

# **Eco y Venturi. Relaciones entre semiótica y teoría de la arquitectura**

## **Eco and Venturi. Relations between Semiotics and Theory of Architecture**

**Aixa Eljuri Febres\* y Elena Valbuena de Navas**

Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela

---

**RESUMEN:** Las autoras parten en esta investigación de la consideración de la arquitectura como producto cultural y por tanto expresión de un modo de vida, de un sistema de creencias de un contexto geográfico, social, político, económico etc. Esto nos indica que además de crear un espacio para un fin determinado la arquitectura debe transmitir un mensaje. Para mostrar este carácter de la arquitectura como comunicación, se parte de las consideraciones de Umberto Eco acerca de la arquitectura en su obra *La Estructura Ausente*, donde el autor realiza un examen fenomenológico de nuestras relaciones con el objeto arquitectónico el cual nos revela que por lo general disfrutamos de la arquitectura como acto de comunicación, sin excluir su funcionalidad, de allí que la arquitectura puede ser considerada como sistema de signos. Esta propuesta semiótica de Eco se entrelaza con el discurso arquitectónico de Robert Venturi, contenido en sus obras, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, y *Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, donde Venturi evidencia una clara apertura a que el objeto arquitectónico muestre todo aquello que es expresión de una cultura; todo aquello que aunque no resulte “heroico y original” esté cargado de contenidos que se identifiquen con la cultura que los produce.

**PALABRAS CLAVE:** arquitectura, comunicación, signo, símbolo, Las Vegas.

**ABSTRACT:** The authors start on this research from the consideration of architecture as a cultural product and therefore expression of a lifestyle, a belief system of the geographical, social, political, economic and so on. This indicates that besides creating a space for a particular purpose architecture must convey a message. To show this character of architecture, as communication is part of the considerations by Umberto Eco about the architecture in his

\* Este artículo corresponde al Proyecto Categoría “A” N° AR-71-12-10-A, Titulado “Arte, Formatividad y Evento”, financiado por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA), de la Universidad de Los Andes.

work *The Absent Structure*, where the author takes a phenomenological examination of our relationship with the architectural object which reveals that at Overall we enjoyed the architecture as an act of communication, not excluding its functionality, hence the architecture can be regarded as a sign system. This proposal Eco's semiotic discourse is intertwined with the architecture of Robert Venturi, content in his works, *Complexity and Contradiction in Architecture*, and *Learning from Las Vegas*, *The forgotten symbolism of architectural form*, where Venturi opening a clear evidence that the object architectural show everything that is an expression of culture, all that although it is not "heroic and original" content is uploaded to identify with the culture that produced them.

**KEYWORDS:** architecture, communication, sign, symbol, Las Vegas.

## 1. La Arquitectura: un producto cultural

Una visión panorámica a través de la historia nos revela que el hombre ha hecho arquitectura y ciudad para los muertos (Egipto), para los dioses (Mesopotamia), para los hombres (Grecia). Todo esto pareciera revelarnos claramente que el arquitecto ha sido un intérprete de su época y en cuanto tal ha expresado en su arquitectura su cosmovisión del mundo, su concepción del hombre, su actitud frente a la naturaleza, etc.

Muchas pueden ser las formas de acercarse a la arquitectura para enseñarla o para aprenderla pero conscientes de que es una actividad eminentemente humana. Ella es un fenómeno cultural y por tanto expresión de un modo de vida, de un sistema de creencias de un contexto geográfico, social, político, económico etc. De allí que podamos afirmar que la arquitectura es un producto cultural. Es la única de las artes que tiene carácter utilitario, de allí que no se considera autónoma. Puede decaer o perecer una cultura, o la idea que la sustenta sin embargo su arquitectura siempre hablará por ella, porque los pueblos han empleado las formas arquitectónicas a través del tiempo para expresar sus necesidades, sus creencias y deseos. Y, es que como arte ella encierra una verdad histórica. Por tanto puede considerarse a la arquitectura como un medio de expresión, y a las edificaciones como a las formas materiales que nos informan de sus contenidos.

La forma arquitectónica en sí misma posee expresividad. Ella es una imagen visual concreta que se enfrenta a la percepción humana y a sus mecanismos de captación. La forma arquitectónica se presenta a los sentidos del hombre y a la mente que los puede controlar significándole siempre algo. Esto nos indica que además de crear un espacio para un fin determinado la arquitectura debe transmitir un mensaje. Consciente o inconscientemente el arquitecto revelará a través de sus obras una preferencia en el modo de organizar los elementos de su arquitectura, una manera de concebir la función y una manera de insertar su obra en el entorno.

Toda intervención en el espacio construido, revela una visión del mundo, lo que equivale a un significado ideológico. Pero el significado de una obra no se agota en el momento de su creación y, por el contrario, al entrar una obra arquitectónica en su ciclo de uso adquiere nuevos significados y pierde otros. Estos significados pueden ser entendidos como significados culturales.

