

#21

UMBERTO ECO Y LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA COMO HERRAMIENTA CRÍTICA

Marc Fernández Cuyàs
Universitat de Barcelona



Resumen || En las obras tanto literarias como ensayísticas de Umberto Eco, la arquitectura está siempre presente. El autor italiano, yendo más allá de la mera representación de la ciudad y los edificios, establece un diálogo con los pensadores de la teoría de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. El objetivo de este artículo es estudiar el modo en que Eco se apropia de los discursos arquitectónicos en tanto que herramientas operativas para su proyecto estético e intelectual. Del mismo modo, se observa cómo Eco propone desde su disciplina —la semiótica— nuevos puntos de vista para hacer frente a la realidad urbana posterior al desencanto con el Movimiento Moderno tras la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave || Teoría de la arquitectura | Umberto Eco | *Double coding* | Semiótica | Debates interartísticos | Literatura posmoderna

Abstract || In Umberto Eco's works, both literary and essayistic, architecture is always present. The Italian author goes beyond the simple representation of cities and buildings to establish a dialogue with some of the most important thinkers of architecture and urbanism of the second half of the 20th century, in order to appropriate their discourses as a working tool for his aesthetic and intellectual project. Also, it is observed how from his discipline —semiotics— Eco proposes new points of view to face the urban reality that followed after the disenchantment with Modern Architecture after the Second World War.

Keywords || Architectural theory | Umberto Eco | Double coding | Semiotics | Interartistic debates | Postmodern literature

Resum || Tant en les obres literàries com assagístiques d'Umberto Eco, l'arquitectura sempre hi és present. L'autor italià va més enllà de la mera representació de la ciutat i els edificis per establir un diàleg amb els pensadors de la teoria de l'arquitectura de la segona meitat del segle XX. L'objectiu d'aquest article és estudiar la manera com Eco s'apropia dels discursos arquitectònics com a eines operatives per al seu projecte estètic i intel·lectual. De la mateixa manera, s'observa com Eco proposa des de la seva disciplina —la semiòtica— noves perspectives per fer front a la realitat urbana posterior al desencant amb el Moviment Modern després de la Segona Guerra Mundial.

Paraules clau || Teoria de l'arquitectura | Umberto Eco | *Double coding* | Semiòtica | Debats interartístics | Literatura postmoderna

Después de la Segunda Guerra Mundial y ante el colapso de la arquitectura racionalista, surgirían unos debates sobre urbanismo, ciudades y construcción que apelarían a personalidades intelectuales y críticas fuera del círculo estrictamente arquitectónico. A este hecho se le debe sumar que la liquidación de fronteras entre disciplinas académicas facilitaría los usos bilaterales entre teoría de la literatura y teoría de la arquitectura como herramientas propias y operativas. Uno de los pensadores que participaría de manera intensiva en esta discusión urbana y que trabajará para la asimilación de sus marcos conceptuales sería Umberto Eco (1932-2016). El objeto del presente artículo es observar qué aportaciones hizo Eco en un campo que a priori le era impropio, qué puntos de vista adopta, tanto directamente en textos ensayísticos como de manera velada en sus novelas, así como observar los usos que hace de la teoría de la arquitectura para su proyecto intelectual y narrativo.

El Movimiento Moderno recibirá duras críticas acerca de su incapacidad de comunicar tras los desastres de la Segunda Guerra Mundial, ya que para muchos se mueve en un plano demasiado abstracto, basado en unas presuntas leyes universales, ideales en la teoría, pero incapaces de llevarse a cabo en la práctica. Hace falta sumar también la excesiva implicación liberal y capitalista, el desarraigo funcionalista al pasado de las ciudades y a la memoria colectiva de sus habitantes, así como la excesiva frialdad y la sobriedad decorativa acentuada por la masificación de grandes bloques de cemento sin valores éticos ni estéticos (Habermas, 1997). A pesar de que la arquitectura racionalista permitió la rápida y pragmática reconstrucción de las ciudades después de la Segunda Guerra Mundial, esta quedaría ligada a una lógica ilustrada de progreso, modernidad, universalidad y raciocinio completamente en crisis tras el Holocausto. Un célebre collage de Stanley Tigerman, *The Titanic* (1978), resume la percepción de la arquitectura moderna que tenían generaciones venideras: el Movimiento Moderno es ya un naufragio. Este punto de partida, crítico con la arquitectura de corte racionalista, común a la mayoría de posturas en los debates urbanos también será compartido por Umberto Eco, quien encontrará en la semiótica el camino a seguir para encontrar nuevas propuestas.

