

HACIA UN NUEVO ESTATUTO DE LOS SIGNOS DE LA CIUDAD

Françoise Choay

Los signos construidos, que aseguraban el arraigo local de las comunidades urbanas hasta el comienzo de la era industrial, han ido desapareciendo y perdiendo su función. En nuestros días han sido suplantados por otros sistemas, pero sobre todo por monumentos históricos y señales arquitectónicas que consagran una nueva relación de las sociedades humanas con la memoria y un nuevo papel de la imagen visual. El crecimiento constante de lo que llamamos patrimonio histórico no es solamente consecuencia del desarrollo y del narcisismo de una sociedad del ocio, sino que podría revelar también la angustia producida por la pérdida de una competencia fundamental que conjuga la edificación, la memoria viva y el placer puramente estético. En lo que se refiere al signo arquitectónico, podemos decir que se inscribe en el marco de una cultura visual de lo inmediato, en la que la imagen se antepone como referente de lo construido, contribuyendo de este modo a la pérdida del sentimiento de familiaridad, pero también, posiblemente, a la constitución de una identidad planetaria.

DURANTE la década de los sesenta, al tiempo que la lingüística se afirmaba como paradigma de las ciencias sociales, incluso de las ciencias de la vida, la hipótesis que Saussure había planteado acerca de una *semiología* general había generado numerosas tentativas con vistas a establecer una semiología de la ciudad como sistema construido¹. Se trataba de descubrir en la ciudad elementos discretos comparables a los fenómenos y a los morfemas de la lengua y que, como estos, fueran capaces de articularse en un sistema para tener así un sentido. El establecimiento de un sistema como éste habría permitido, además, el refuerzo o la reconstrucción de un campo significativo amenazado.

Este gran proyecto continúa inédito, sin que haya podido superar las fases de la metáfora y de las aproximaciones teóricas. Tiene, no obstante el mérito de haber interpretado, con justeza, en términos de colapso semántico y de desarticulación semiótica, dos procesos que se han generalizado

desde finales de los años 1950: la destrucción de los antiguos centros urbanos, lo que irónicamente se ha llamado renovación, y la urbanización acelerada de las periferias, según las lógicas de las nuevas ordenaciones².

Para evitar los errores epistemológicos, abordaré esta cuestión de los signos y del sentido de la ciudad construida según el enfoque fenomenológico de un novelista que nunca disoció el espacio de la sociedad. La descripción que Balzac hace del espacio urbano precede siempre a la narración de los hechos que en dicho espacio tienen lugar y constituye la base de éstos. Balzac reproduce para su lector el trabajo implícito, paciente y diario del habitante de la ciudad durante el Antiguo Régimen. Decodifica las aberturas de una fachada, el color de una pared, el pavimento de una calle, signos urbanos a través de los cuales se produce un arraigo y se logra una identidad dentro de una *comunidad* que también es una *localidad*. De un libro a otro, ciudad a ciudad, barrio a barrio, impulsado por el sentimiento de su fragilidad y por el presentimiento de su inminente desaparición, Balzac llegaba a acumular inventarios de signos. La «arqueología del mobiliario social al cual quiere extraer su sentido oculto»³ transforma anticipadamente en museo estos tejidos significantes de los cuales hoy día conservamos vestigios.

Por la misma época, la comisión especial creada por Guizot en 1837 empezaba a introducir en el museo otra categoría de signos urbanos fundamentales, los monumentos, a los que por medio de esta operación se les confería el nuevo estatuto semántico de «monumento histórico» que había consagrado la terminología crítica de la Ilustración. El monumento, tal como su etimología lo indica, interpela y recuerda a la conciencia de las comunidades humanas, las genealogías, los sucesos y los hombres que han tejido su historia, la fe, las creencias, los ritos y las prácticas institucionales que han contribuido a formar su identidad. Con el fin de actualizar este tesoro memorial común, el monumento moviliza también los códigos formales y estéticos propios a su evocación. Cuando el monumento pierde su poder sobre la memoria viva, es decir, su valor afectivo y de identificación, llega, no obstante, a integrarse en otra clase de memoria, abstracta, gnoseológica, la que corresponde a la historia y a la historia del arte en tanto que disciplinas. Al convertirse en monumento histórico, este signo se parece a una ilustración, soporte visual de una ordenación temporal.

