

---

# EL ESTILO Y LA METÁFORA ARQUITECTÓNICOS\*

*Martin Krampen*

## **El problema planteado por la investigación**

El problema planteado por los cuatro estudios resumidos a continuación ha sido el de investigar el estilo arquitectónico en cuanto variable independiente dentro de la investigación sobre las reacciones psicológicas de las personas ante los edificios. En el curso de esta serie de estudios, también se han analizado fuentes adicionales de variables, como la educación y la preocupación por los requisitos de las viviendas, para probar su influencia sobre la diferenciación de estilos arquitectónicos. Finalmente, se ha intentado establecer que la arquitectura podría ser una forma de comunicación metafórica.

↳

## **Fondo teórico para la investigación**

### *Reconocimiento del estilo arquitectónico y de la clase social*

Puesto que este estudio trata de los diferentes estilos de fachadas y de las reacciones de las personas ante ellas, los términos que se investigan deben ser operativamente definidos. Para poder definir el término «estilo», su uso dentro de la teoría semiológica presenta algunas propiedades clarificadoras. Cuando se produce o «consume» un objeto, sea éste un instrumento con alguna función o un signo con la función concreta de la comunicación, su «universo significante» de-

\*Traducción de l'anglès: Sally Templer

be ser conceptualizado (conocido, clasificado) dos veces por su productor o consumidor. En primer lugar está clasificado como función (o sentido) en oposición a otras funciones (u otros sentidos). Por ejemplo, un arquitecto (o su cliente) debe decidir qué tipo funcional de edificio va a construir, del mismo modo que el hablante debe decidir qué (sentido) va a comunicar. Pero esta primera conceptualización estará acompañada con toda seguridad de otra conceptualización, en la cual se decide un modo determinado de implementar la función escogida en la primera conceptualización. Por ejemplo, el arquitecto a quien se le ha encargado solucionar un problema de vivienda podría escoger un bloque alto (solución en altura) en vez de una casa de dos plantas para una vivienda familiar, y el hablante podría optar por utilizar un modo de informar basado en hechos, en lugar de la oratoria, para transmitir el sentido proyectado. Esta segunda conceptualización, que forzosamente viene después de la primera, pero no puede precederla, puede denominarse «connotativa», dado que es un proceso de «noción», teniendo lugar «a la vez que» la primera que es (de-)notativa. Otro término para los distintos modos de implementar la misma función (antes conceptualizada) es el «estilo» (PRIETO, 1975). *Los diferentes estilos* de fachadas en una amplia aceptación semiológica del término son, pues, *diferentes modos de implementar* las fachadas de los edificios. Estas diferencias deben, naturalmente, ser objetivamente medibles, para poder definir las de modo operacional. Al definir el estilo de esta forma, uno se ve obligado a aceptar otras ideas más complicadas respecto al estilo, como las que se utilizan, por ejemplo, en historia del arte. La conceptualización estilística o «cognición» del productor de un instrumento o signo se ve respondida por la «re-cognición» (identificación/reconocimiento *n. t.*) de estilo por parte del consumidor de ese instrumento o signo. El consumidor connota el estilo concreto en oposición a otros modos de implementar la misma función o el mismo sentido. Pero no podría hacer esto sin tener conocimientos anteriores de la variedad (de-)notativa del instrumento o signo que lo opone a aquellos con otras funciones u otros sentidos. Por ejemplo, el ciudadano que se enfrenta a una variedad de posibilidades para resolver el problema de vivienda —ej.: bloque multifamiliar o casa unifamiliar— no podría tomar su decisión —implementar su «estilo de vida»— si no tuviera claramente en mente (de-notada) la diferencia entre las funciones de las viviendas y las de las fábricas. Puesto que tanto la identificación de la función (de-notación) y la identificación del estilo (connotación), de acuerdo con este modelo semiológico, son operaciones cognitivas, mientras que un conjunto (o clase) está opuesto por parte de la persona identificadora a su complemento dentro de un universo de conjuntos, de ello se deriva que la identificación de una función dada o de un estilo dado solamente es posible en contraste con un conocimiento de fondo de otras funciones u otros estilos en sus universos respectivos. Por esta misma razón, BOURDIEU (1968) defiende que la identificación de estilos artísticos es una cuestión de haber adquirido los conocimientos de fondo necesarios a través de una educación formal e informal y, por

consiguiente, un privilegio de las clases sociales más aventajadas de una sociedad. Si faltan los conocimientos de fondo necesarios acerca de estilos, las personas deberían tener tendencia a ser menos capaces de diferenciar entre estilos y deberían recurrir a menudo —como sostiene PANOFSKY (1957)— a explicaciones más funcionales, más «superficiales» de las diferencias de estilo, teniendo consciencia de poca, o de ninguna, diferencia en absoluto (SANOFF, 1970).