Con el modelo semiótico propuesto por el profesor italiano, hay un intento de establecer una ciencia cuyo objeto de estudio sean todos los fenómenos culturales en tanto que sistemas de signos, partiendo de la premisa de que toda cultura es comunicación (Eco, 2015: 323). De esta manera, Eco pretende pasar por el filtro de la semiótica todo hecho de cultura a partir de unos principios comunes. Ante esta voluntad de abarcarlo todo que va desde la publicidad a la literatura, Umberto Eco se pregunta qué ocurre con la arquitectura, ya que en un primer momento parece que no comunica nada, que no puede ser estudiada como acto de comunicación porque solo funciona (Eco,

2015: 324). No obstante, Eco está de acuerdo con Roland Barthes cuando este afirma que «desde el momento en que hay sociedad, todo uso es convertido en signo de ese uso» (Barthes, 1994: 41) y que, por lo tanto, la arquitectura puede (y debe) ser *semiotizable*.

La arquitectura, que en principio solo es funcional, promueve con su forma su función y una determinada manera de ejecutar esa función; así, un edificio comunica una función, promueve cierta manera de vivir y significa una manera de vivir, «de tal manera que en los fenómenos de *trompe-l'oeil* me dispongo al uso aun sin existir la función posible» (Eco, 2015: 328). Un trampantojo está comunicando un uso que no puede realizarse. Una escalera es signo de su propia función y nos predisponemos a subirla aunque no exista.

Así pues, nos queda clara la postura de Eco frente al funcionalismo: «en arquitectura el aspecto comunicativo predomina sobre el funcional y lo precede» (Eco, 1984: 221). Es decir, el aspecto funcional es importante pero no es el aspecto esencial de la arquitectura. Además, el autor distingue entre dos tipos de función: las funciones *primarias* (denotación) y las funciones *secundarias* (connotación). Las primeras son las que la tradición racionalista explota (subir escaleras, atravesar puertas, bajar rampas, ver por una ventana...) y las segundas, las que él considera como el «valor simbólico» de la arquitectura. En una catedral gótica encontramos unas funciones primarias perfectamente delimitadas como por ejemplo «reunirse» o «asistir a las liturgias», pero también comunica cierta ideología como «atmósfera mística» o «presencia de Dios a través de la luz» (Eco, 1984: 222). Se puede observar aquí la crítica implícita a los presupuestos de la arquitectura del Movimiento Moderno, ya que estos ensalzan la función por encima de la comunicación y, por ende, no atienden a un cierto tipo de funciones connotadas en todo edificio y que son, según Eco, los verdaderos motores de la construcción.

Otro apunte crítico hacia esta tradición funcionalista que hace Umberto Eco nos lo remarca al comentar el famoso lema de Sullivan, convertido en la premisa básica del Estilo Internacional: «*form follows function*». Para Sullivan y sus discípulos este precepto significa que todo edificio debe estar al servicio de la función, todo el diseño de un edificio debe estar basado sobre todo en su uso y su propósito original. El semiólogo italiano no está de acuerdo con esta explicación, pero sí lo está con la afirmación: la forma debe perseguir una función, debe perseguir la manera óptima de comunicar una función. La forma arquitectónica no solo debe permitir una función, sino que también debe saber denotarla, debe hacer que la función sea percibida de manera clara, deseable y fácil (Eco, 2015: 337).

No obstante, la crítica principal y de carácter más conceptual se centra en la crítica de Eco a la universalidad de un pensamiento estructural

que Eco aborrece por su tendencia a los universales. El pensamiento estructural cree que todo código está basado en otros códigos hasta llegar a un *Ur-código* y que todos ellos se articulan gracias a un eje de selección y un eje de combinación. A este sistema, Eco propone el pensamiento «serial» que considera que todo código es como una constelación, polivalente, no bidimensional y que se pueden individualizar en tanto que códigos históricos que son discutibles y que continuamente se generan modalidades comunicativas nuevas.

Este pensamiento serial «se dirige hacia la destrucción de cualquier pseudouniversal, reconocido no como *constante* sino como *histórico*» (Eco, 2015: 424). El ejemplo más claro de error estructuralista se materializa según Eco en la ciudad de Brasilia (Eco, 2015: 388). La capital de Brasil fue una ciudad construida según los parámetros estructuralistas y debía ser la ciudad perfecta, toda ella, bajo parámetros lecorbuserianos (*supercuadras* que disponían de todos los servicios, circunvalaciones en lugar de cruces...). Urbanistas y arquitectos estudiaron con profundidad las leyes estéticas, de habitabilidad, de circulación y acumularon datos políticos, biológicos, burocráticos, sociológicos... y dieron a aquella ciudad todo lo que el funcionalismo creía que una ciudad necesitaba. Pero como Umberto Eco apunta, la ciudad no pudo imponer su Historia, su universalidad, por encima de los acontecimientos concretos, de los acontecimientos humanos.

