataivos y realizativos. Diferenciación que es del todo aplicable a la significación no verbal.⁷ Los primeros los utilizamos para describir determinadas cosas; con los segundos no se constata o describe nada, sino que, mismamente, se realiza un acto.

Giro pragmático

En la comunicación humana se producen intercambios bastante más complejos e interesados que el acto de representar tal como es un hecho mundano o entender algún contenido transmitido por otro individuo. La comunicación debería estudiarse en las ciencias humanas según un modelo que sea apropiado para interpretar además y principalmente, las acciones, las creencias, los planes y –sobre todo– los intereses humanos. Si reflexionamos con atención en la experiencia corriente y cotidiana de intercambiar signos (hablando o diseñando, etc.), hemos de reconocer más de una inadecuación en la tradición (popular) según la cual, la comunicación entre dos individuos es un acto consciente, voluntario y –sobre todo– realizado con el fin primordial de compartir o transparentar ideas. ¿Cuáles fueron las causas que motivan a un individuo empírico a realizar un esfuerzo de producción y exhibición de signos ante otro? ¿Qué finalidades y que pretensiones orientan ese tipo de acciones? A partir de una suerte de nuevo cambio de perspectiva, un giro pragmático, los filósofos del lenguaje y los sociolingüistas entienden que todo intercambio de signos ha de ser analizado desde una perspectiva *del hacer*, observando que lo relevante a nivel de una teoría del sentido no es tanto qué significan ciertas unidades sino, más bien, su determinación y su intercambio en términos de comportamiento. No es tanto el sistema lo que debe ser analizado estructuralmente para entender el uso de los signos; más bien, el análisis debe enfocarse sobre las huellas del conjunto de relaciones sociales que fundamentan y dan una y no cualquier otra forma al intercambio.

Por lo que decimos, el giro pragmático estaría relacionado, antes que nada, al interés científico del conocimiento filosófico, lingüístico y semiótico general por cómo los signos se desempeñan en la esfera de la acción, más que en la de la significación. Hablamos de un interés no tanto por lo que los signos significan sino por lo que los signos hacen. Lo que hacen *estratégicamente* (i) como parte de un cálculo técnico egocéntrico, por parte de sus autores; lo que hacen *ideológicamente* (ii) como parte de una creencia con cuya ayuda se consolida (aún involuntaria e inconscientemente) un poder ilegítimo; y lo que hacen *simétricamente* (iii) como parte de un diálogo o acuerdo provisional por medio del cual dos o más sujetos intentan ponerse de acuerdo filosófica o científicamente acerca de lo que es en el mundo, es decir, producen conocimiento. La arquitectura y el diseño,

⁷ Recordemos que, tanto para los estructuralistas (como Roland Barthes) el lenguaje es un sistema modelador primario para llevar a cabo operaciones translingüísticas (para interpretar, con un residuo razonable, el conjunto de los textos no verbales), como para los pragmatistas (como Charles S. Peirce) la cadena de interpretantes incluye todas las inferencias posibles en todos los sistemas de signos imaginables, verbales y no verbales.

además de significar contenidos, hacen. Hacen hacer, hacen creer, hacen ver o percibir, finalmente: hacen saber. Por una parte (i), la arquitectura es un tipo de mercancía voluntaria y estratégicamente orientada al beneficio. Por otra parte (ii), los beneficios de la arquitectura se reparten desigualmente –sobre todo a partir de la arquitectura moderna- en función de ciertas creencias (o representaciones ideológicas)⁸ que la impulsan como falsa promesa, de funcionalidad, de utilidad, de habitabilidad, de sustentabilidad, de justicia, etc. Por último (iii), y esta es nuestra tesis, cada proyecto de arquitectura es un conjunto de selecciones paradigmáticas –en cierta medida libres- enderezadas a constituir una combinación sintagmática como una suerte de avance progresivo, de modelo en modelo, de solución en solución, de diseño en diseño, *in a long run*, hacia un estadio ideal del entorno. El tipo de científicidad o dimensión cognitiva de la arquitectura se parecería, como sostiene Simon (año), al tipo de conocimiento que produce –en el contexto de la ingeniería- el modelo de un puente, o el modelo de un avión destinado al túnel aerodinámico. Así se comportaría la arquitectura pensada, proyectada o construida en una realidad que se resiste ([a lo Charles Peirce] y tiende a falsarla [a lo Sir Karl Popper] o a falsar sus supuestos, como si se tratara de una teoría científica). Pero como el éxito o el fracaso de una idea de arquitectura no se verifica exclusivamente frente a la naturaleza (física, química, etc.) no humana, o frente a la naturaleza humana (la economía individual de las necesidades de la que habla Jean Baudrillard, 1972); sino que forma parte –además- de los intercambios sociales (interesados y desinteresados, asimétricos y simétricos); es menester encontrar en dicho intercambio la posibilidad de que los sujetos acuerden o disientan acerca de pretensiones de validez susceptibles a crítica y –por ende- accesibles a un posible enjuiciamiento por parte de un oponente que toma postura motivada racionalmente. La arquitectura, para producir conocimiento, debería ser un signo que actúe no sólo como medio de representación de las relaciones entre actor y mundo, sino también como mecanismo de coordinación entre sujetos. En este caso, el entendimiento o conocimiento presupone que los sujetos, a través de los signos arquitectónicos, no se refieren –sin más- a algo existente en el mundo, sino que –en cambio- relativizan sus emisiones (los supuestos implicados en sus proyectos) contando con la posibilidad de que la validez de éstas pueda ser puesta en tela de juicio por otros actores (usuarios, ciudadanos, comentaristas, otros proyectistas, etc.). Lo que decimos puede entenderse claramente si utilizamos los conceptos de *enunciación* (opuesto a enunciado) e *ilocución* (opuesto a locución y a perlocución).