### Metáfora arquitectónica

Este estudio va un paso más allá al postular la ocurrencia de una determinada variable estilística en arquitectura: la metáfora. Se ha asumido hasta ahora que esta variable solamente existía en el habla, en tanto en cuanto «figura retórica» (pero BONSIPE, 1965). La teoría básica para justificar esta hipótesis ha sido expuesta en el libro de NELSON GOODMAN (1968), *Languages of Art*. Goodman está dispuesto a proponer una teoría global de «símbolos», válida tanto para el campo verbal como para el visual. Hay que admitir que él utiliza el término «símbolo» de un modo un tanto «incoloro». Incluye letras, palabras, textos, cuadros, diagramas, mapas, modelos, etc. No implica nada indirecto o misterioso. Un retrato realista y un artículo periodístico son igualmente tan «simbólicos» como el cuadro o el poema más fantásticos. Dado que Goodman conoce tanto la semiótica peirceana como la lingüística estructural, obviamente se desvía conscientemente del uso del término «símbolo» en ambas corrientes. Mantiene que no solamente la «denotación» (también utiliza este término de forma diferente a la que se ha utilizado más arriba) de objetos y acontecimientos del mundo exterior a través de predicados lingüísticos (= descripción) o de símbolos visuales (= representación) es una forma de referencia al mundo, sino que la «ejemplificación» también es una forma de referencia, especialmente al mundo «interior» de los sentimientos, de las impresiones y de las propiedades percibidas. Se puede, pues, ejemplificar un sentimiento o una propiedad *literalmente*, citando verbalmente o señalando visualmente una muestra de ello (ej.: una muestra de color de propiedad roja). Por otro lado, se puede ejemplificar *metafóricamente* transfiriendo un predicado utilizado normalmente en un área de objetos (ej.: «una cara triste») a otra área de objetos (ej.: «un cuadro triste») o aplicando impresiones visuales pertenecientes a un área (el espaciamiento regular de columnas de soldados desfilando) a otra área (el espaciamiento regular de columnas arquitectónicas).

En este estudio se da por supuesto que estas operaciones metafóricas no solamente funcionan dentro del mismo medio —ej.: con el lenguaje lineal o la pintura bidimensional—, sino también entre diferentes medios, —ej.: a través de una transferencia desde el medio verbal hasta la pintura o la arquitectura, de la pintura a la arquitectura, etc.

Al hablar de la pintura, Goodman sugiere que un cuadro de Albers ejemplifica de forma muy impresionante «literalmente» ciertas formas y ciertos colores y sus relaciones, mientras que «posee» (denota) la «propiedad» de medir, digamos, 89 centímetros de alto. Pero no siempre puede diferenciarse tan fácilmente el estatus de la ejemplificación literal o metafórica, dado que las propiedades implicadas rara vez son muy claras o definidas. Muy pocas propiedades parecen ser únicamente literales o permanentemente metafóricas. En el lenguaje normal, incluso en casos muy claros, pocas veces se da claramente la diferencia entre «expresión» y ejemplificación. Según Goodman, a los arquitectos les gusta decir que algunos edificios «expresan» su función. Pero, normalmente, una fábrica de cola típica dentro de su género ejemplifica sólo literalmente el hecho de ser una fábrica de cola —no lo hace metafóricamente. Un edificio puede expresar fluidez, frivolidad y febrilidad. Pero para poder expresar metafóricamente el hecho de ser una fábrica de cola tendría que ser otra cosa, digamos, una fábrica de palillos (mondadientes), puesto que una metáfora requiere que la referencia normal de un complejo de signos a un área de objetos se transfiera a un área de objetos absolutamente nueva e inusual. No obstante, puesto que en ambos tipos de ejemplificación, literal y metafórica, se hace referencia a una propiedad que posee un objeto, la diferencia entre las dos no es muy precisa y el aplicar el término «expresión» para ambos tipos no es ni sorprendente ni peligroso.