Todos los estudios realizados por los urbanistas no tuvieron en cuenta las necesidades concretas de la gente que tenía que habitar aquella ciudad ideal y se fue degradando por diversos motivos (Eco, 2015: 390): el número de habitantes fue mucho mayor al previsto y alrededor de la ciudad creció una *favela* pobre y sin planificar; los más ricos fueron a albergarse todos a la zona sur, mejor edificada, dividiendo la ciudad según clases sociales y derrumbando el ideal de igualdad; la eliminación de los cruces provocó que solo pudieran atravesar la ciudad aquellos que tuvieran automóvil; las grandes multinacionales no tenían cabida en las *supercuadras* y han tenido que ubicarse en avenidas paralelas dentro de edificaciones aisladas y privadas...

Brasilia es un fracaso y nada tiene ahora que ver con la utopía socialista que debía ser porque

El proyecto se apoyaba en un sistema de relaciones sociales asumido y aceptado como definitivo una vez por todas, y los acontecimientos —al cambiar— cambiaron las *circunstancias* en que tenía que hacerse la interpretación de los signos arquitectónicos, y con ellas *todo el significado de la ciudad como hecho comunicativo* (Eco, 2015: 391).

Por todo ello, es necesario ahora tratar la cuestión del monumento arquitectónico, tema central de los debates por ser aquella tipología urbana ajena a toda funcionalidad primaria y que encontró en el arquitecto milanés Aldo Rossi su máximo teorizador. En un volumen sobre arquitectura y semiótica editado por Charles Jencks, se recoge un texto de Eco titulado «Análisis componencial del signo arquitectónico /columna/». En este breve ensayo, el autor italiano reflexiona acerca de qué es una columna y qué valor tiene y debe tener en la arquitectura occidental. La columna siempre ha estado dotada de cierta importancia, no solo por su función primaria, puramente estructural, sino también de sus funciones secundarias (la ideología intrínseca de las cariátides clásicas o el valor estético-místico de los pilares de acero de Mies van der Rohe): más allá de sus procesos de estimulación, hay unos procesos de significación que afectan a la columna en tanto que tiene una función cultural, comunicativa innegable (Eco, 1984: 221).

Umberto Eco parte de la premisa de que debe abandonarse la idea de aura benjaminiana (Eco, 1984: 239) y atender al signo *columna* desde un punto de vista no sentimental, sin otorgarle el valor fetichista que le confiere el paso del tiempo. En este artículo cita íntegramente una reflexión breve de Dora Isella Russell titulado «Eternidad de la columna», publicado en *La Prensa* el 26 de julio de 1970. En este estudio histórico de los significados que ha adquirido la columna a lo largo del tiempo, Russell utiliza un lenguaje lírico, profético y trascendental, haciendo afirmaciones tales como:

No existe raza que no se haya ocupado de la columna, como *soporte* y como *ornamento*. *Sostiene*, y sin embargo nada la *sostiene*, y puede poseer la *pátina de los milenios*. Es una *alegoría del milagro de la supervivencia*, que desmiente la *aparente fragilidad de un único punto de contacto* con la Tierra¹ (Eco, 1984: 232).

En este texto recorre todos los tipos y significados que la columna ha tenido a lo largo del tiempo: las columnas egipcias de motivos vegetales, las persas de motivos animales, las etéreas dóricas griegas, las cariátides de Pericles, las 4300 columnas de la mezquita de Córdoba, la columna como conmemoración militar (la columna de Trajano, la columna de la Plaza de Trafalgar...), etcétera. Y este recorrido lo hace Russell en términos de monumentalidad y pervivencia: «Como *no fácilmente se derriban*, los hombres las erigen como *memoriales*. Una misión estética, una misión histórica, giran sobre esas columnas *obstinadas, etéreas, arrogantes*, que se levantan sobre las horas que pasan» (Eco, 1984: 232).