## 2. Semiótica y Arquitectura

Para Eco (1975) la semiótica no es sólo la ciencia de los signos reconocidos en cuanto tales sino que igualmente se le puede reconocer como la ciencia que estudia los fenómenos culturales como si fueran un sistema de signos, es decir, que la cultura esencialmente es comunicación. A partir de esta consideración una de las disciplinas en la que la semiótica encuentra mayores dificultades, por la índole de la realidad que aspira captar, es la de la arquitectura. Esto se debe a que los objetos arquitectónicos no han sido concebidos para comunicar- al menos en su objetivo primario- sino para funcionar.

Un examen fenomenológico de nuestras relaciones con el objeto arquitectónico nos revela que por lo general disfrutamos de la arquitectura como acto de comunicación, sin excluir su funcionalidad.

Eco (1975) en su ejemplo para ilustrar la arquitectura como comunicación se remite al hombre de la edad de piedra, que inicia la historia de la arquitectura. A este respecto señala: obligado por el frío y la lluvia, siguiendo el ejemplo de los animales u obedeciendo a un impulso en el que se mezclan instinto y razón el hombre se cobija en la caverna. Ésta como cobijo es el límite de un espacio externo que ha quedado fuera con el viento y el agua, es a la vez el comienzo de un espacio interno, que puede evocarle nostalgias uterinas e infundirle sensaciones de protección. Cuando cese el temporal podrá salir y examinar la caverna desde fuera: verá que la cavidad de entrada es “un agujero que permite el paso al interior”, esta entrada evocará en su mente las imágenes del interior. De esta manera va configurando la “idea de caverna”. El hombre ha creado un modelo, una estructura, algo que no existe concretamente pero en lo que se puede apoyar para reconocer determinado contexto de fenómenos iguales a “caverna”.

El modelo (o concepto) funciona hasta el punto de que aún de lejos puede reconocer otras cavernas, sin pensar en utilizarlas. El hombre ha aprendido que la caverna puede tener varias apariencias, pero que siempre se trata de una realización singular de un modelo abstracto reconocido como tal, *codificado*, si no a nivel social, a menos a nivel individual que se lo propone a sí mismo y se lo comunica y transmite. No le ha de resultar difícil comunicar mediante signos gráficos el modelo caverna a sus semejantes. El *código arquitectónico* genera un *código icónico*, y el principio caverna se convierte en objeto comunicativo.

El dibujo o la imagen aproximada de una caverna, ya son la comunicación de una posible función, y continúan siéndolo aunque la función no se ejerza ni se desee ejercerla. De lo antes expuesto podemos entender por qué:

Lo que permite el uso de la arquitectura (pasar, entrar, pararse, subir, salir, apoyarse, etc.), no solamente son las funciones posibles, sino sobre todo los significados vinculados a ellas, que me predisponen para el uso funcional (Eco, 1975:328).

## 3. El signo arquitectónico

Una vez sentado que la arquitectura puede ser considerada como sistema de signos, debemos tratar de definir esos signos, en principio fundándonos en la propuesta, según la cual "la

caracterización de un signo se basa solamente en un significado codificado que un determinado contexto cultural atribuye a un significante" (Eco, 1975:333). Del mismo modo, reconoce este autor en el signo arquitectónico, "la presencia de un significante cuyo significado es la función que éste hace posible" (p.334).

La perspectiva semiótica de Eco (1975) distingue entre significantes y significados, pudiendo los primeros (significantes) ser observados y descritos, prescindiendo en principio de los significados que podemos atribuirles, así como estos varían (los significados) según los códigos con los cuales leemos los significantes.

Esta mirada nos permite reconocer en los signos arquitectónicos unos significantes descriptibles y catalogables, que pueden denotar funciones precisas, bajo la condición de ser interpretadas por medio de determinados códigos y, estos a su vez pueden revestir significados sucesivos. Que según Eco (1975) pueden serle atribuidos al objeto arquitectónico tanto por vía de denotación, como por vía de connotación basándose en otros códigos.

La denotación arquitectónica, según Eco (1975), se refiere a la función utilitaria primaria y el objeto de uso denota la función *convencionalmente*, según códigos. Pero también el objeto arquitectónico puede, además de denotar la función, connotar entre otras cosas una determinada ideología de la función.

Para Eco (1975) es difícil determinar si esta naturaleza connotativa, esta "función" simbólica es menos "funcional" que la primera. Dentro de esta perspectiva la calificación de "función" se extiende a todas las finalidades comunicativas de un objeto, dado que en la vida asociativa las connotaciones "simbólicas" del objeto útil no son menos "útiles" que sus denotaciones "funcionales". Resulta evidente que las connotaciones simbólicas se consideran funcionales no solamente en sentido metafórico, sino también porque comunican una utilidad social del objeto que no se identifica inmediatamente con la "función" en sentido estricto.

Pasaremos ahora a considerar el discurso arquitectónico de Robert Venturi, estableciendo la pertinencia de los postulados de Eco, en los planteamientos de Venturi (1980) en el campo de la arquitectura y de la ciudad, expuestos por el arquitecto en sus obras: *Complejidad y contradicción en la arquitectura* y, fundamentalmente en *Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (1982).