SHAPIRO & SHAPIRO (1976) han dirigido la atención hacia la estrecha relación entre metáfora y metonimia —los dos tropos principales que JAKOBSON (1971) ya había introducido en una relación dialéctica. Para que pueda tener lugar una ejemplificación no-literal, deben resolverse tres aspectos. Primero, está la condición de que términos de una ejemplificación no-literal deban ser potencialmente relacionables: por ejemplo, el término «pie» debe poder ser aplicado tanto a un cuerpo viviente como a una montaña. Esta cualidad preexistente de relacionabilidad puede estar garantizada o bien por el hecho de que los términos pertenezcan a una especie común (relacionabilidad por semejanza), o bien por el hecho de pertenecer a un contexto lógico y espacial común (relacionabilidad por contigüidad), o por una clasificación jerárquica o de dominación en potencia (relacionabilidad por valor). Si estas precondiciones de relacionabilidad se ven satisfechas, puede resolverse el segundo aspecto de los tropos, es decir, pueden de hecho realizarse ahora los términos del tropo al establecer una yuxtaposición o una relación. Según las precondiciones de relacionabilidad, puede implementarse de forma predominante uno de los tres tipos de relaciones —semejanza, contigüidad o dominación de valores. Se producen estas tres relaciones a través de las tres operaciones correspondientes de selección (para la semejanza), combinación (para la contigüidad) y clasificación jerárquica (para el valor). Siempre está implicada la clasificación jerárquica cuando se establece un tropo, o para establecer categorías (ej. la *pars pro toto*: «vela» para «barco») para invertir (o neutralizar) una categoría («pie de la montaña» en vez de «parte inferior de la montaña»).

De este modo, el resultado de las operaciones de relación es, o bien una metonimia en la cual se establece una jerarquía, o bien una metáfora en la cual una jerarquía implícitamente establecida (cuerpo contra montaña) se ve cancelada o invertida. Por consiguiente, la diferencia entre metonimia y metáfora es tan sólo una diferencia de énfasis. Mientras que en ambos tropos las relaciones de semejanza y de contigüidad (lógica) están copresentes, en la metonimia la contigüidad (lógica) prevalece sobre la semejanza y en la metáfora la semejanza sobre la contigüidad. Es por esta razón que una metonimia tiene tendencia a convertirse en metáfora y que las metáforas pueden «remetonimizarse» a través de un proceso de lexicalización (desjerarquización) y la actualización de una nueva jerarquía. Puede ahora demostrarse cómo pueden establecerse tropos a través de dos medios distintos. Los Shapiro citan el carácter metafórico «del lema amoroso *dulce et amarum* (dulce y amargo) ilustrado por el idilio pseudoteocritano de Cupido picado por abejas mientras probaba la miel». Para dar un ejemplo en arquitectura, el ritmo equidistante de hileras innumerables (pero limitadas) de bloques de personas desfilando, podría ser metafóricamente ejemplificado por hileras no-contables (pero limitadas) de columnas de piedra (KOCH, 1979: 140).

Goodman cita al respecto un extracto de R. SHEPPARD (1967), en el que el autor afirma que un edificio puede expresar *estados de ánimo* (serenidad y movimiento como en la *Kleine Komödie*, Berlín) o *ideas* (astronomía y relatividad como en la *Torre de Einstein* de Mendelsohn, o fascismo como en algunos ejemplos de la arquitectura nazi). El objetivo de esta investigación es el de demostrar, con pruebas empíricas, que el estilo de un edificio tiene su propio efecto psicológico sobre los individuos y que el término «metáfora arquitectónica» no es una «metáfora».

## CUATRO ESTUDIOS SOBRE ESTILOS Y METÁFORAS ARQUITECTÓNICOS

### Estudio 1: Identificación de diferencias en el estilo arquitectónico

En una serie de estudios sobre fachadas de edificios construidos antes de 1900 y después de 1945 (KRAMPEN, 1974a, 1974b, 1979), se ha intentado obtener información sobre el modo que tenían de diferenciar los sujetos, dos formas históricamente distintas de conceptualizar las fachadas. Esta investigación se llevó a cabo utilizando reacciones a escalas semánticas diferenciales (SD) de distintos grupos de sujetos ante la proyección de diapositivas de nueve fachadas de edificios construidos antes de 1900 y nueve fachadas de edificios construidos después de 1945. Los dos estilos se diferenciaban sobre todo por el hecho de que, en los primeros, las fachadas estaban altamente decoradas, mientras que en los segundos no había decoración alguna.