Umberto Eco aborrece por completo esta visión metafísica de la arquitectura y rápidamente acusa al texto de Russell de ser «una recopilación de reflexiones demasiado obvias sobre el tema retórico de la columna, un inventario de trivialidades con intenciones

NOTAS

1 | Aunque el fragmento citado corresponde íntegramente a Russel, las palabras en cursiva son aportación del propio Eco.

seudopoéticas. Cualquier lector cultivado se sentiría tentado a desecharlo como muestra de cursilería crítica» (Eco, 1984: 232). La semiótica, en tanto que ciencia de todo acto de comunicación, ergo de todo acto de cultura, le permite tomar distancia de este tipo de planteamientos. Lo que propone Eco es una metodología que establezca esquemas más o menos objetivos de la relación entre / columna/ y sus connotaciones históricas, arquitectónicas y estéticas entendiendo que todas ellas tienen un porqué en cada época y en cada momento. Para Eco, la columna no es algo *universal* que sostiene la memoria del Hombre, ni algo *etéreo* y *arrogante*. La columna es algo que se ha interpretado como *universal*, *etéreo* y *arrogante* en ciertos momentos de la historia y es de esta manera como debe estudiarse.

Así pues, el pensamiento sobre la proyección arquitectónica de lo monumental de Umberto Eco parece ligarse en cierta manera a la Robert Venturi (1925-2018), autor de dos textos canónicos en arquitectura *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) y, junto a Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (1972). Venturi apuesta por la historicidad del monumento, la exaltación, como bien indica el título del libro, de lo complejo y contradictorio (como las escaleras de la *Vanna Venturi House* que no conducen a ninguna parte), la valorización del tinglado decorado y el estudio de los neones de Las Vegas como uno de los mejores ejemplos de cultura contemporánea (Venturi, Scott Brown e Izenour, 2011: 76).

Un elemento muy importante que Robert Venturi pondrá en valor (como posteriormente Jencks) es la experiencia del receptor que deberá incorporarse en el seno del propio proyecto artístico, una suerte de «populismo estético» (Jameson, 2012: 32). En el año 2005, Umberto Eco recibe el título de doctor *honoris causa* en arquitectura en la Università Mediterranea di Reggio Calabria por las aportaciones semióticas de Eco al marco metodológico de la crítica y la teoría de la arquitectura, así como por su preocupación constante por el espacio y la representación arquitectónica en sus ensayos y novelas. En la *laudatio* realizada por Franco Zagari se menciona precisamente esta relación con Robert Venturi, mostrándonos así el interés por la apertura conceptual y de marcos metodológicos:

Entrambi ricorrono alla categoria della pluralità di senso e, esplicitamente, dell'«ambiguità» dell'opera artistica, entrambi prendono le mosse dallo «stato nascente» della propria tesi di laurea, entrambi hanno un profondo coinvolgimento poetico (Zagari, 2005: 17).

Para Venturi el monumento, como se muestra en uno de sus dibujos más reproducidos, es ahora una nave industrial con un cartel enorme en el que se pueda leer «*I am a monument*»; el monumento de finales del siglo XX y del milenio que se avecina son los casinos

de Las Vegas. Venturi no busca una *esencia* en las formas clásicas, como el arco o el capitel, sino que exalta un valor comunicativo basado en la capacidad celebrativa de las construcciones (Álvarez Prozorovich, 2015: 285). El monumento de carácter glorioso, eterno, patriótico e imponente deja de tener sentido y cede su lugar a la cultura de masas, a la cultura pop.

Umberto Eco así parece reflejarlo en *Il pendolo di Foucault* cuando el protagonista, acosado por la paranoia y el complot, observa de cerca la *Torre Eiffel* y se percata de lo terrible que es. Le produce un inmenso terror, una pesadilla: sus patas de elefantes parece que le vayan a aplastar en cualquier momento y su altura solo está al servicio de una élite rosacruz, masona y oculta. El monumento de Cassaubon no puede ser ya el monumento por antonomasia del siglo XIX, el monumento del acero y el progreso. Como mucho puede serlo la capilla de *Saint-Martin-des-Champs*, convertida ahora en el *Musée des Arts et Métiers* de París: una iglesia medieval que alberga desde la Revolución Francesa una muestra de la ciencia y la tecnología de distintas épocas, marcando la historicidad y monumentalidad del edificio en su sucesión de capas históricas y en su compleja y contradictoria capacidad de comunicación y no en la esencialidad de sus formas.