Debe quedar claro que una perspectiva de la acción registra tanto (i) la dimensión estratégica de un proyecto, por la que un sujeto actúa apropiándose conscientemente del poder que otro cede, como (ii) la dimensión ideológica o engaño inconsciente (socialmente seleccionado) en el que, al menos uno de los participantes se engaña a sí mismo al no darse cuenta de que está actuando en actitud orientada al éxito, manteniendo sólo una apariencia de acción desinteresada (en el caso del diseño un interés por la funcionalidad o por el equilibrio eco-social, lo mismo da). Pero además, y esto es lo que nos interesa, una perspectiva basada en la acción debería aclararnos como, más allá del contenido significado por el enunciado, una consideración de algunas de las marcas dejadas por el propio acto de producir el enunciado nos aclararía acerca del lugar en el que los intercambios permanecen abiertos al diálogo y a la crítica simétrica.

3. Enunciación

Es bien sabido que Emile Benveniste definió la enunciación como la *puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización*. Lo hizo destacando el *acto mismo de producir un enunciado* y no el texto o el significado del enunciado. En el contexto del uso de las lenguas naturales, el hablante pone a funcionar el sistema semiótico por su cuenta, convierte a la lengua en discurso y se coloca en posición de hablante por medio de ciertos índices específicos. En sus estudios, Benveniste observó estos índices de la enunciación por cuanto constituyen huellas o marcas que el hablante deja en el enunciado, constituyendo la evidencia de cómo se ha

⁸ Sucedáneas de lo que otrora fue la religión, “el opio de los pueblos”, “el suspiro de la criatura agobiada”, “el espíritu falso que requieren las cosas que carecen de espíritu”.

consumado ese acto irreplicable que es cada enunciación.⁹ Hacia los años cincuenta y sesenta, lingüistas como Roman Jakobson y el mismo Benveniste inician una reflexión atenta sobre la *enunciación* lingüística a raíz del fenómeno lingüístico de la *deixis*,¹⁰ ya considerado anteriormente por otros autores. Observaron que las unidades llamadas *shifters*, deícticos o conmutadores,¹¹ eran –en buena medida- *índices* (en la terminología peirceana),¹² que se diferenciaban de los demás elementos del código lingüístico por la característica de que reenvían obligatoriamente al mensaje, implicando una referencia al propio proceso de la *enunciación*, distinto de su objeto o materia *enunciada*.

En un contexto semiótico general, como lo es el de la arquitectura o el diseño, debería suceder algo equivalente a la enunciación lingüística: El proyectista (i) convierte el sistema de posibilidades y decisiones del sistema semiótico de la arquitectura –digamos- en obra o proyecto estratégicamente configurado (por alguien para alguien) y (ii) se coloca en posición de arquitecto, definiendo su identidad y la de su interlocutor (cliente, usuario, ciudadano, especialista, par, académico, comentarista, etc.) a través de las decisiones que toma al configurar la obra, aun cuando –en este caso- el sistema de la arquitectura no contenga –formalmente previstos- índices específicos equivalentes a los deícticos lingüísticos.

El sentido del enunciado efectivamente producido (contrapuesto a la significación abstracta) está en función de la situación en que se da y además, forma parte de dicho sentido la interpretación que recibe en cuanto *acción* (como promesa, orden, amenaza, etc.).

Cada sistema semiótico posee o carece –en alguna medida- de su propio aparato formal enunciativo. Carece, decimos, pues aquellos sistemas menos analíticos y menos prescriptivos (como la ciudad, la pintura, la fotografía, la arquitectura, etc.) no poseen en toda su definición un aparato formal con unidades y reglas específicas para su *deixis*. Ésta es producto, en buena medida, de la participación de ciertas huellas que deben actualizarse con menos atención a los aspectos formales del sistema (que no los hay) y más atención a los aspectos empíricos del intercambio. Leer la enunciación en los textos semióticos generales implica un cierto desafío, en función de la variedad e indefinición de los sistemas que intervienen en este tipo de signos.