En un primer estudio (al que denominaremos a partir de ahora «estudio 1»), 76

288 sujetos valoraron estas diapositivas en cuatro secuencias diferentes con 22 escalas SD de siete puntos.

Los sujetos eran 40 cadetes alemanes del cuerpo médico del ejército, 20 de sus instructores y 16 italianos nativos, estudiantes de la Universidad de Bolonia.

Los 22 pares de adjetivos de las escalas SD eran: caliente-fría, natural-técnica, significativa-sin sentido, atrayente-repelente, no funcional-funcional, agradable-desagradable, suelta-inflexible, variada-aburrida, recargada-sobria, artística-no artística, excitante-tranquilizante, original-banal, bien pensada-mal planeada, muerta-viva, generosa-tacaña, diversa-monótona, fértil-estéril, juguetona-seria, irregular-ordenada, personal-impersonal, expresiva-inexpresiva, simpática-antipática. Se les dio a los sujetos cuatro tipos distintos de secuencias de estos adjetivos con sus opuestos en diferente orden. Los perfiles que se derivaron para cada una de las 18 fachadas se basaron en la clasificación media de los 76 sujetos en las 22 escalas. Las fachadas construidas antes de 1900 recibieron, en general, una clasificación más alta en todas las escalas SD que las modernas. Siguiendo la sugerencia de ORLIK (1965, 1967) de que las sumas de los productos vectoriales (aquí 22 clasificaciones medias por fachada, cada una recibiendo valor a partir de su gran media) pueden ser factorizadas del mismo modo que los coeficientes de correlación para obtener agrupaciones de perfiles, se hizo un análisis factorial de las sumas de estos 22 productos vectoriales valorizados de cada combinación de pares de las 18 fachadas. Las dos soluciones factoriales produjeron dos agrupamientos —uno de las fachadas construidas antes de 1900, uno de las fachadas construidas después de 1945. El primer factor indicaba una diferencia significativa ( $p < .005$ ) entre las fachadas «viejas» y «nuevas». Estos resultados son tal vez válidos a un nivel interlingüístico («internacional»), dada la presencia de sujetos alemanes e italianos en el estudio. Pero no tienen en cuenta las probables diferencias en la habilidad de diferenciar de modo connotativo entre las fachadas gracias a la educación, puesto que la mayoría de los sujetos tenían un diploma de enseñanza secundaria.

## Estudio 2: Diferencias sociales en la identificación de estilos arquitectónicos

Durante los últimos años, autores como BERNSTEIN (1971) han subrayado en sociolingüística la influencia de la socialización informal (y de la educación formal subsiguiente), a través de los mecanismos de la familia y de la clase social, sobre la competencia comunicativa. Parece aplicarse también un mecanismo similar a la competencia de tratamiento de la comunicación visual y artística.

Según BOURDIEU (1968) existen pruebas teóricas y empíricas —éstas últimas derivándose de sus observaciones del comportamiento de la gente en los museos— de que la identificación de propiedades excesivas de diseño (por encima de sus propiedades «funcionales») correspondientes al concepto artístico de

un objeto determinado, está limitada a una élite «civilizada» que surge de la clase económicamente dominante, mientras que los miembros de la clase (económicamente) dominada tal vez no hayan sido educados para poder reconocer los signos artísticos. Bourdieu basa su contienda en la suposición de que el percibir las obras de arte —y los objetos pertenecientes a la civilización en general— es un proceso de decodificación. Las obras de arte o de la civilización pueden, por consiguiente, únicamente ser obras de arte o de civilización para aquellos que estén equiparados con los códigos necesarios para apropiárselas. La competencia estética, pues, significa poseer un medio de apropiación de los objetos estéticos. Uno de los medios de apropiación más importantes es el conocimiento de los indicadores y de las propiedades estilísticas. El código de las obras de arte visual (y, de hecho, de los objetos de la civilización en general) consiste en un sistema de oposición de conjuntos de propiedades estilísticas que reciben su pertinencia de un sistema de oposición correspondiente de conjuntos de conceptos corrientes en una sociedad dada. La competencia estética es, por consiguiente, el conocimiento de todas las posibles subdivisiones en potencia de estos dos universos. Tras alguna reflexión se llegará a la conclusión de que la motivación para apropiarse de ese «capital» de la civilización, aumenta con la posesión de los medios de apropiación. Cada apropiación conduce a un aumento de los medios de apropiación. Por otro lado, cuanto más escaso sea el abastecimiento de medios de apropiación, más rápidamente desaparece la conciencia de estar privado de ellos.