En esta descripción del *Musée des Arts et Métiers* encontramos el uso de la categoría del doble código, conceptualizada por el crítico e historiador de la arquitectura Charles Jencks, quien se puede considerar como un teórico fundamental para el desarrollo teórico de Eco, permitiéndonos comprender el imaginario arquitectónico de las novelas del italiano o sus impresiones sobre arquitectura, al mismo tiempo que afecta profundamente el desarrollo de su técnica de escritura. Jencks es conocido principalmente hoy en día por acuñar el término de «arquitectura posmoderna». La primera vez que se emplea un término relativo a la Posmodernidad en un contexto arquitectónico aparece de la mano de Joseph Hudnut en 1949, aunque sin ninguna finalidad programática, mientras que el uso que hace Jencks del concepto es abiertamente polémico. Según el norteamericano, que parte de la crítica directa y virulenta hacia la Arquitectura Moderna, esta muere en St. Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 15:32 (Jencks, 1984: 9)², y se abre a partir de ese momento una nueva manera de hacer arquitectura que rompe con los presupuestos modernos.

Estas nuevas formas, la arquitectura posmoderna tiene, sobre todo, tres características: «estilo híbrido, doblemente codificado y basado en dualidades» (Jencks, 1984: 5). Al fin y al cabo, y de manera práctica, estos tres elementos terminan siendo uno solo: el mencionado doble código. Esta noción se basa en «una multiplicidad de enfoques que se alejan del paternalismo y del utopismo de sus predecesores [...],

NOTAS

2 | Esta afirmación es un poco ingenua dada la complejidad del tema y, de hecho, el propio Jencks rechaza tal sentencia año más tarde. Ante la pregunta sobre qué le parece que la fecha y hora concreta que otorgó a la muerte del Movimiento Moderno sea ahora su frase más citada, Jencks responde: «Lo sé. Es increíble, porque es una afirmación completamente falsa» (García Hermida y Rivera, 2016: 74).

es decir, en parte moderno y en parte algo más» (Jencks, 1986: 376), al mismo tiempo que se recupera la decoración, la ornamentación, la policromía y los añadidos escultóricos que se habían perdido con la abstracción moderna. Para Jencks no existe (como tampoco para Eco) un estilo que sea válido eternamente, y las pretensiones de la arquitectura moderna de conseguir una gramática universal a través de una forma univalente son un fracaso.

Las nuevas formas de la arquitectura deben apelar tanto al hombre más culto como al hombre de a pie a través del eclecticismo radical y la mezcolanza de estilos. Debe tomar estilos antiguos y modelarlos junto a las técnicas más modernas: una tradición popular que evoluciona más lentamente, enraizada en la vida familiar y una tradición radicalmente moderna, llena de nuevas imágenes y sujeta a los cambios drásticos en arte, tecnología y moda. Los estilos son siempre históricos y Jencks nos habla de una especie de *limbo* donde aguardan para ser recuperados y renovados en un futuro. Eco, que estaría de acuerdo con Jencks, piensa más en una *espiral* (Primier, 2013: 165) en el que la historia se revisita y se discute constantemente a sí misma.

Uno de los ejemplos paradigmáticos que nos ofrece Jencks es la *Piazza d'Italia* en Nueva Orleans del arquitecto Charles Moore en la que se observa una mezcla de órdenes (toscano, dórico, corintio y elementos de carácter compuesto), todo ello adornado con la cara del propio Moore escupiendo agua e iluminada con neones de colores (Jencks, 1984: 147). Este tratamiento ecléctico no es algo puramente genuino de la segunda mitad del siglo XX (el periodo histórico conocido como la Posmodernidad) sino una tendencia siempre presente en la historia de la arquitectura que justo en este periodo está encontrando su punto álgido, más radical. No es casual que el libro de Jencks se abra con un dibujo del frontón del *Templo de Artemisa* en Corfú (siglo VI a.C.) que ya presenta el doble código como elemento estructural. Otros ejemplos históricos del uso del doble código son los templos medievales de Roma, con sus columnas de distintos estilos clásicos, la *Casa Batlló* de Gaudí o la prisión de estilo egipcio de Thomas Ustick Walter.

Entendemos, pues, la categoría de posmodernismo, diferenciado de la posmodernidad, no tanto como un periodo histórico sino como una actitud estilística contra los modernismos, contra las corrientes que fueron subversivas pero que terminan institucionalizándose, canonizándose en el marco de la era posindustrial (2012: 26). En unos términos todavía menos históricos lo define el propio Eco:

Creo que el posmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente [...]. Cada época tiene su propio posmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo

(me pregunto, incluso, si posmodernismo no será el nombre moderno del manierismo, categoría metahistórica) (Eco, 2016b: 729).