#### 4. La Forma y la Ficción

La publicación de Venturi Robert (1980) *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, supone la aparición del primer texto programático de una de las doctrinas que ha asumido la condición de vanguardia en los setenta y parte de los ochenta.

El objetivo principal de Venturi es refutar la idea básica del Movimiento Moderno, a saber, que la organización formal de un edificio obedece a una lógica deductiva y unitaria que, a su vez, colma su propio significado estético. Para ello, trata de poner en evidencia la multiplicidad de lógicas que concurren en el proyecto de arquitectura y denuncia el carácter fundamentalmente represivo de cualquier exclusión, a favor de aquello que se ha convenido en considerar expresión del espíritu del tiempo. (Piñón Helio, 1984:23-24).

Venturi Robert (1980) afirma que los arquitectos actuales son demasiado primitivos y espontáneos para lo compleja que es la arquitectura: al intentar romper con la tradición idealizaron lo primitivo y elemental, a expensas de lo variado y sofisticado. Esas afirmaciones iniciales van seguidas por un confesado gusto por la complejidad y la contradicción: la relación de pares de atributos entre los que Venturi muestra su preferencia:

Prefiero los elementos híbridos a los «*puros*», los comprometidos a los «*limpios*», los distorsionados a los «*rectos*», los ambiguos a los «*articulados*», los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son «*interesantes*, los convencionales a los «*diseñados*», los integradores a los «*excluyentes*», los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad (p. 26).

Las propuestas teóricas sobre las cuales se apoya el desarrollo del libro son las siguientes: En primer lugar, “*el modo de establecer la relación entre complejidad, sistematicidad y orden*” (p. 24). Cuando Venturi confiesa su gusto por la complejidad y la contradicción se apresura a añadir que, en cambio, le desagrade la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente. (p. 25) El propósito de Venturi es, sustituir el sistema estético, como constructo mental abstracto que impone sus reglas al objeto arquitectónico, por un “procedimiento” capaz de reconocer las singularidades planteadas por cada caso, sin renunciar por ello a un cierto orden que evite la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente (Piñón Helio, 1984:24). Venturi encuentra en la composición académica la pauta operativa capaz de suplir con ventaja al sistema, relativizando cuanto tiene de estructura y sobrevalorando cuanto en ella hay de proceso. “En la arquitectura histórica el sistema garantiza la unidad del objeto; el Movimiento Moderno introduce el programa –funcional y tecnológico- como principio de identificabilidad de la forma; Robert Venturi opera con criterios compositivos de la Academia” (*Op. cit.*, p. 24).

En segundo lugar, la idea de historia implícita en las referencias a la arquitectura del pasado es otro aspecto que, para entender el sentido de *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, debe ser analizado. En esta obra, Venturi trata “de hacer ver de nuevo el pasado, y, sobre todo, de un modo diferente; tanto el sistema expositivo, como el método argumental utilizado (...) refuerzan la relevancia que adquiere la historia en la idea de arquitectura que Venturi sostiene en su primer libro” (p. 25). Desde el principio el autor señala que su interés no se dirige a la costumbre sino a una forma de conocimiento del pasado, racionalmente considerado como precedente. (Venturi, 1980: 20). Una cita utilizada por Venturi, de Aldo Van Eyck, según la cual los arquitectos “modernos han estado machacando continuamente lo que es diferente en nuestra época hasta tal punto que han llegado a olvidar lo que no es diferente, lo que es esencialmente igual” (pp. 20, 21) establecen el marco en el que Venturi inscribe su actitud ante la historia.

## 5. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica

Con la publicación de *Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise: 1982), se pone de manifiesto una rectificación en la actitud de Venturi respecto de los principios defendidos en *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. "El nuevo libro, sin añadir argumentos esencialmente distintos a los desarrollados en el anterior, supone –como ha observado Colquhoun– un cambio de acento en algunos aspectos que no deben pasar desapercibidos, al revisar su arquitectura" (Piñón Helio, p. 34). En uno de los textos de *Aprendiendo de Las Vegas*, Venturi arranca de una declaración que expresa las razones del cambio y revela su sentido:

Tras la publicación de *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, empezamos a comprender que muy pocos edificios salidos de nuestro despacho eran complejos y contradictorios; al menos no lo eran en sus cualidades puramente arquitectónicas de espacio y estructura, consideradas en oposición a su contenido simbólico (*op.cit.*, p. 159) <sup>1</sup>.

Señala Venturi que no habían sabido introducir en sus edificios todos aquellos atributos cuya reivindicación y elogio constituía el núcleo argumental de *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Con tales reflexiones se inicia una etapa cuya arquitectura sería calificada de "fea y ordinaria" (p. 159). El razonamiento que abre la defensa de tal arquitectura, frente a la "heroica y original" (pp. 121-131) <sup>2</sup> –apoyada en el significado connotativo (pp. 129-130) <sup>3</sup> de sus elementos–, "supone una implícita autocrítica a los argumentos que, en *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, planteaban una alternativa al Movimiento Moderno" (Piñón Helio, p. 34). Se rechazaba la arquitectura moderna por su obstinación en fundamentar su significado estético en una lógica unitaria y exclusiva, pero también se rechazaba la arquitectura "incompetente", esto es, producida al margen de los criterios que históricamente han definido la calidad arquitectónica.