Aunque en nuestro caso, el de este artículo, no sea del todo relevante, la primera condición para aproximarse al lenguaje en tanto realización discursiva, obliga a postular un modelo de relación dialógica entre interlocutores o participantes (locutor-interlocutor, autor-lector, etcétera). En la lingüística europea, a partir de Benveniste, el concepto de sujeto productor del discurso se une a la observación de las marcas de su presencia en su propio discurso. “... en esta perspectiva es inútil definir *el sujeto en sí*, pues su valor está determinado por la naturaleza de la función constitutiva del enunciado” (Greimas & Courtés, 1979, p.395). Lo que interesa a los sociolingüistas es el discurso y su sujeto, un sujeto que sólo podemos conocer por su discurso. De una parte, por cómo se presenta a sí mismo –representación a menudo falaz y, de otra, como el responsable del conjunto de operaciones puestas en marcha a lo largo del texto. El arquitecto se presenta a sí mismo como más le conviene verse representado (más inteligente, más desinteresado, más aventurado, o lo que sea que en un contexto dado se valore positivamente como identidad), para ser aceptado por el consumidor del proyecto (que en ese consumo localiza sus propios anhelos). A la vez –y esto si nos importa-, es el responsable de las operaciones, es quién no sólo pone a significar uno signos (significa con lo que hace) sino que asocia una pretensión de valor al proyecto

⁹ Si bien, lo que estamos familiarizados con signos no-verbales, podemos pensar que la enunciación es simplemente el acto empírico de producir el enunciado, hemos de entender que éste no es el aspecto que interesa a Benveniste sino, el conjunto de indicadores ya provisto y formalmente previsto por una lengua. La propuesta específica de este autor es el estudio de la lengua –como sistema- desde sus condiciones de uso y no del uso o de los efectos que pueden producir las emisiones lingüísticas por lo que se observa en el análisis del discurso una cierta ruptura entre la orientación –inmanentista-, para la que toda consideración extralingüística es no pertinente, y la –pragmatista- que estudiaría el uso empírico que se hace de los signos.

¹⁰ La noción de *deixis* (que en griego significa señalamiento) se define como la localización y la identificación de personas, objetos, procesos, acontecimientos y actividades de que se habla *por relación al contexto espacio temporal creado y mantenido por el acto de enunciación*.

¹¹ Se denominan de esa manera porque estos términos, como ‘yo’, ‘ahora’, ‘aquí’, ‘tú’, ‘hoy’, ‘allá’, etc., conectan el enunciado con las circunstancias de enunciación, enlazan –por así decirlo- los discursos con la realidad concreta del acto de la enunciación.

¹² En cambio, toda palabra ordinaria de una lengua como ‘flor’, ‘peso’, ‘malo’, etc. es un ejemplo de *símbolo*. Es aplicable a todo lo que puede realizar la idea ligada a esta palabra y no identifica por sí misma estas cosas. No nos muestra una flor ni realiza ante nuestros ojos la maldad, pero supone que somos capaces de imaginar estas cosas y que les hemos asociado convencional o habitualmente una palabra. Un símbolo no puede indicar una cosa particular, denota un género de cosa.

que desarrolla y presenta, de cuya aceptación surge el valor de la obra, más bien asociado a la enunciación que al contenido enunciado.

4. Acción semiótica y fuerza ilocucionaria

Dedicaremos esta sección, primero, a caracterizar la *acción semiótica* entre los polos opuestos de la *estrategia* y el *entendimiento* para luego, ver cómo es posible y de qué manera dicho entendimiento, sobre la base de la teoría de los actos de habla de John L. Austin (1962) y su concepto de *ilocución*, que tomaremos aquí de manera ampliada para el campo semiótico general (más allá del lenguaje). Luego de caracterizar básicamente la acción semiótica, referiremos el concepto de *entendimiento* a las pretensiones de validez (descentradas) siempre susceptibles de crítica de un acuerdo racionalmente motivado, alcanzado entre los participantes. Dicho de otro modo, introduciremos brevemente, en primer lugar, un concepto de acción semiótica provisto por la teoría sociológica, para luego establecer la noción de entendimiento que da sustento al tipo de conocimiento que sugerimos que se produce colectiva y desinteresadamente a lo largo del despliegue histórico de la arquitectura.

Acciones

El concepto de *acción teleológica* (a) designa aquellos movimientos mediante los cuales un actor realiza un fin, es decir, hace que se produzca un estado de cosas por él deseado. En función de esto, el sujeto selecciona *técnicamente* para cada situación los medios más adecuados.¹³ Decide entre alternativas de acción orientadas a la realización de un propósito, apoyado en la interpretación de la situación. En ambos casos, la decisión y la interpretación, serán evaluadas en función del éxito en la consecución del estado del mundo deseado. Estos enunciados pueden ser verdaderos o falsos pues, sus intervenciones encarnan proyectos más o menos exitosos respecto del efecto que se proyecta realizar en el mundo.