La noción de doble código tiene muchísima relevancia en la escritura y el pensamiento de Eco (así como en el posmodernismo en general) ya sea, como hemos dicho antes, en la representación de la arquitectura en sus novelas o en su propia técnica narrativa. Observemos algún ejemplo del primer caso antes de seguir con el segundo.

En *Il nome della rosa* (1980), la primera novela de Umberto Eco, vemos como la arquitectura está constantemente en juego llegando a ser una de las mismas claves para resolver el misterio de la abadía: «Senza il disegno preciso dell'abbazia e della biblioteca labirintica ne *Il nome della rosa*, il romanzo non avrebbe potuto ottenere l'effetto che ha sul lettore» (Primier, 2013b: 296). Por esta razón y todo lo antes mencionado, además de la presencia constante de los mapas, los laberintos, las partes de la abadía, las descripciones del edificio, el doble código lo amalgama todo:

Era la primera vez que pisaba aquel sitio, que, por fuera, era de dimensiones modestas y de formas sobrias. Advertí que en épocas recientes había sido reconstruido sobre los restos de la primitiva iglesia abacial, quizá destruida en parte por algún incendio. Al entrar se pasaba bajo un portal construido según la nueva moda, de arco ojival, sin decoraciones y rematado por un rosetón. Pero una vez en el interior se descubría un atrio, reconstruido sobre las ruinas de un viejo nártex. Y al frente, otro portal, con su arco construido según la moda antigua (Eco, 2016: 458).

Adso transita por esta construcción que rápidamente se nos presenta con una mezcla confusa de estilos: arcos góticos, arcos románicos, rosetones de vidrio, y fachadas sin decoración; todo ello construido sobre las bases de otra construcción de estilo primitivo³.

Otro ejemplo paradigmático de cómo el doble código va mucho más allá de la arquitectura, y que afecta a todo ámbito de la vida en la Posmodernidad, lo encontramos en *Il pendolo di Foucault* (1988): «Había entrado en una librería que, ya desde sus escaparates simétricos, exhibía su esquizofrenia. De un lado, obras sobre ordenadores y sobre el futuro de la electrónico, del otro, solo ciencias ocultas. Y lo mismo en el interior: Apple y Cábala» (Eco, 2009: 333)⁴.

Para un semiótico como Eco, el doble código se presenta como un reto para el receptor porque no satisface lo que se espera de los signos: es una mezcla ecléctica de elementos dispares que requiere una interpretación semiótica más profunda y no facilitada por los signos. En *Numero Zero* (2014), la última novela de Eco, vemos cómo se llega incluso plantear qué significa algo tan extraño como el doble código: «El aula tenía una bóveda altísima y ventanales góticos (nunca entendí por qué en un edificio barroco) y vidrieras verdes»

NOTAS

3 | En la Baja Edad Media, sobre todo en la pintura, es común la representación de diversos estilos arquitectónicos yuxtapuestos como ejercicio exegético entre el Antiguo Testamento (el románico) y el Nuevo Testamento (el gótico). Un ejemplo muy claro se puede observar en los cuadros del flamenco Robert Campin *La anunciación* (1420-1425) y *Los desposorios de la Virgen* (1420-1430). De esta manera, observamos como Eco no solamente está haciendo un ejercicio arquitectónico sino también reflejar la forma teológica de ver el mundo en aquella época, así como apuntar a las propias claves de lectura de su novela.

4 | El concepto de «esquizofrenia» en el texto de Jencks tiene una importancia capital y no es casual la mención del término en el texto que acabamos de citar, relacionándonoslo con algunas corrientes de la filosofía posestructuralista (Jameson, Deleuze y Guattari, Lacan, Foucault...).

(Eco, 2015b: 16). La pregunta constante del receptor (sea personaje o lector) sobre aquello que debe interpretar es algo necesario para que no se pierda la fuerza del recurso. Francesco Ardolino resume acertadamente por qué la pregunta sobre este uso extraño de los códigos no puede quedar abolida:

[El doble código es] la inserció en construccions actuals d'elements d'una altra època i/o estil, sense que arribin a amalgamar-se. En fi, una *contaminatio* que ha de quedar visible perquè, si arribés a quallar, generaria un nou model i perdria la seva força citacionista i alhora irònica. La pregunta «què hi fa, al mig d'aquest *loft*, una columna dòrica?», ha de quedar vigent; altrament, donaria peu a un sincretisme cultural, a una hibridació ja codificada i justificada (Ardolino, 2014: 92-93).