---

<sup>1</sup> No habíamos sabido introducir en nuestros edificios elementos de doble funcionamiento o atrofiados, distorsionados circunstanciales, artificios pragmáticos, excepciones memorables, diagonales excepcionales, cosas en cosas, complicaciones amontonadas o contenidas, revestimientos o enlucidos, espacios residuales, espacios redundantes, ambigüedades, inflexiones, dualidades, conjuntos difíciles o fenómenos de tanto-como. En nuestra obra escaseaba la inclusión, la incoherencia, el compromiso, la acomodación, la adaptación, la supercontigüidad, la equivalencia, el foco múltiple, la yuxtaposición o el buen y mal espacio.

<sup>2</sup> El contenido del simbolismo implícito es lo que denomina Venturi "heroico y original". Aunque la substancia sea convencional y ordinaria, la imagen es heroica y original. En cambio, el contenido del simbolismo explícito es lo que Venturi llamará "feo y ordinario" en oposición al anterior. (Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, op. cit.*, pp. 121-131).

<sup>3</sup> La denotación indica un significado específico; la connotación sugiere significados generales. El mismo elemento puede tener significados denotativos y connotativos, que además pueden ser mutuamente contradictorios. En general, el grado en que un elemento tiene significado denotativo depende de sus características heráldicas; y el grado en que es connotativo depende de sus cualidades fisionómicas. La arquitectura moderna ha procurado evitar lo heráldico y lo denotativo en la arquitectura y exagerar lo fisionómico y connotativo. La arquitectura moderna utiliza el ornamento expresivo y elude el ornamento simbólico explícito. (Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, op. cit.*, pp. 129-130).

Al establecer nuevos valores de la forma, se estaban sentando las bases de un concepto de calidad alternativo al mantenido por el Movimiento Moderno. Ahora, se reconoce el carácter arbitrario e inmotivado de la complejidad y la contradicción, respecto a la demanda real de la forma: ello obliga a modificar el marco de referencia de la práctica del proyecto –redefinir la idea de arquitectura y el rol del arquitecto, a los que referir la actividad profesional-, por una parte, y a reconocer la imposibilidad de integrar en un objeto estético unitario los diversos requisitos –funcionales, estéticos y simbólicos- que inciden en la obra de arquitectura, por otra (pp. 34-35).

En el *primer aspecto* (p. 35)<sup>4</sup> se produce un giro radical en las asunciones implícitas en *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, el arquitecto asumía un papel activo en el proceso histórico, irreductible al de simple “agente de necesidad”. Ahora se reconoce, en cambio, que no es tiempo de referirse a “lo que debe ser, sino a lo que es” (*op. cit.*, p. 160) y *lo que es* limita la misión del arquitecto a una discreta solución de los problemas utilitarios y a la acrítica gestión de los sistemas simbólicos del consumo: “la iconografía y los medios mixtos de la arquitectura comercial de carretera señalarán el camino, si es que queremos verlo” (Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, p. 28).

La selección histórica de arquitecturas complejas se sustituye por los edificios comerciales del Strip (*op.cit.*, p. 11)<sup>5</sup> de Las Vegas. “La idea es la de insertar en la arquitectura la realidad cotidiana de la gran ciudad, una realidad aun no experimentada que pueda servir como modelo” (Schwartz Frederic, Vaccaro Carolina, p. 16). Venturi analiza, con respecto a la ciudad americana las relaciones y combinaciones entre símbolos y edificios, entre arquitectura y simbolismo (*op.cit.*, p. 35)<sup>6</sup> con la intención de demostrar que en este paisaje existe un orden y una inesperada unidad (p. 16).

La polémica con el Movimiento Moderno reaflore en la tesis de que en Las Vegas se pueden aprender lenguajes menos restrictivos, que respondan a las necesidades sociales y estéticas de la época contemporánea, según la idea de que el cometido del arquitecto es el de “seguir”, además de “conducir”, trabajando, sobre el efecto

---

<sup>4</sup> En general, el mundo no puede esperar del arquitecto que le construya su utopía, y las preocupaciones principales del arquitecto han de referirse, no a lo que debe ser, sino a lo que es, y a los medios para contribuir a mejorarlo hoy. Desde luego, el Movimiento Moderno no estaba dispuesto a aceptar tan humilde papel; sin embargo, es un papel artísticamente mucho más prometedor” (Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, *op. cit.*, p. 160).

<sup>5</sup> Los autores usan la palabra Strip, (literalmente «tira», «faja», «banda»,) para designar el conjunto urbano (comercial o residencial), nacido a lo largo de una calle o una carretera. Aquí ha sido traducido como vía, calle. (nota del traductor, véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, *op. cit.*, p. 11).