El concepto de acción teleológica se especifica –cuando se actúa no directamente sino por medio de signos- en la noción de *acción estratégica* (a_1) cuando, en el cálculo que el agente hace de su probable éxito, participa la expectativa respecto de decisiones de otro sujeto que, actúa –también- con vista a la realización de sus propios propósitos. Los sujetos pues, no solamente han de llevar a cabo unos cálculos egocéntricos de utilidades empleando información sobre objetos físicos, han de hacer jugar en sus cálculos, también, información sobre sistemas vivos que toman decisiones, vale decir, sobre otros sujetos (en este sentido –como suele decirse- convertidos en medios o manipulados). La parte del proyecto de arquitectura mediada por acciones estratégicas es la que está destinada a la satisfacción de los propósitos de los privados.¹⁴

La noción de *acción regulada por normas* (b) refiere al comportamiento de un sujeto integrante de un grupo social que orienta su acción sintiéndose obligado por valores comunes. El individuo observa o bien, contraviene una norma en cada caso que una situación dada reúne las condiciones a las que la norma se aplica. Los integrantes del grupo están en su derecho de esperar cierta conducta de los demás como cumplimiento de una expectativa generalizada de comportamiento por la cual se cumple también con la observancia de una norma. Los motivos o acciones de un actor determinado pueden o no concordar con la norma vigente y, más ampliamente, estas normas –a su vez- pueden o no merecer asentimiento por parte de sus destinatarios, es decir, pueden o no encarnar valores que expresen intereses susceptibles de universalización (a nivel del grupo). Las acciones se juzgan respecto del orden normativo vigente, la normas, desde la perspectiva de su justificación. La parte del proyecto de arquitectura mediada por acciones enderezadas por normas es la que está destinada a la satisfacción de las estructuras o formas *a priori* de la arquitectura, se trate ya de una creencia pre-moderna (de orden estético [*venustas*]) o de una creencia post-aurática (de orden funcional, social, político, etc. [*utilitas*]).

¹³ El concepto de técnica se define precisamente como adecuación de medios afines. Es técnico lo adecuado como medio para un determinado fin.

¹⁴ Estas acciones están destinadas a la obtención y acumulación de algún capital económico, social o simbólico.

Si tratamos de poner en consideración, por último, una noción de acción semiótica que permita el *entendimiento* y no ya la sola manipulación o el seguimiento de una norma, es decir, un tipo de acción tal como el que Karl Apel o Jürgen Habermas llamaron *acción comunicativa* (c₁), es necesario hacer intervenir los signos, no sólo como medio de reflexión y representación de las relaciones entre actor y mundo, sino también como mecanismo de coordinación entre sujetos. Como decíamos arriba, entenderse presupone que los interlocutores, a través de los signos, no se refieren -sin más- a algo existente en el mundo, sino que relativizan sus emisiones contando con la posibilidad de que la validez de éstas pueda ser puesta en tela de juicio por otros actores.

**acción no necesariamente
mediada por signos**

(a) *teleológica*

(b) *orientada por reglas*

**acción mediada por signos
(necesariamente semiótica)**

(a1) *estratégica*

(c1) *orientada al entendimiento*

Imagen N°2- Tipos sociológicos de acción. Elaboración propia

Al pensar que la obra de arquitectura serial es un tipo de producción semiótica que vuelve comprensible el mundo de una manera inédita (que produce un conocimiento que no puede ser obtenido por otras vías), supusimos –tal vez- que es posible concebir un proyecto de arquitectura o ciudad orientado –al menos en parte- al entendimiento. ¿Algún tipo de proyecto arquitectónico -en una circunstancia determinada y en algunos de sus múltiples planos- podría promover auténticamente la búsqueda de acuerdos intersubjetivos? Porque, proyectar arquitectura es buscar que lo postulado como tal sea aceptado. Pero también, proyectar arquitectura es buscar que lo postulado como tal sirva para analizar intersubjetivamente la validez de una teoría científica o una norma social vigente, para que sea falseada por un nuevo acuerdo (acción orientada al entendimiento [c₁]).

Así, el entendimiento resulta de un proceso cooperativo de interpretación en el que los participantes pretenden a la vez, verdad, rectitud y veracidad,¹⁵ permaneciendo las pretensiones de validez susceptibles a crítica y con esto accesibles a un posible enjuiciamiento por parte de un oponente que toma postura motivada racionalmente. El texto, en este caso, la arquitectura, constituye el medio imprescindible dentro del cual se desarrollan los procesos de entendimiento a través de los cuales los actores, relacionándose con un mundo, se oponen unos a otros con pretensiones de validez que pueden ser asentidas o puestas en cuestión. Si nos preguntamos a qué tipo de adhesión aspira el proyectista de la arquitectura, hemos de respondernos: Por un lado, una adhesión de orden estratégico (para con el autor empírico, ligada al éxito de la propuesta) y por otro, una adhesión desinteresada (para con un supuesto autor ideal, ligada al entendimiento y al acuerdo).