En consecuencia, entendemos que el doble código no debe poder asimilarse y debe mantener abierta siempre la pregunta. Si se asimila, se convertiría en una solución retórica ya codificada que el receptor percata como *arte*, pudiendo llegar a convertirse en algo *kitsch* (Eco, 2015: 202).

El propio Umberto Eco comenta que las principales características de su narrativa son «la metanarratividad, el dialogismo (en el sentido bajtiniano de que, como decía en las *Apostillas*, los textos se hablan entre sí), el *double coding* y la ironía intertextual» (Eco, 2005: 223). Dejando aparte los otros elementos mencionados, los que aquí nos interesan son la mención directa y explícita a Jencks y, por otro lado, el de la ironía intertextual, porque en cierto sentido están estrechamente ligados en la novelística de Eco.

Es así como Eco juega con el doble código en sus novelas, a través de la mezcla de géneros, lenguas, estilos, citas... Eco combina las citas cultas y las citas de cultura de masas. En *Il nome della rosa*, encontramos citas de Hildegarda von Bingen, la Biblia, Santo Tomás, Alan de Lille... pero también de Sherlock Holmes o Snoopy⁵. Si atendemos a los géneros literarios, encontramos también en *Il nome della rosa* elementos de la elevada disputa escolástica y también del bajo *giallo*; en *Il pendolo di Foucault* juega con los tratados herméticos renacentistas y las novelas de conspiración; *Baudolino* (2000) la podemos situar entre las novelas bizantinas, los bestiarios fantásticos de la Edad Media, la picaresca, el *Bildungsroman*... Estos juegos literarios de doble codificación se pueden rastrear también en el uso de las lenguas ya que en su primera novela mezcla el latín clásico, con el latín vulgar de la Edad Media, con la lengua vulgar de la península itálica. Aunque en cuestión de juegos idiomáticos, encontramos el mayor ejercicio de Eco en el prólogo de *Baudolino*, en el que el protagonista escribe con una especie de *esperanto* medieval, usando indistintamente el latín, todas las lenguas romances y las sajonas.

NOTAS

5 | Cabe señalar que esta misma cita de Snoopy y que da inicio a *Il nome della rosa* provoca en el protagonista de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) un efecto parecido a la ansiedad de las influencias, unas limitaciones intertextuales y creativas (Véase Calvino, 2015: 190). Esta cita, que en cierta manera es también una referencia a *Crimen y castigo* y a Bulwer-Lytton, aparece de nuevo en *Il pendolo di Foucault* en uno de los *files* de Belbo (2009: 43). Así, en este caso, a través de un texto escrito por un personaje, se está citando, como en un juego de cajas chinas, Bulwer-Lytton, a Dostoievski, a Snoopy, a Calvino e incluso al propio Eco.

Aunque pueda parecerlo, no hay una intención clasista en el uso del doble código, según el cual solo los lectores cultos pueden acceder a su narrativa. Recordemos que el *double coding*, en su origen arquitectónico, nace con la voluntad de comunicar tanto al académico más formado como con el obrero que pasa por delante del edificio cada mañana cuando se dispone a ir a trabajar. Eco comenta al respecto:

Admito que al usar esa técnica de la doble codificación, el autor establece una especie de complicidad silenciosa con el lector sofisticado, y que algún lector común, al no captar la alusión culta, puede tener la sensación de que se le escapa algo. Pero la literatura, creo, no está pensada solamente para entretener y consolar a la gente. Pretende también provocar e inspirar a leer el mismo texto dos veces, quizá incluso varias veces, para poder entenderlo mejor. Así que pienso que la doble codificación no es un tic aristocrático, sino una forma de mostrar respeto por la inteligencia y la buena voluntad del lector (Eco, 2011: 39).

Así pues, sin una voluntad estrictamente pedante o *snob*, Eco recoge los postulados de un teórico de la arquitectura como es Charles Jencks para hacer frente a todo un proyecto literario complejo y enrevesado que busca cierta complicidad con un lector modelo y la competitividad con un lector rezagado al que se quiere apelar, con el que el texto pretende comunicarse pese a una primera resistencia u oscuridad.