Identidad espacio-temporal de las sociedades urbanas

Los análisis de Balzac y los trabajos de la Comisión de monumentos históricos demuestran, durante la década de 1840, la precariedad de las dos categorías de signos urbanos que, conjuntamente, constituían la base de la identidad espacio-temporal de las sociedades urbanas en el Antiguo Régimen. Este doble sistema de referencia estaba atacado simultáneamente por una mentalidad crítica e historicista, por la influencia de la industrialización en el espacio construido y sobre todo por el advenimiento de un nuevo tipo de movilidad inherente al proceso de industrialización. Ya desde la década de 1790 Quatremère de Quincy protestaba por la acumulación de obras de arte en los museos y por la transformación de los monumentos en

monumentos históricos. Veía en esto una especie de embalsamamiento narcisista de una cultura por ella misma⁴. No obstante, Quincy desconocía las causas y su carácter irremediable. El abate Grégoire, más perspicaz, reconocía ya el *valor económico del monumento histórico*: «el Circo romano de Nimes y el Puente sobre el río Gard han aportado a Francia más de lo que habían costado a los romanos»⁵.

La supresión y relegación de los signos fundadores de identidad, por los que hemos podido definir las ciudades hasta la era industrial, son actualmente un hecho. Eso consagra la desaparición de la ciudad que oculta la perennidad de una designación engañosa. Más que deplorarlo, convendría interrogarse acerca de los sustitutos del sistema tradicional, de su nuevo modo de señalar y de su alcance para la sociedad.

Desde el momento en que se rechaza el espejismo de las palabras, aparece claro que nuestras sociedades, confiadas en esas prótesis que les permiten conservar su historia, han dejado de erigir monumentos, salvo casos excepcionales, a consecuencia de sucesos particularmente graves y traumatizantes como pueden ser los genocidios del siglo XX. Si el detalle de la perpetración de estos actos ha quedado «objetivamente» registrado en las memorias artificiales, el horror hacia el crimen exigía unos signos conmemorativos que impidieran el olvido afectivo por parte de generaciones futuras. De este modo han bastado algunas inscripciones para que unos documentos, como los antiguos campos de exterminio de Auschwitz o de Dessau, se conviertan en monumentos no urbanos que llaman a la conciencia de toda la humanidad.

Por oposición a los monumentos, el ámbito protegido de los monumentos históricos no deja, por el contrario, de extenderse. Acaba de apropiarse los siglos XIX y XX, y, junto a edificios singulares, incluye desde ahora a barrios y ciudades enteras. Es curioso que la denominación familiar de patrimonio se impone desde el momento en que estos signos son oficialmente expropiados en beneficio de un público universal. Así, la catedral de Chartres, el palacio de Fontainebleau, las salinas de Arc y Senans forman parte actualmente del patrimonio mundial de la Unesco.

La ciudad un objetivo técnico y turístico

Ocurre todavía que ciertos conjuntos muy fosilizados, o muy vivos, disponen de un tejido urbano intacto que les permite continuar con el ancestral juego semántico de la articulación y con esas «misteriosas diferencias de las que se deriva la belleza»⁶, como hubiera dicho Proust. Estos hábitats aislados no hacen más que subrayar la oposición entre los signos urbanos tradicionales y las señales que se han puesto en su lugar. El edificio-símbolo, adaptado a las nuevas escalas urbanas y a la producción industrializada y estandarizada del armazón, es autónomo, totalitario e inmediato.

Sin embargo, ¿no han funcionado muchos monumentos tradicionales como señales dentro del tejido en que estaban englobados? ¿no llamaban la atención y no condicionaban los comporta-

mientos a causa de sus dimensiones, de su carácter masivo o de la riqueza de sus materiales? La aproximación parece tanto más legítima cuanto que la arquitectura contemporánea se encuentra totalmente contaminada por el paradigma del monumento histórico. Del mismo modo que los pintores de hoy en día pintan primeramente para el museo, los arquitectos construyen de modo explícito la historia de la arquitectura actual que habrá de inscribirse en el patrimonio. La unidad de habitación de Marsella y el convento de La Tourette de Le Corbusier, o el Centro Pompidou son históricos antes de ser vivienda social, convento o museo. Pero estos edificios señalan de un modo característico, de diferente manera a como lo hacen los monumentos históricos. Libres de toda dependencia en relación con sistemas de formas institucionalizadas, no se imponen por la elaboración singular de tipologías convenidas, sino que apuntan más bien a lo insólito, a lo perturbador, incluso a lo chocante. Se rigen por la arbitrariedad de los microgrupos profesionales, cuando no por la fantasía de un individuo. Dicho en otros términos, estos edificios, que nada tienen que ver salvo con ellos mismos, afirman su diferencia inmediata y total de señales extrañas a la diferencia articulada de los signos.