El proyecto de arquitectura tiene el formato de aquellos actos semióticos a los que un enunciador vincula con pretensiones de validez susceptibles de crítica. En un mundo de razones, las obras postuladas pueden siempre ser rechazadas en algún aspecto: verdad (sobre lo que sabemos que la habitabilidad y la ciudadanía es), rectitud (sobre las obligaciones que la arquitectura podría tener) y veracidad (que el agente reclamaría para la expresión de los contenidos de su mundo subjetivo). Cuando el arquitecto diseña una obra, propone, explica o expone algo

¹⁵ Los actos semióticos expresan simultáneamente un contenido proposicional (i), la oferta de una relación interpersonal (ii) y la intención del hablante (iii). Dicho de otra manera, al producir un acto semiótico, el sujeto entabla una relación...

(i)...con algo en el mundo objetivo en tanto conjunto de cosas sobre las que son posibles enunciados verdaderos; ...

(ii)...con algo que se reconoce como debido en el mundo social compartido en tanto conjunto de las relaciones interpersonales legítimamente reguladas;... (iii)...con algo que los otros actores atribuyen al mundo subjetivo del hablante. El entendimiento implica un acuerdo que los participantes alcanzan respecto de la validez que pretenden para sus manifestaciones. El actor que así se orienta, buscando el entendimiento, plantea en su expresión por lo menos tres pretensiones de validez: (i) De que su enunciado es verdadero, cumpliéndose las condiciones de existencia (en el mundo objetivo) del contenido proposicional. (ii) De que su acto semiótico es correcto (esperable o legítimo) en el contexto normativo vigente. (iii) De que su expresión es congruente con su pensamiento.

como su obra, y con esto busca una suerte de acuerdo con un destinatario sobre la base de un posible reconocimiento de una pretensión de verdad o validez. Cuando el arquitecto diseña una obra, exige y promete algo, pues designa (normativamente) algo, y con esto pretende fundar un acuerdo que depende del reconocimiento por parte de sus interlocutores de la corrección o adecuación normativa de su acción.

En los intercambios acerca de la arquitectura y la ciudad, muchas veces mediados por proyectos, se dirimen pretensiones de validez variadas que, a pesar de ser exigibles para un determinado contexto histórico, pretenden una trascendencia respecto de las opiniones y preferencias concretas del sujeto que las formula. No se refiere a una cualidad objetiva real sino, sencillamente a un juicio o apuesta que espera una adhesión que ambiciona o tiene por ideal la universalidad. Cuando sostenemos –desinteresadamente, como si lo hiciéramos en soledad- que una obra cualquiera es criticable, mala o poco meritoria en alguna de sus dimensiones, no sólo estamos expresando una predilección u “opinión personal”. Estamos pretendiendo que fuera reconocida y asentida como mala o poco meritoria por todos los demás sujetos, aviniendo a nuestro parecer.

Los procesos de entendimiento acontecen sobre un saber de fondo que permanece relativamente apromblemático. Sólo una parte del conjunto de saber precomprendido queda (cada vez y en cada proyecto) puesta a prueba. Las definiciones son negociadas por los actores pues, si la definición enunciada por un oponente se desvía de nuestra definición de la misma situación, y si en el proceso cooperativo ninguno de los implicados detenta el monopolio interpretativo, ambas partes deberán insertar en la propia interpretación la interpretación que de la situación hace el otro. No obstante, lo dicho, no se puede pensar en resultados unívocos pues todo rango elevado de estabilidad es más bien excepcional en la cotidianeidad comunicativa, en la que los acuerdos resultan asombrosamente frágiles.

El trasfondo de una emisión de signos se constituye de definiciones de la situación que solapadas suficientemente cubren la necesidad de entendimiento hasta un momento dado, por ejemplo, en el caso de la arquitectura, respecto de lo que es el medio ambiente material y social legítimo. En el instante en que la comunidad responsable de tal acuerdo deja de existir, los actores deben intentar una nueva definición común negociada de la situación. En este sentido, la ejecución de cada emisión (inclusive como candidata de arquitectura legítima) funciona como una prueba para la definición de situación propuesta (implícitamente o no) por el sujeto, la que será confirmada o cuestionada. En este proceso incesante de definiciones y re-definiciones se van atribuyendo (es decir, cargando) los contenidos a los diversos mundos.

Este tipo de acuerdo -para cada uno de los participantes- no puede ser inducido desde fuera (impuesto por una de las partes), sino que tiene que ser aceptado como válido internamente. Los procesos de entendimiento no tienen como meta una simple coincidencia puramente fáctica, tienden a un acuerdo que satisfaga las condiciones de un asentimiento -racionalmente motivado- al contenido de una emisión. Definitivamente: el acto semiótico de un participante tiene éxito en cuanto el otro participante acepta la oferta entrañada por ese acto, tomando postura con un sí o con un no frente a una pretensión de validez (esta última, siempre susceptible de crítica). Uno de los actores emite signos (desarrolla proyectos) para que el interlocutor tome postura con un sí o con un no; análisis que tiene sentido aun cuando las manifestaciones efectivas de la comunicación cotidiana no se ajusten punto a punto a una forma tan clara y explícita.