Por consiguiente, en un segundo estudio (que denominaremos de aquí en adelante «estudio 2») se puso a prueba la hipótesis de que sujetos de un nivel educativo más bajo que el de los del estudio 1 reaccionarían de un modo distinto ante las mismas fachadas. Así pues, se presentaron las mismas diapositivas de fachadas, bajo condiciones lo más parecidas posibles a las del estudio 1, a 40 estudiantes alemanes de formación profesional —sin diploma de escuela secundaria—, que las clasificaron con las mismas escalas SD que se usaron para los sujetos del estudio 1.

El promedio de perfiles de fachadas basados en otros promedios de los valores medios de perfiles de nueve «viejas» y nueve «nuevas», resultado de las clasificaciones llevadas a cabo por los sujetos del estudio 1 y del estudio 2, demuestran que los sujetos del estudio 1 tenían tendencia a dar una clasificación más alta a las fachadas «viejas» y una clasificación más baja a las fachadas «nuevas», que los sujetos del estudio 2. A partir de la comparación entre los perfiles de los dos grupos de ambos estudios, a la vez que a partir de las pruebas *t* de los valores medios diferenciales entre los grupos en las 22 escalas SD, se pueden derivar los siguientes resultados:

— ambos grupos muestran una diferencia muy significativa entre sus clasificaciones de las fachadas «viejas» y de las «nuevas», mostrándose más altamente clasificadas generalmente las «viejas» que las «nuevas» en las escalas SD.

— Los estudiantes de las escuelas de formación profesional mostraron una diferencia media inferior (aunque igualmente significativa) entre las fachadas «viejas» y «nuevas» que los sujetos con diploma de escuela secundaria.

La comparación entre el rendimiento por escala SD para todas las fachadas «viejas» entre los varios grupos de sujetos con diploma de escuela secundaria por un lado, y los estudiantes de escuelas de formación profesional por otro, demuestra que la diferencia en las clasificaciones de las fachadas «viejas» entre los sujetos del estudio 1 y los sujetos del estudio 2 es fuertemente significativa ( $p < .001$ ): los sujetos del estudio 1 valoraban más altamente las fachadas «viejas», en casi todas las escalas, que los estudiantes de escuelas de formación profesional del estudio 2. De un modo parecido, la diferencia en la percepción de las fachadas «nuevas» entre los sujetos del estudio 1 y del estudio 2 es también muy significativa ( $p < .001$ ): los estudiantes de formación profesional valoraban más altamente las fachadas «nuevas» en casi todas las escalas SD que los sujetos del estudio 1. Finalmente, la diferencia en la percepción de todas las fachadas juntas entre los sujetos del estudio 1 y los estudiantes de formación profesional es altamente significativa ( $p < .001$ ).

Los resultados de los estudios 1 y 2, así como la comparación entre los dos, sugieren que los sujetos de ambos estudios eran capaces de reconocer la diferencia de estilos entre las fachadas, probablemente al notar la presencia o la ausencia de decoraciones, pero también sugieren que los sujetos con un nivel educativo inferior no reconocieron estas diferencias de forma tan destacada como lo hicieron los sujetos con un nivel educativo superior.

### **Estudio 3: Diferencias en la apreciación estética y funcional del estilo arquitectónico**

Investigaciones psicológicas anteriores sobre fachadas habían producido resultados contradictorios: en uno de esos estudios (BORTZ, 1972) se valoraron las fachadas de los edificios «nuevos» como agradables y las de los edificios «antiguos» como interesantes. En los estudios 1 y 2 mencionados más arriba se juzgó que las fachadas de los edificios «antiguos» eran estéticamente superiores a las de los edificios «nuevos», aunque no tanto por parte de los sujetos con un nivel educativo inferior. De este modo, en un estudio llevado a cabo a continuación (y que de ahora en adelante denominaremos estudio 3) se probó la hipótesis de que se valorarían más altamente las fachadas «antiguas» que las «nuevas» en la dimensión estética de una SD, mientras que se valorarían más altamente las fachadas «nuevas» en la dimensión funcional. Esto último se debería a que la composición de las fachadas «viejas», se supone, implican más elementos arquitectónicos (decoración) y, por consiguiente, ofrece más información objetiva al espectador. En consecuencia, las valoraciones subjetivas de rango de las fachadas «viejas» en la dimensión estética estarían en alta correlación con la clasificación de alto/bajo