El nuevo mutismo de lo que todavía sigue llamándose ciudad está compensado por el desarrollo de un sistema gráfico elocuente, sin opacidad ni ambigüedad, que facilita a cualquier visitante el modo de conocer la ciudad en tanto que objetivo técnico o turístico. Así, junto a la numeración de las casas y los rótulos de las calles, se han introducido las señales de tráfico y los paneles escritos que permiten acceder a los principales puntos funcionales o simbólicos. Esta especie de esperanto con signos de todas clases se encuentra a veces reforzado por traducciones, como es el caso con las inscripciones en japonés que actualmente jalonan la pequeña ciudad de Rothenburg.

Se hace necesario completar el cuadro incluyendo el mobiliario, poco urbano a pesar de su nombre, que en nuestros días ha sustituido brutalmente al mobiliario urbano del siglo XIX. En una ciudad, donde los signos tradicionales comenzaban a borrarse, el gracioso sistema sustitutivo creado en París por Haussman, con la ayuda de Alphand y de Davioud, traducía la nueva urbanidad, ya políglota, de las grandes metrópolis del siglo XIX. Se trataba de un mundo de objetos (bancos, columnas publicitarias, farolas, refugios, rejas), diseñados con esmero y con cierto humor, realizados en materiales ligeros (hierro, madera), que contrastaba con la masa pétreo de la ciudad. Asociados siempre a espacios verdes con engastes de metal, y así recordados en su condición urbana, constituían una fina red lúdica a través de la ciudad. La ciudad, como acertadamente⁷ afirma César Daly, se convertía en un salón, en un teatro de la ópera, en el que los signos, sin dejar de ser utilitarios, regían la etiqueta y la escenificación de unos nuevos modales hedonistas. Dichos signos se encuentran actualmente en los museos o han sido salvajemente arrancados, como ha ocurrido con los cercos metálicos que orlaban los céspedes de los Campos Elíseos o de otros jardines parisienses, o con las rejas que protegían los troncos de los castaños. Todos estos vectores de urbanidad han sido sustituidos en nuestros días por papeleras y receptáculos para residuos y por servicios higiénicos automatizados que son una clara muestra de ausencia de urbanidad.

Metamorfosis de los signos urbanos

Sin embargo, la desaparición de los antiguos signos urbanos ha podido inspirar el optimismo de Michel de Certeau, a través de algunas reflexiones reconfortantes. En primer lugar, este autor ve en ello una liberación, conforme a la evolución de las sociedades modernas, con la muerte de los grandes dioses de Michelet y con el desmoronamiento de las estabildades locales. Luego, el poder escapar de estas presiones arcaicas representaba el acceso individual al derecho a la creación para aquellos «artistas cotidianos de los modos de habitar»⁸. El patrimonio urbano dejaba así de ser estático y una cosa del pasado. Concebido como el modelo generativo, se definía como las «capacidades creadoras y un estilo de invención que articula, del mismo modo que una lengua hablada, la práctica sutil y múltiple de un vasto conjunto de elementos manipulados y personalizados, reutilizados y dotados de un hálito poético»⁹. Sin embargo, estas poéticas aleatorias no siempre se han inscrito en la base social ni son tampoco el anverso esencial de las semióticas heredadas. Porque todo sistema de signos, y en primer lugar el de la lengua, significa una recreación, más o menos original o talentosa, de cada uno de ellos. La incontestable disociación descrita por Certeau muestra el monadismo paradójico de nuestra sociedad de masas. No obstante, este monadismo disimula otros procesos sociales implicados en la metamorfosis de los signos urbanos. Quisiera llamar la atención de modo particular sobre ciertas modalidades de la memorización y sobre el papel correlativo que desempeña la imagen visual.