A continuación, disponemos los diversos tipos de acción en un diagrama que los relaciona:

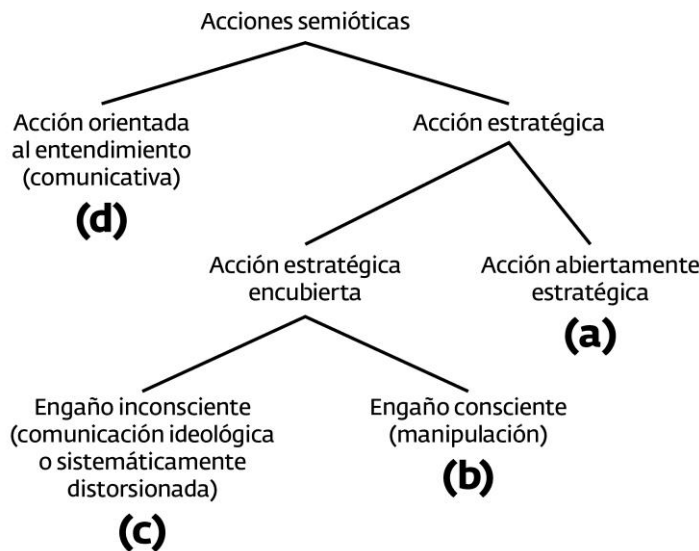


Imagen N°3- Diagrama de relaciones entre tipos de acción. Elaboración propia

Observando este diagrama cabe preguntarse por la distinción y el reconocimiento, hacia el interior del proyecto de arquitectura, de los momentos que corresponden no sólo a la negociación abiertamente interesada (a) y al engaño consciente (b) sino principalmente, al engaño inconsciente (c), la ontologización subrepticia a la que dijimos conduce el pensamiento estructural; y al entendimiento (d), el que creemos se relaciona más bien con la historia novedosa que tiende a producir el pensamiento serial.

Fuerza ilocucionaria

En su célebre artículo “Performative Utterances” (1956) Austin introducía el concepto de *fuerza ilocucionaria* de las emisiones (en aquel caso, lingüísticas). Hablar o decir algo –emitir una preferencia- implica una acción, y hay acciones diversas según ciertas convenciones: pedir perdón, agradecer, condenar, dar la bienvenida, bautizar, prometer, saludar, etc. Los enunciados no sólo importan en tanto refieren al mundo de alguna manera, sino que también implican acciones. Hasta que el advenimiento de este enfoque sobre los diferentes empleos de las acciones lingüísticas puso de manifiesto la *falacia descriptiva*, lo que interesaba de los enunciados había sido la consideración de su verdad o falsedad, es decir, que básicamente registraran los hechos.

Para establecer una noción de entendimiento es necesario contar con una teoría analítica del significado que sea capaz de generalizar el concepto de validez más allá del plano de la validez veritativa de las proposiciones, identificando condiciones de validez no ya sólo en el nivel semántico de las oraciones, sino también en el nivel pragmático del empleo y los efectos -al menos posibles- de las emisiones. Se trata de seleccionar presupuestos cuasi-ontológicos que permitan -seriamente- acabar con el predominio de la función expositiva-declarativa para poder analizar las fuerzas ilocucionarias. La doctrina austiniana de los actos de habla tiene como punto de partida la intuición básica de que existe una *dimensión ilocucionaria* del significado de las expresiones semióticas que es distinta de su dimensión semántica. La observación de que el funcionamiento de algunos signos –inclusive no verbales- manifiesta y regularmente no cuadraba en el modelo tradicional del signo, apto para comprender los enunciados asertóricos en sus dimensiones de verdad-falsedad, exigía una concepción más analítica de los empleos de los signos, un marco teórico general para la acción semiótica y con esto, una concepción novedosa del significado. Y no se trata meramente de dar cabida, junto al modo asertórico, a otros modos igualmente justificados de empleo de los signos; sino que han de identificarse también, de forma parecida a como acontece con el modo asertórico, las pretensiones de validez y referencias al mundo que esos otros

modos implican. Vale decir, que ha de ser posible establecer el régimen común a través del cual valen y se refieren al mundo tanto las proposiciones asertóricas como las formas no cognitivas de empleo de oraciones.

Todo lo que decimos, lo decimos en una dimensión semiótica general, aun cuando la teoría de los actos de habla, sobre todo en su desarrollo posterior a John Austin (Searle, Benveniste, Warnock, etc.) haya sido formulada casi exclusivamente para el lenguaje. Aún sin haber sido desarrolladas para cada semiótica específica (imágenes, vestimenta, diseño, ciudad, cine, arquitectura, arte, gastronomía, *styling*, etc.), las ideas fundamentales de la teoría austiniana resultan de gran valor para estudiar las dimensiones no-asertóricas de cualquier signo, por ejemplo, el proyecto o la obra de arquitectura.¹⁶

La dimensión ilocucionaria de un acto semiótico es el componente que especifica qué pretensión de validez plantea el actor con su emisión, cómo la plantea y en defensa de qué lo hace. La potencia ilocucionaria de una emisión tendería a motivar la aceptación por parte del interlocutor de la oferta que el acto semiótico entraña; por lo tanto, abriría la posibilidad de establecer un vínculo racionalmente motivado entre los participantes.