<sup>6</sup> Pero son las señales y los anuncios de la autopista, con sus formas escultóricas o sus siluetas pictóricas, con sus posiciones específicas en el espacio, sus contornos inflexionados y sus significados gráficos, los que identifican y unifican la megatextura. Establecen conexiones verbales y simbólicas a través del espacio, comunicando complejos significados mediante cientos de asociaciones en unos segundos y desde lejos. El símbolo domina el espacio. La arquitectura no basta. Y como las relaciones espaciales se establecen más con los símbolos que con las formas, la arquitectura de este paisaje se convierte en símbolo en el espacio más que en forma en el espacio. (Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, *op. cit.*, p. 35).

concreto de las necesidades y sobre las expectativas de responder a esas expectativas, usando el material que ya está a disposición, es decir, el reconocible, el cotidiano, el convencional (p.16).

Venturi recupera el sentido común de la belleza, observando también en aquello que nos rodea, el gusto corriente y popular al final de consideraciones teóricas. "La poética de lo «feo» y de lo «ordinario», en contraposición a lo «heroico» y lo «original», se inscribe en esta observación no-valorativa del ambiente existente" (p. 16). De acuerdo a las consideraciones de Schwartz y Vaccaro:

El Strip de Las Vegas viene identificado por Venturi como el arquetipo de la main street norteamericana. De ahí la ecuación "Las Vegas es al Strip lo que Roma es a la piazza" (p. 40)<sup>7</sup>, o sea, "de Roma a Las Vegas". El lema es claro: demostrar que la cultura arquitectónica y urbanística americana tiene un referente autónomo respecto a la visión europea tradicional de la ciudad, y que, en este contexto, aprender de la piazza europea se ha convertido ya en una postura nostálgica (p. 17).

Lo que Venturi postula no es una nueva arquitectura vernácula, sino más bien una cierta familiaridad con las anónimas arquitecturas comerciales, que se convierten en fuentes importantes de simbolismo. "Al igual que para el artista Pop, no interesa tanto la realidad ordinaria como su elaboración; transformar lo ordinario en extraordinario, mostrar el valor de un viejo cliché usado en un nuevo contexto, extrayendo un nuevo significado para convertir en insólito lo ordinario" (p. 17). El símbolo es el resultado de esa elaboración (*op. cit.*, pp. 79, 97)<sup>8</sup> por definición contiene tanto lo cotidiano como lo insólito; el primer aspecto se formalizará en la permanencia, mientras que el segundo viene dado por la distorsión de la forma, el cambio de escala y de contexto (*op. cit.*, p. 17).

---

<sup>7</sup> Las Vegas es la apoteosis de la ciudad del desierto. Visitar Las Vegas a mediados de los años sesenta era como visitar Roma a fines de los cuarenta. Para los jóvenes norteamericanos de esos años, familiarizados sólo con la ciudad cuadrículada y concebida para el automóvil y con las teorías antiurbanas de la generación anterior de arquitectos, los tradicionales espacios urbanos, la escala peatonal y la mezcla de estilos, dentro de una continuidad, de las piazzas italianas fueron una auténtica revelación. Redescubrieron la piazza. Dos décadas después, los arquitectos quizás están en condiciones de aprender una lección parecida respecto al espacio abierto y extenso, concebido a gran escala y para altas velocidades. Las Vegas es al Strip lo que Roma es a la piazza (véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, op. cit.*, p. 40).

<sup>8</sup> Sin embargo, hay imágenes didácticas que para nosotros es más importante llevarnos a casa, a New Jersey o a Iowa, que las imágenes de recreo: una es el Avis junto a la Venus; otra, Jack Benny bajo un frontón clásico con un anuncio de la Shell Oil a su lado, o la estación de gasolina junto al casino multimillonario. Estas imágenes muestran la vitalidad que puede llegar a tener una arquitectura de la inclusión o, por contraste, los mortecinos resultados a que se puede llegar con una preocupación excesiva por el buen gusto y el diseño total. El Strip pone de relieve el valor del simbolismo y la alusión en una arquitectura de espacios extensos y grandes velocidades, y prueba que la gente, arquitectos incluidos, se lo pasa bien con una arquitectura que recuerda alguna otra cosa, quizá un harén o el salvaje Oeste de Las Vegas, tal vez los Padres de la Patria en New Jersey. La alusión y el comentario, al pasado, al presente, a nuestros grandes lugares comunes o nuestros viejos clichés, y la inclusión de lo cotidiano en el entorno, sagrado y profano, es justamente lo que le falta a la arquitectura moderna de hoy. Podemos aprender de Las Vegas como otros artistas han aprendido de sus propias fuentes profanas y estilísticas. Los artistas Pop han demostrado el valor del viejo cliché que se emplea en un nuevo contexto para conseguir un significado nuevo –la lata de sopa en la galería de arte- para hacer insólito lo común. (Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, op. cit.*, pp. 79 y 97).