En el mito de Fedro, Platón distingue y opone la verdadera memoria, constitutiva de la vida interior, a la falsa memoria especializada. Sin embargo, en *Las Leyes* y en *Critias*, reconoce que la identidad de la polis no podría conservarse sin la ayuda que, mediante signos construidos, *υπόμνησις* (recuerdo) presta a *μνήμη* (memoria). La concepción freudiana de la memoria viva nos permite ir un poco más lejos. En su obra *El malestar de la cultura*, Freud lleva a cabo una comparación grandiosa. La memoria es para él como una ciudad –toma como ejemplo a Roma, la Ciudad–, pero no una ciudad en la que subsistieran todos los estratos de su desarrollo. Porque, a diferencia de lo que ocurre con la ciudad, la memoria puede en cualquier momento extraer datos del tesoro de sus recuerdos; escoger lo que quiere hacer aflorar a la conciencia para reforzar la coherencia de una identidad y de una conducta personal; rechazar, aunque de modo reversible, aquello que el individuo no utiliza en el tiempo presente. Freud define como patológica la situación en la que los recuerdos del pasado pueden invadir sin control alguno el campo de la conciencia. Condición que parece impensable cuando se trata de los monumentos construidos. En efecto, los habitantes de las ciudades, a medida que edificaban nuevos monumentos, soportes de nuevas instituciones y de nuevos recuerdos colectivos, dejaban caer en ruina aquellos otros que ya no emitían ningún signo y no recordaban nada. O, todavía mejor, los destruían para sustituirlos por otros monumentos nuevos. Así es como las diferentes generaciones, a cual más, han destruido tantos edificios romanos durante la Edad Media y tantas iglesias góticas durante el Renacimiento o el Neoclasicismo. El ejemplo de esas generaciones, trasladado de modo abusivo a nuestras sociedades industriales y postindustriales, que ya no erigen monumentos, se invoca como

una justificación por parte de alcaldes dinámicos y ávidos de modernismo, hoy como en la época de Montalembert, en el apogeo de su vandalismo cuando se ponía a los municipios «ante los curas (...) a gran distancia del motín»¹⁰.

Historicismo narcisista

La metáfora freudiana puede, no obstante, contribuir a interpretar la hipertrofia del patrimonio, si no en términos de patología, al menos en términos de indisposición. Aparece bastante claro que el carácter historicista hace que los monumentos tradicionales se pongan al lado del saber: un saber que, según nos enseñan los historiadores del siglo XX, no se acaba nunca. No obstante, el historicismo constituye también una forma de narcisismo. Cuando en el alba del Quattrocento Poggio Bracciolini, Bernardo Rucellai, Leon-Baptista Alberti, Pomponio Leto y otros se preguntaban acerca de los monumentos de la antigua Roma, lo que sobre todo buscaban era autenticar los testimonios que aparecían en los libros de Tito Livio y de Cicerón. Pero lo que ellos habían convertido en monumento histórico, aunque sin utilizar este nombre, les devolvía también su propia imagen. Esta especie de *autocontemplación cultural*, inaugurada por los occidentales, preparaba ya la *contemplación narcisista* del hombre universal por el turismo moderno.

No obstante, este narcisismo, actualmente ritualizado, no procede solamente del poder real de la imagen visual en nuestras sociedades. Alois Riegl había previsto que los monumentos históricos, después de su original *valor gnoseológico*, recibirían un nuevo valor, dominante, vago e irracional, relacionado con la sensibilidad, lo que él denominó *valor de antigüedad*¹¹. Y los últimos ochenta años no le han quitado la razón. Esta invasión de la antigüedad en el campo de lo cotidiano podría ser también el síntoma de una angustia: lo que nos recuerda y nos significa la antigüedad de los monumentos no es ni tal rito ni tal creencia, antes compartidas por los miembros de una comunidad, ni tal momento de su genealogía, sino el poder que tenía la edificación de reunir todos estos constituyentes de la *identidad social* y de fundirlos en el *placer estético*. De este modo, y para aquel que quiera efectivamente movilizar su memoria afectiva, los monumentos históricos vuelven a ser monumentos en su sentido inicial. Más que un cierto modo de construir, articulado, diferenciado, cubierto de signos, y que la generalización de las técnicas industriales parece ser que lo hace imposible, se trata de una manera de edificarse por la cual estos monumentos atraen nuestra atención: un cierto modo de captar el tiempo, de apropiarse de un lugar, de integrarse en una comunidad, en una relación con lo edificado que podría ser, lo mismo que ocurre con el lenguaje, una atribución de nuestra especie, una manera de hacer consustancial un modo social de existir.