Para comprender mejor lo que acabamos de decir, recordemos que el punto de partida de Austin fueron aquellas oraciones (gramaticalmente correctas) que, sin describir nada, no siendo ni verdaderas ni falsas, no constituyen -sin embargo- sinsentidos (Austin, 1962, p.41). Este es el caso de las expresiones claramente distinguibles como realizativos;¹⁷ que producidas en las circunstancias adecuadas son en sí mismas la realización de una acción distinta de la mera acción de producir el enunciado. Por ejemplo, proferir el enunciado '*prometo que cumpliré con tu deseo*' es, además de realizar una preferencia, contraer un compromiso (Austin, 1962, p.47). Luego, es menester decir que no existe una drástica distinción entre las expresiones realizativas y los demás signos asertivos que podríamos parangonar a las expresiones lingüísticas constatativas (que afirman o niegan algo de algo, que describen algo). En el lenguaje, y probablemente en todos los demás signos no verbales, *los constatativos están siempre, asociados a una virtual preferencia de verbos realizativos*. Por ejemplo, ahora mismo: '*afirmo que los constatativos están, siempre, asociados a la posible preferencia de verbos realizativos*'. Austin diferencia entre acto locucionario (i), acto ilocucionario (ii), y acto perlocucionario (iii) (1962, p. 138-178). Cada una de estas distinciones, en el lenguaje, se corresponde con uno de los sentidos específicos en que decir algo es hacer algo. En semiótica general diríamos que se corresponde con el sentido en que significar (del modo que sea) algo es hacer algo. Austin observa tres maneras básicas en las cuales diciendo algo, se hace algo: (i) decir algo (evidentemente) es hacer algo; (ii) "al decir" algo, hacemos algo (producimos, realizamos algo distinto del decir algo); "porque decimos" algo, hacemos algo (iii). En (i) hemos referido al acto locucionario que corresponde al sentido lato del significar. Un proyecto o una obra arquitectónica (o alguno de sus componentes) se asocia a un contenido tal o cual entre los que puedan darse.¹⁸ Luego, en (ii) hemos referido al acto ilocucionario, es decir: el que llevamos a cabo "al" significar algo y que es distinto del acto de significar algo.

La arquitectura (su producto y su acción), al significar un determinado contenido (de manera constatativa) se asocia a un realizativo: '*Os presento aquí una arquitectura legítima*.' O, '*Os presento aquí un valor arquitectónico, urbanístico o mediambiental legítimo*.' En función de poder determinar qué tipo de acto ilocucionario se está llevando a cabo se debe especificar de qué manera se está usando la expresión, en este último caso una afirmación o presentación asociada a una afirmación: '*Afirmo que este proyecto implica una concepción legítima de arquitectura*.' Es importante observar que todo acto locucionario implica (*eo ipso*) llevar a cabo un acto ilocucionario. Así, aun cuando no partan de una posición enunciativa de privilegio o autoridad, "enunciar" o "describir" son nombres de actos necesariamente ilocucionarios. Por último, con (iii) hemos señalado el acto perlocucionario correspondiente al acto que llevamos a cabo "porque" significamos algo, a saber, las consecuencias o efectos (buscados o no) que tiene lo que decimos sobre los hechos del mundo o sobre los pensamientos y acciones de los interlocutores. El efecto perlocucionario involucrado en la presentación de

¹⁶ Además, en todo momento hemos dado por supuesta la posibilidad de traducción –siempre parcial- entre signos lingüísticos y signos no-lingüísticos. Todo signo no-lingüístico es parcial pero significativamente equivalente a un trozo de cadena hablada.

¹⁷ En inglés, *performative utterances*.

¹⁸ Del orden que sea, entre los más indicativos, asociados a la funcionalidad práctica y los propiamente simbólicos asociados al desempeño cultural de la propuesta.

proyecto de arquitectura es que sea aceptado y valorado, inclusive como obra de un sujeto diestro, inteligente, justo, jerárquico, etc.

5. Conclusiones sobre el conocimiento proyectual

El diseño en general, según se ha dicho frecuentemente -al menos en parte- es comunicación no regulada (no codificada, apenas inventada o producida por *ratio difficilis*) de un sujeto con otro, sobre algo, con artilugios simbólicos no necesariamente establecidos de antemano (previamente en un sistema o suerte de sistema). Esto es lo que diferencia el diseño de la mercancía y la arquitectura de cualquier otro servicio público. De modo que, cada proyecto de diseño auténtico (y no de artesanía o arquitectura popular, etc.) nos significaría cosas nuevas sobre el trasfondo de las ya conocidas, abriéndonos el mundo a lo que es, en alguna medida, inesperado (imprevisto o altamente informativo en el sentido de la vieja teoría de la información). Los proyectos de arquitectura funcionan sino exactamente como proposiciones, al menos, como textos que se enuncian para que alguien las comprenda. Entiéndase, como cualquier otro acto semiótico, se producen (i) para significar un contenido (locución), (iii) para conseguir ciertos efectos en los destinatarios (perlocución) y (ii) para hacer algo al enunciar o proponer tales obras (ilocución). Por lo general, proponer un proyecto se liga a la aserción de su pertenencia al dominio de aplicabilidad de la categoría *arquitectura correcta*; por lo tanto, dicha afirmación acompaña el propio proyecto para ser asentida o criticada por el interlocutor.