A lo largo de este artículo hemos podido observar cómo Umberto Eco se mueve entre campos teóricos (la semiótica, la literatura, la arquitectura, el arte, el urbanismo...) para ampliar horizontes conceptuales y metodológicos sin caer en engaños ideológicos. El autor italiano acude a Robert Venturi y a Charles Jencks, principales valedores de unos principios posmodernistas en arquitectura, para reforzar sus decálogos; entra en la línea conceptual de Roland Barthes sobre la ciudad dialogando con textos como «Semiótica y urbanismo»; apuesta, en contra de la tendencia más metafísica de teóricos de la arquitectura como Aldo Rossi, a favor de una visión urbana más empírica, tangible y menos romántica... Todo ello, a su tiempo, para utilizar unos planteamientos y conceptos teóricos, ajenas a la literatura, para aprehenderlos, digerirlos y utilizarlos con soltura en su propia literatura y teoría crítica.

De este modo, queda demostrado que las relaciones entre unas y otras disciplinas se pueden establecer de forma bidireccional, trasvasándolas de un campo a otro para considerarlas operativas y estimulantes para el resquebrajamiento de las fronteras. La estructura conceptual seriada de Eco permite ir más allá de lo establecido, salvando prejuicios y limitaciones autoimpuestas. Pese a que podría haberse limitado a recoger consideraciones como la del *double coding* para llevarlas a la literatura, Eco también decide aportar las

herramientas de su campo para opinar sobre el saber constructivo y reforzar así ciertas visiones arquitectónicas. Terminaremos añadiendo que hemos intentado, en definitiva, arrojar una nueva luz interpretativa yuxtaponiendo al mismo nivel, sin jerarquías, dos tipos de textos, dos modos de pensar que tradicionalmente han permanecido en esferas completamente separadas. Arrojar luz, no solo a la literatura desde la arquitectura, sino también en dirección opuesta, con el fin de iluminar nuevos sentidos que nos ofrecen obras y teorías tan poliédricas como las tratadas en este artículo.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ PROZOROVICH, F. (2015): *Historia del arte y de la arquitectura moderna (1930-1989)*, Barcelona: Universitat Politècnica de Barcelona.
- ARDOLINO, F. (2014): «Per a una història de la literatura catalana a la Postmodernitat», *Els Marges*, 103, 88-107.
- BARTHES, R. (1994): *La aventura semiològica*, Barcelona: Planeta De Agostini.
- CALVINO, I. (2015): *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid: Editorial Siruela.
- ECO, U. (1984): «Análisis componencial del signo arquitectónico /columna/» en Broadbent, G., Bunt, R. y Jencks, C. (eds.), *El lenguaje de la arquitectura*, México D. F.: Editorial Limusa.
- ECO, U. (2005): *Sobre literatura*, Barcelona: DeBolsillo
- ECO, U. (2009): *El péndulo de Foucault*, Barcelona: DeBolsillo.
- ECO, U. (2011): *Confesiones de un joven novelista*, Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (2015): *La estructura ausente*, Barcelona: DeBolsillo.
- ECO, U. (2015b): *Número Cero*, Barcelona: Lumen
- ECO, U. (2016): *El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen
- ECO, U. (2016b): «Apostillas a El nombre de la rosa» en Eco, U., *El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen.
- GARCÍA HERMIDA, A. y RIVERA, D. (2016): «Entrevista a Charles Jencks», *Teatro Marittimo*, 5, 70-89.
- HABERMAS, J. (1997): «Modern and Postmodern Architecture» en Leach, N. (ed.), *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, Londres: Routledge, 214-223.
- JAMESON, F. (2012): *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo avanzado*, vol. I, Buenos Aires: La Marca Editora.
- JENCKS, C. (1984): *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona: Gustavo Gili
- JENCKS, C. (1986): *Movimientos modernos en arquitectura*, Madrid: Hermann Blume.
- PRIMIER, A. (2013): *The Concept of Self-Reflexive Intertextuality in the Works of Umberto Eco* (tesis doctoral), Toronto: University Press.
- PRIMIER, A. (2013b): «Construire un mondo: architettura e paesaggi in Baudolino di Umberto Eco e Le città invisibili di Italo Calvino» en Capozzi, R. (ed.), *Tra Eco e Calvino: relazione rizomatiche*, Milán: EncycloMedia.
- VENTURI, R., SCOTT BROWN, D. e IZENOUR, S. (2011): *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona: Gustavo Gili.
- ZAGARI, F. (2005): «Umberto Eco per Reggio. Laudatio», Università Mediterranea di Reggio Calabria, <http://www.unirc.it/archivio_eventi/lauree_honoris/eco/>, [29/05/2019].
- LIJTMAER, L.; MAÍLLO, K. y FERNÁNDEZ, E. (2011): *Eva: Así se hizo la película*. Barcelona: Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya.
- LÓPEZ-PELLISA, T. (ed.) (2018): *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.