Reducción icónica

Se podría tal vez aventurar la idea de que, si bien continuamos siendo constructores, ya no somos edificadores de signos, y que nuestro narcisismo lleva así consigo su parte de duelo. En realidad,

en las sociedades modernas que han consagrado la primacía de la visión sobre los otros sentidos, el acto de edificar parece haber cedido su estatuto a una elaboración de imágenes generalizada. Monumentos históricos y señales arquitectónicas dan fe de este «voyeurismo». Unos y otras tienden a convertirse en referencias de imágenes bidimensionales, formalmente realistas y primarias en la mirada del espectador. Olvidamos que esta conversión del objeto y de su figuración en icono ha tenido lugar recientemente, gracias a las historias ilustradas del arte, tras una larga y laboriosa aventura.

Ha hecho falta, en primer lugar, suprimir la distinción existente entre la *representación* mental del monumento y su *figuración*. Buscando el parecido que, durante la Edad Media, unía un edificio prototipo, como el Santo Sepulcro de Jerusalén, a las diversas copias reconocidas, Richard Krautheimer ha mostrado que la arquitectura medieval «no trataba de imitar el prototipo en su aspecto visual, sino que pretendía reproducirlo como el recuerdo de un lugar venerado y como una promesa de salvación»¹². El copista medieval, indiferente a la forma específica del edificio imitado, la desintegra en diferentes fragmentos a través de los cuales recupera lo que él llama su copia.

Mucho más tarde, la primera imagen –falsa– del Partenón, traída desde Grecia en 1678 por Jacob Spon, reproducida luego por generaciones de anticuarios, no llegó a ser descalificada hasta comienzos del siglo XIX, debido a la reproducción casi fotográfica que Stuart y Revett hicieron de dicho monumento.

Más adelante, la fotografía, técnica de *reproducción* de monumentos, cuyo primer teórico fue Viollet-le-Duc, los progresos de la impresión y la invención de la diapositiva han conducido a que lo esencial del monumento sea absorbido por la difusión de su imagen para, finalmente, coincidir con ella. Véase si no el cambio de papeles que se ha producido entre varios símbolos de ciudades como pueden ser el Coliseo, la Torre Eiffel, el Empire State Building o la iglesia de Santa Sofía, los cuales parecen tener ahora la misión de *autenticar la iconografía turística*.

Esta reducción icónica se confirma por la manera como la señal arquitectónica no solamente se da a ver sino como se concibe. La construcción propiamente dicha no destaca ya al arquitecto, sino al ingeniero y a la oficina de estudios. Corresponde, en cambio, al arquitecto el diseño de un ropaje gracias al cual, por primera vez en el mundo de la construcción, los ciclos cortos de la *moda* se imponen a los ciclos largos del *estilo*. El diseño del nuevo edificio, nutrido por la imaginería de los libros de arte, incluso por las historietas ilustradas, circula entre las publicaciones profesionales y luego es acogido por los medios de comunicación de masas. Mucho antes de que se haya realizado, un público nacional o internacional se ha apropiado ya de su imagen. Por ejemplo, ¿quién no conoce en la otra orilla del Atlántico la imagen de la pirámide de Louvre?

La consecuencia inmediata de esta primacía de la imagen visual es la desmaterialización de los signos urbanos. Convertidos en una simple garantía de un mundo de imágenes, no tienen más

intención que la de ser captados inmediatamente por la vista. Se entregan en un instante, sin que cueste ningún trabajo, y pierden a la vez su dimensión física y simbólica. No cabe duda de que en ellos puede leerse el certificado de defunción de la ciudad. Pero, dentro de la tendencia que muestran nuestras sociedades a vivir el presente de modo superficial, se puede también descifrar, con un etnógrafo norteamericano¹³, la aspiración que abrigan de construir, a falta de edificios condenados por la muerte de los dioses y la de las ciudades, al menos una imagen, inestable y fragmentada, pero común, de su condición planetaria. Lo cual no significa que la labor de arraigo no pueda cumplirse dentro de una belleza reencontrada, a través de nuevos signos y en otras escalas, en el seno de comunidades que vayan a sobrevenir o que se vayan a descubrir.