El acto ilocucionario (ii), o la dimensión ilocucionaria de cualquier acto semiótico, es concebida como un acto -en algún aspecto- autosuficiente por el cual el emisor produce -en parte, siempre- un signo con intención comunicativa, vale decir, con la intención de que el interlocutor entienda y -a la vez- acepte su emisión. Esto significa que tanto el propósito comunicativo del emisor como su objetivo ilocucionario se siguen del significado manifiesto de lo que se dice. Respecto de esto último, en el contexto del sistema de la arquitectura habría que tener en cuenta no únicamente el sentido intrínseco de un diseño arquitectónico, que registrará unas dimensiones locucionaria, ilocucionaria y perlocucionaria,¹⁹ sino preguntarse además por lo que la obra o el proyecto significa en cuanto acción, es decir, en cuanto acción enunciativa (hay que preguntarse por las marcas de la enunciación como signo y no tanto por el enunciado). En este segundo sentido, el de este signo que llamamos enunciación, la dimensión locucionaria es el significado del aserto arquitectónico, urbanístico, ecológico, político, ético, etc., postulado por el proyecto o asociado a éste. Luego, la dimensión ilocucionaria será el realizativo o el acto de realizar (crear o sostener) dicha postulación. Mientras que el aspecto locutorio tiene el formato “La correcta arquitectura es...” ó “La correcta arquitectura debe ser...”; el aspecto ilocucionario tendría el formato “Creo o sostengo que la legítima arquitectura...” (motivo por el cual queda abierto a crítica).

Entenderse por medio de un acto semiótico es algo que se logra cuando el emisor -en primer término- consigue sus propósitos ilocucionarios. Si los efectos perlocucionarios se describen como estados producidos por intervenciones en el mundo, los éxitos ilocucionarios existen en el plano (previo, inmediatamente anterior) de las relaciones interpersonales, nivel en el cual, los participantes se entienden entre sí respecto de algo en el mundo. El ocultamiento de los propósitos perlocucionarios presta a este tipo de acto el carácter asimétrico de acción estratégica encubierta. De ahí que este tipo de interacción no resulta apto para explicar el mecanismo de coordinación de acciones según el vínculo ilocucionario de los actos semióticos. Sin desconocerlo, conviene pues, buscar -por ejemplo, en el enunciado y en la enunciación arquitectónica- otro tipo de interacción sobre el cual no pesen estas asimetrías y reservas. Este otro tipo de interacción en el que los participantes armonizan entre sí sus planes individuales de acción y persiguen sin reserva alguna sus fines ilocucionarios, es -finalmente, si se consiguiera- lo que llamamos comunicación o entendimiento.

¹⁹ La dimensión locucionaria es el significado de los indicios funcionales y los símbolos culturales involucrados en el artefacto. La dimensión ilocucionaria tiene que ver con el acto de realizar la postulación de esos mismos sentidos (postular, proponer, sostener, crear, etc.). La dimensión perlocucionaria es el conjunto final de efectos de recepción de tales sentidos.

Referencias bibliográficas

- Austin, J. L. (1956) "Performative Utterances", (1956), transcripción de una conversación por radio, en BBC. Luego publicado en J. O. Urmson & G. J. Warnock (Eds.) (1961) *Philosophical Papers*. Oxford: Oxford University. Pp.220-239.
- Austin, J. L. (1962) *How to Do Things With Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford, Clarendon Press.
- Baudrillard, J. (1972) *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Editions Gallimard. Traducción castellana de A. Garzón del Camino (1974) *Crítica de la economía política del signo*. México, Siglo xxi Editores.
- Eco, U. (1968) *La struttura assente*. Milano, Bompiani
- Frege, G. (1884), *Die Grundlagen der Arithmetik : eine logisch mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*. Breslau, Verlag von Wilhelm Koebner.
- Greimas, A. J. & J. Courtés (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette.
- Levi-Strauss C. (1964) *Mythologiques I: Le Cru et le cuit*. Paris, Plon.
- Rorty R. (1967) *The linguistic turn. Recent essays in philosophical method*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Russell, B. (1905). "On Denoting". *Mind, New Series*. Vol.14, (Nr.56., October 1905), pp. 479-493.
- Wittgenstein, L (1921). "Logisch-Philosophische Abhandlung". *Annalen der Naturphilosophie* Vol. XIV (N.3-4) pp. 185-262.
- Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical Investigation*. London, Basil Blackwell.