## 6. El pato y el tinglado decorado

En el *segundo aspecto* (*op. cit.*, p. 35) se rompe definitivamente el difícil acuerdo que, al teorizar la contradicción, se había conseguido entre los aspectos estructurales de la arquitectura y sus exigencias figurativas. "Ningún propósito conciliador entre lógicas diversas: por el contrario, exhibición de su real autonomía, alcanzando la totalidad por simple yuxtaposición (p.35). La idea de arquitectura como tinglado decorado" (pp. 114, 115)<sup>9</sup> y defensa de lo *feo y ordinario*<sup>10</sup> (pp. 121-131) como categorías de la arquitectura real, constituyen la contrapartida de la opción estética propuesta inicialmente por Venturi.

La *Guild House*, 1960-1963, es, para Venturi<sup>11</sup> (pp. 121, 128) el paradigma de arquitectu-

---

<sup>9</sup> Cargaremos el acento en la imagen –la imagen por encima del proceso o de la forma– al afirmar que la arquitectura depende, para su percepción y creación, de la experiencia pasada y la asociación emotiva, y que estos elementos simbólicos y representativos suelen entrar en contradicción con la forma, la estructura y el programa a los que van asociados en el mismo edificio. Estudiaremos las dos manifestaciones principales de esta contradicción: 1) Cuando los sistemas arquitectónicos de espacio, estructura y programa quedan ahogados y distorsionados por una forma simbólica global. Llamaremos pato a esta clase de edificio –que-se-convierte-en-escultura, en honor de «The Long Island Duckling» (El Patito de Long Island), drive-in forma de pato que ilustra Peter Blake es su libro *God's Own Junkyard*. Aquí es una tienda de patos con forma de pato, ella es refugio arquitectónico y símbolo escultórico. 2) Cuando los sistemas de espacio y estructura están directamente al servicio del programa, y el ornamento se aplica con independencia de ellos. Llamaremos a este tipo el tinglado decorado (decorated shed). El pato es ese edificio especial que es un símbolo; el tinglado decorado es el refugio convencional que aplica símbolos. Afirmamos que ambas clases de arquitectura son válidas: Chartres es un pato (aunque también es un tinglado decorado) y el Palazzo Farnese es un tinglado decorado, pero consideramos que el pato rara vez es hoy relevante, aunque impregna toda la arquitectura moderna (...) Abogaremos por el simbolismo de lo feo y lo ordinario en arquitectura y por la significación particular del tinglado decorado con un frente retórico y una trasera convencional: por la arquitectura como refugio con símbolos encima (Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, *op. cit.*, pp. 114-115).

<sup>10</sup> El contenido del simbolismo implícito es lo que denomina Venturi "heroico y original". Aunque la sustancia sea convencional y ordinaria, la imagen es heroica y original. En cambio, el contenido del simbolismo explícito es lo que Venturi llamará "feo y ordinario" en oposición al anterior (Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, *op. cit.*, pp. 121-131).

<sup>11</sup> Al respecto Venturi señala: "El simbolismo de la *Guild House* exige el ornamento y depende más o menos de asociaciones explícitas; parece lo que es y no sólo a causa de lo que es, sino también por lo que nos recuerda. Pero los elementos arquitectónicos de Crawford Manor, abundan en asociaciones de otro tipo menos explícito. Implícito en las puras formas arquitectónicas de Crawford Manor hay un simbolismo diferente al del ornamento appliqué de la *Guild House*, con sus asociaciones explícitas, casi heráldicas. Leemos el simbolismo implícito de Crawford Manor en la fisonomía sin decoración del edificio, y lo hacemos a través de asociaciones y de nuestra experiencia pasada; nos proporciona estratos de significado que van más allá de los mensajes "abstractos y expresionistas" que se derivan de las características fisionómicas inherentes a las formas, de su tamaño, textura, color, etc. Estos significados nacen de nuestro conocimiento de la tecnología, de la obra y los escritos de los hacedores modernos de formas, del vocabulario de la arquitectura industrial y de otras fuentes (...) El contenido del simbolismo implícito de Crawford Manor es lo que denominamos «heroico y original». Aunque la sustancia es convencional y ordinaria, la imagen es heroica y original. El contenido del simbolismo explícito de la *Guild House* es lo que llamamos «feo y ordinario». El ladrillo tecnológicamente retrógrado, las ventanas de guillotina, los materiales bonitos alrededor de la entrada y la fea antena que no se molesta en esconderse, detrás del parapeto a la manera aceptada, son todos rasgos netamente convencionales por su imagen y por sus sustancia o, mejor, «feos y ordinarios» (...) Pero en la *Guild House* el simbolismo de lo ordinario no queda aquí. Las pretensiones de «orden colosal» de su fachada, la composición simétrica como palaciega, con sus tres plantas monumentales (y sus seis plantas reales), rematadas por una escultura –o una casiescultura– sugieren algo de lo heroico y original. Es cierto que en este caso la fachada heroica y original resulta algo irónica, pero es precisamente esa yuxtaposición de símbolos contrastantes –la aplicación de un orden de símbolos sobre otro– lo que da lugar, para nosotros, al tinglado decorado. A eso se debe que la *Guild House* sea un tinglado decorado de arquitecto, y no una arquitectura sin arquitecto" (Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, *op. cit.*, pp. 121, 128).

ra como *tinglado decorado*, por oposición de la arquitectura como pato que encarnaría *Crawford Manor*, 1962-1966, de Paul Rudolph. Referencias iconográficas, sistemas constructivos, características del programa, uso de elementos arquitectónicos convencionales y actitud ante la ornamentación, son algunos de los aspectos en los que se funda la adscripción de uno y otro edificio a ideas de arquitectura diferentes.