©

NOTAS:

¹ Entre otros, F. Choay, «Semiología et urbanisme», *L'architecture d'aujourd'hui*, junio-julio 1967 y U. Eco, *La struttura assente*, Milán, Bompiani, 1968, traducción francesa Mercure de France, 1972.

² Descritas con agudeza por M. Le Lannou en *Le déménagement du territoire*, Esprit-Le Seuil, París, 1967.

³ H. de Balzac, *La Comédie humaine*, prólogo, Haussiaux, París, 1855, pág. 22.

⁴ A.C. Quatremère de Quincy, *Rapport du 15 Thermidor an VIII. Considérations morales*, París, 1815, pág. 37sq, 54sq.

⁵ Abbé Grégoire, *Premier rapport sur les destructions opérées par le vandalisme*, 14 Fructidor an II, París.

⁶ M. Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, París, 1923, T.I. pág. 153.

⁷ C. Daly, *Revue Générale de l'Architecture*, T. VII, 1860, pág. 137.

⁸ M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, U.G.E., 10/18, 1980.

⁹ M. de Certeau, «Les revenants de la ville», Créer, marzo 1983.

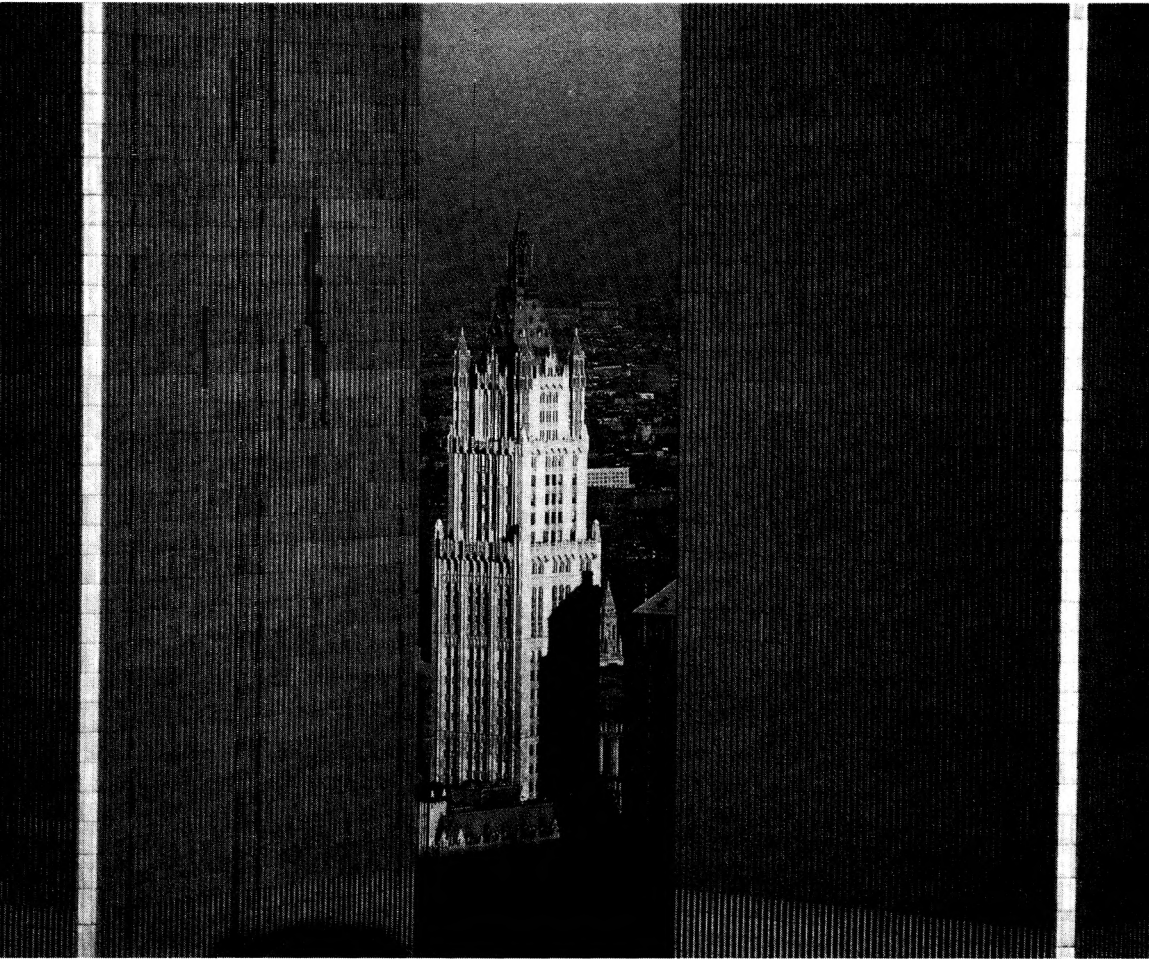
¹⁰ C. F. de Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, París, 1839.