de las fachadas, de acuerdo con medidas objetivas como las de información a trozos y las relaciones de tipo y señal de las partes de las fachadas. Se llevó a cabo el estudio en la Universidad Técnica Karadeniz en Trabzon, Turquía. Cincuenta y cinco empleados de la universidad, 35 hombres, 20 mujeres, con educaciones que iban de media a alta valoraron un total de 24 fachadas con 20 escalas SD. Doce de las fachadas eran «viejas», cuatro de ellas de un estilo griego de siglo XIX altamente decorado (parecido al de los estudios 1 y 2), cuatro de un estilo otomano tradicional y cuatro de un estilo especial del este de Karadeniz, presentando una estructura particular de maderamen. Las otras 12 fachadas eran «nuevas», cuatro de ellas pertenecientes a construcciones de arquitectos, cuatro a edificios de constructores y cuatro a viviendas de tugurio. Se escogieron diez de las escalas de las SD para representar la dimensión estética (variada-aburrida, única-común, artística-no artística, impresionante-no impresionante, original-banal, diferente-usual, significativa-sin sentido, expresiva-inexpresiva, diversa-monótona, interesante-no interesante). Diez otras escalas representaban la dimensión funcional (útil-inútil, aireada-no aireada, muy abierta-cerrada, protectora-no protectora, práctica-impráctica, sólida-débil, funcional-afuncional, impermeable-porosa, íntima-pública, cubridora-no cubridora).

Los resultados de las valoraciones subjetivas fueron los siguientes: una mayoría importante de los sujetos valoraron las fachadas «nuevas» como más adecuadas desde el punto de vista funcional que agradables desde el punto de vista estético, cuando se compararon las dos dimensiones para las fachadas por sujeto, pero la esperada valoración superior para las fachadas «viejas» respecto a las «nuevas» en las escalas estéticas no tuvo lugar. No obstante, cuando se compararon todas las fachadas «viejas» y «nuevas» en cuanto a su clasificación media dentro de cada una de las dos dimensiones, una mayoría de mujeres dieron una valoración más alta a las fachadas «viejas» que a las «nuevas» en la dimensión estética, mientras que una mayoría de hombres dieron una valoración más alta a las fachadas «nuevas» que a las «viejas» en esa misma dimensión; la mayoría de los sujetos valoraron más altamente las «nuevas» que las «viejas» en la dimensión funcional.

El comportamiento subjetivo de las valoraciones se ve en parte explicado por las respuestas obtenidas a preguntas de control, formuladas junto con las escalas de valoración: una mayoría importante incluso entre aquellos sujetos que valoraban más altamente las fachadas «viejas» que las «nuevas» en la dimensión estética, preferían vivir en casas «nuevas» a vivir en casas «viejas» y pensaban que el interior de las casas «nuevas» estaba mejor equipado que el de las «viejas».

A través de los valores medios de las fachadas viejas y nuevas se pueden obtener perfiles distintos para las escalas estéticas y funcionales. Con algunas excepciones, las fachadas viejas estaban más altamente valoradas en la escala estética y menos valoradas en la escala funcional, mientras que las fachadas nuevas estaban más altamente valoradas en la escala funcional y menos valoradas en la escala estética.

Los análisis separados del factor Q para hombres y mujeres de la covariación entre las fachadas fueron llevados a cabo, en primer lugar, para las escalas estéticas solamente. No denotaron ninguna diferencia especial entre ambos sexos. Una clasificación de las fachadas por el factor principal estético, para todos los sujetos, produjo una clasificación más alta para las fachadas viejas que para las nuevas. De un modo similar, los análisis separados del factor Q para hombres y mujeres de las fachadas para las escalas funcionales únicamente, no produjeron ninguna diferencia destacada entre los dos sexos. La clasificación de las fachadas por el factor principal funcional denota una posición más elevada para las nuevas que para las viejas. Finalmente, los análisis Q para todas las escalas, estéticas y funcionales, no produjeron ninguna diferencia especial entre los sujetos hombres y los sujetos mujeres. El resultado es de dos grupos de fachadas juzgadas como positivas, o bien desde el punto de vista estético y funcional, o bien desde el punto de vista funcional únicamente. En el primer grupo se encuentran las viejas y las nuevas, y en el segundo solamente las fachadas nuevas. En añadidura, encontramos que hay fachadas juzgadas como negativas, o bien desde el punto de vista funcional y estético, o bien desde el punto de vista funcional únicamente. Entre las primeras se encuentran las fachadas viejas y nuevas y entre las segundas las viejas solamente.