Mientras que en *Crawford Manor*, la exhibición de cada uno de los pormenores del programa sería el mecanismo determinante de una imagen que funda su modernidad en el uso expresivo de una tecnología avanzada y en el rechazo de formas y elementos arquitectónicos convencionales. *Guild House*, superpone una composición monumental, apoyada en elementos convencionales de edificación de viviendas, a un programa típico de arquitectura residencial (*op. cit.*, p.35).

La conclusión de Venturi es que, al limitar las “licencias” iconográficas a la decoración de la envoltura, y, sobre todo, al referirse a imágenes interiorizadas por la “conciencia colectiva”, se sirve mejor a los usuarios, recuperándose a la vez, la continuidad con la arquitectura tradicional (Piñón Helio, p. 35).

## 7. El espacio y el símbolo

Con el paso de *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* a *Aprendiendo de Las Vegas* se abandona el propósito de explicar el proyecto de arquitectura como un todo, según Helio Piñón:

la ruptura de la unidad de la obra en aspectos diversos, controlados por criterios de distinta naturaleza, y la autonomía figurativa del cerramiento respecto de la organización espacial, serán los rasgos teóricos fundamentales del cambio operado por la arquitectura de Venturi a finales de los sesenta (p. 43).

Esta disolución de la unidad conceptual del objeto plantea la necesidad de establecer nuevos criterios de proyecto; la forma se descompone ahora en organización e imagen: "la arquitectura depende, para su percepción y creación, de la experiencia pasada y la asociación emotiva, y que estos elementos simbólicos y representativos suelen estar en contradicción con la forma, la estructura y el programa a los que van asociados en el mismo edificio" (p. 114).

"La organización tiende a identificarse con la mera disposición funcional del programa, sin otros valores que los de la eficacia, y la imagen trata de adscribirse a los sistemas simbólicos de la ‘realidad’" (*op. cit.*, p. 43). La necesidad de aprender de todas las cosas, la recuperación del hábito "de mirar a su entorno imparcialmente, sin pretender juicios de valor" (*op. cit.*, p. 22), son las consignas sobre las que se apoya la primera parte de *Aprendiendo de Las Vegas*. De acuerdo a las consideraciones de Helio Piñón:

Las Vegas es el paradigma de esa arquitectura de estilo y signos que Venturi opone a la arquitectura espacial; su reivindicación, el desagravio con que intenta rehabilitar la iconografía del “arte comercial popular”: ingrediente básico de una arquitectura que quiere ser “socialmente menos coercitiva y estéticamente más vital que los confiados y ampulosos edificios de nuestro pasado reciente”. La adopción de un simbolismo populista es, como se ve, el correlato del desplazamiento del centro de interés desde el ámbito de la forma al de la imagen: su sentido histórico, la recuperación de un credo –fundado en el liberalismo simbólico y en el vitalismo estético– capaz de superar el relativismo histórico de Complejidad y Contradicción en la Arquitectura, por un lado, y de acabar de una vez con la “mística revolucionaria, utópica y purista” del Movimiento Moderno, por otro (p. 43).

El espíritu del tiempo, que en *Aprendiendo de Las Vegas* se identifica como específico del último cuarto del siglo XX, residiría precisamente en la propia relatividad que la coyuntura introduce en la dinámica civilizadora; actualizada en un intercambio simbólico que se apoya en “lo feo y ordinario”<sup>12</sup>, como atributos indispensables para la comunicación: “Porque no es tiempo ni el nuestro el entorno para una comunicación heroica a través de la arquitectura pura. (op. cit., 162)”<sup>13</sup>. Así, la arquitectura “heroica y original” debería dar paso al “tinglado decorado” (p. 44).