¹¹ A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus*, Viena, 1903, traducción francesa Le Seuil, París, 1984.

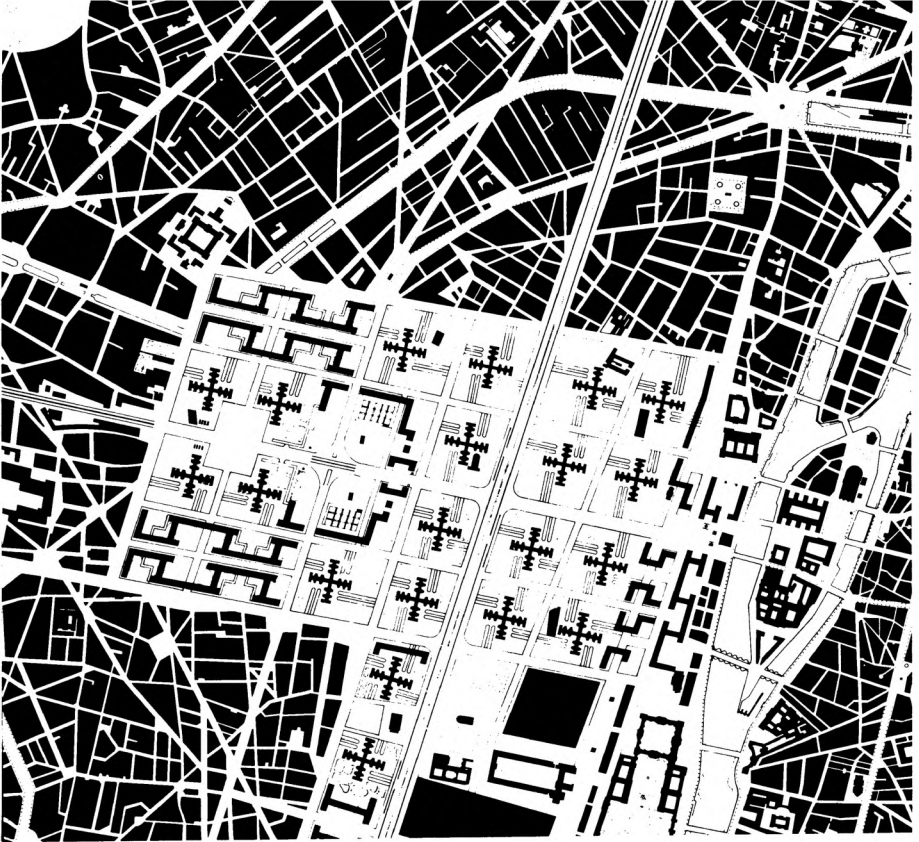
¹² A Krautheimer, «Introduction to an iconography of medieval architecture», *Studies in early Christian, medieval and Renaissance art*, New York University Press, 1969.

¹³ P. Mac Cannel, *The tourist, a new theory of the leisure class*, Mac Millan, Londres, Nueva York, 1976.

La torre del edificio Woolworth (1907) vista entre las torres de World Trade Center (1977).



La ciudad como juego de tensiones, donde el fragmento prolifera de modo infinito, ciudad paupérrima,
donde escribir para borrar la memoria



Le Corbusier, Paris, Plan voisin, 1925.