En la arquitectura como “tinglado decorado”, Venturi “sustituye la espacialidad por el simbolismo, se abandona el principio que históricamente había constituido la referencia para cualquier juicio estético” (p. 44), al proponer el universo iconográfico de la producción

---

<sup>12</sup> Al respecto Venturi señala: “El simbolismo de la Guild House exige el ornamento y depende más o menos de asociaciones explícitas; parece lo que es y no sólo a causa de lo que es, sino también por lo que nos recuerda. Pero los elementos arquitectónicos de Crawford Manor, abundan en asociaciones de otro tipo menos explícito. Implícito en las puras formas arquitectónicas de Crawford Manor hay un simbolismo diferente al del ornamento appliqué de la Guild House, con sus asociaciones explícitas, casi heráldicas. Leemos el simbolismo implícito de Crawford Manor en la fisonomía sin decoración del edificio, y lo hacemos a través de asociaciones y de nuestra experiencia pasada; nos proporciona estratos de significado que van más allá de los mensajes “abstractos y expresionistas” que se derivan de las características fisionómicas inherentes a las formas, de su tamaño, textura, color, etc. Estos significados nacen de nuestro conocimiento de la tecnología, de la obra y los escritos de los hacedores modernos de formas, del vocabulario de la arquitectura industrial y de otras fuentes (...) El contenido del simbolismo implícito de Crawford Manor es lo que denominamos «heroico y original». Aunque la sustancia es convencional y ordinaria, la imagen es heroica y original. El contenido del simbolismo explícito de la Guild House es lo que llamamos «feo y ordinario». El ladrillo tecnológicamente retrógrado, las ventanas de guillotina, los materiales bonitos alrededor de la entrada y la fea antena que no se molesta en esconderse, detrás del parapeto a la manera aceptada, son todos rasgos netamente convencionales por su imagen y por sus sustancia o, mejor, «feos y ordinarios» (...) Pero en la Guild House el simbolismo de lo ordinario no queda aquí. Las pretensiones de «orden colosal» de su fachada, la composición simétrica como palaciega, con sus tres plantas monumentales (y sus seis plantas reales), rematadas por una escultura –o una casiescultura– sugieren algo de lo heroico y original. Es cierto que en este caso la fachada heroica y original resulta algo irónica, pero es precisamente esa yuxtaposición de símbolos contrastantes –la aplicación de un orden de símbolos sobre otro– lo que da lugar, para nosotros, al tinglado decorado. A eso se debe que la Guild House sea un tinglado decorado de arquitecto, y no una arquitectura sin arquitecto” (Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, op. cit., pp. 121, 128).

<sup>13</sup> “Cada medio tiene su época, y las formulaciones retórico-ambientales de nuestro tiempo –sean cívicas, comerciales o residenciales– llegarán de los medios más puramente simbólicos, tal vez porque son menos estáticos y más adaptables a la escala de nuestro entorno. La iconografía y los medios mixtos de la arquitectura comercial de carretera señalarán el camino, si es que queremos verlo” (Véase, Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas, el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, op. cit., p. 162).

comercial como marco en el que la significación arquitectónica debe inscribirse, sin definir ningún sistema de principios que permita controlar y evaluar el trasvase simbólico, cualquier criterio de valor pierde toda relación con el objeto, para referirse sólo a la intención del proyectista: la oportunidad del punto de vista o el ingenio con que se plantea la solución son, ahora, los atributos sobre los que se establece el juicio" (p. 44).

## Conclusiones

De lo anteriormente expuesto, podemos establecer la pertinencia de la propuesta semiótica de Umberto Eco en el discurso arquitectónico de Robert Venturi. En la posición de Venturi se evidencia una clara apertura a que el objeto arquitectónico muestre todo aquello que es expresión de una cultura; todo aquello que aunque no resulte "heroico y original" esté cargado de contenidos que se identifiquen con la cultura que los produce, esto se evidencia cuando el autor afirma: "es posible que la arquitectura se funde en los códigos arquitectónicos existentes, pero en realidad se ha de apoyar plenamente en otros códigos que no son suyos, y con referencia a los cuales, los usuarios de la arquitectura podrán individualizar los significados del mensaje arquitectónico" (Eco, 1975, p. 375).

Por otra parte, Venturi (1982) propone sustituir el sistema estético como constructo mental abstracto por un procedimiento capaz de reconocer las singularidades del objeto arquitectónico, propuesta ésta que se expresa claramente cuando el arquitecto señala: "Las Vegas es al Strip lo que Roma es a la piazza". Esta postura de Venturi se corresponde con la posición de Eco que considera los fenómenos culturales como un sistema de signos.

También Venturi propone insertar en la arquitectura la realidad cotidiana de la gran ciudad, lo que equivale al producto de una determinada sociedad. La propuesta semiótica de Eco sugiere la necesidad de recoger los propósitos sociales de la arquitectura, estos parecieran constituir un imperativo para la interpretación semiótica del objeto arquitectónico.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

ECO, Umberto, 1975, *La estructura ausente (Introducción a la semiótica)*, traducción de Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Editorial Lumen.

VENTURI, Robert, 1980, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, traducción de Antón Aguirregoitia Arechavaleta, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

VENTURI Robert, IZENOUR Steven, SCOTT BROWN Denise, 1982, *Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, traducción de Justo G. Beramendi, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

### Fuentes secundarias

PIÑÓN, Helio, 1984, *Arquitectura de las Neovanguardias*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

SALAS Miriam, 1991, *Arquitectura y Contemporaneidad*, Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

SCHWARTZ Frederic, VACCARO Carolina, 1995, *Venturi Scott Brown and Associates*, traducción de Carlos Sáenz de Valicourt, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.