Con los edificios nuevos encontramos una tendencia a juzgar como más positivas desde el punto de vista estético, pero menos desde el punto de vista funcional, los edificios diseñados por arquitectos, si los comparamos con los edificios erigidos por empresas constructoras.

Respecto a las medidas objetivas de las fachadas, las clasificaciones en la relación tipo-señal de los elementos de las fachadas y en las medidas de información estaban en alta correlación (.658) y las relaciones tipo-señal de las fachadas «viejas» se clasificaban claramente más alto que las de las fachadas «nuevas». Cuando los órdenes de rango de las 24 fachadas en una medición objetiva están correlacionados con sus órdenes de rango en una medición subjetiva, existen correlaciones de alta importancia entre ambas medidas objetivas y la dimensión estética subjetiva, mientras que no se encontró una correlación similar para la dimensión funcional.

En la discusión sobre los resultados, la falta aparente de inclinación por parte de los sujetos/hombres a diferenciar entre las dimensiones estéticas y funcionales se explica por su preocupación primordial por los problemas funcionales de la vivienda y por las diferencias en la educación general de fondo de los sujetos/hombres y de los sujetos/mujeres.

#### **Estudio 4: La identificación de la metáfora arquitectónica**

Los tres primeros estudios resumidos hasta ahora tratan de la identificación de diferentes estilos. El cuarto estudio que se presenta ahora introduce la variable

de la metáfora arquitectónica dentro del contexto de la investigación sobre la arquitectura nacionalsocialista.

En la literatura escrita sobre este tema no se plantea en absoluto la cuestión de que la arquitectura nazi tuviera la tarea de propagandizar la ideología nazi (WEBER, 1969; TAYLOR, 1974; ARNDT, 1979; LARSSON, 1979).

Hitler mismo dijo una vez, en un discurso, que el movimiento nacionalsocialista y el estado creado por él habían salvado a la Alemania del siglo XX del bolchevismo; por consiguiente, tanto los amigos como los enemigos deberían saber que los edificios del nacionalsocialismo fueron construidos para reforzar la autoridad de este estado (DOMARUS, 1965: 719). No existe mejor prueba de que la arquitectura nazi estaba diseñada para comunicar metafóricamente la ideología de sus representantes que la metáfora del propio Hitler —la cual se ha convertido en el título de un libro que es una autoridad sobre la arquitectura nazi (TAYLOR, 1974)— que se refirió a la arquitectura como «la palabra en piedra» (DOMARUS, 1965: 778). Hitler mismo estuvo influido en su juventud por los edificios ostentosos neobarrocos y neorrenacentistas de Viena y se consideraba un arquitecto dotado (PICKER, 1963: 323). De hecho, algunos de sus proyectos, como el de un gigantesco arco de triunfo, se conservan como dibujos. No cabe duda de que, directa o indirectamente, influyó en muchos de los diseños de la arquitectura nazi, aunque, aparentemente, le dejó alguna libertad de decisión estética a su arquitecto principal, Albert Speer.

Uno de los principales ideólogos nazis sobre la arquitectura, escribió acerca del «nuevo» estilo de la arquitectura nacionalsocialista, argumentando que sus principios básicos se derivaban del sentimiento heroico de la ideología nacionalsocialista («Weltanschauung»): que la sencillez y franqueza de esta ideología requería una expresión arquitectónica sencilla y franca: que el ritmo conciso de las columnas desfilando correspondían a un orden conciso, en planificación y elevación, de los edificios y que la medida del individuo debía ser abandonada por la arquitectura para dejar paso a la medida de las formaciones desfilando (STEPHAN, 1939). El «paso de marcha del movimiento» era una expresión frecuente en la literatura nacionalsocialista inventada originalmente por uno de sus ideólogos principales (ROSENBERG, 1936: 303). Mientras que, básicamente, existen varios estilos coexistentes de arquitectura nazi (TAYLOR, 1974), los edificios representativos del régimen siguieron una línea determinada del neoclasicismo (KOCH, 1979). De un modo objetivo, este tipo de arquitectura nazi se caracteriza por hileras sobredimensionadas de edificios de techo plano, extendidos horizontalmente, organizados por simetría de espejo, hileras de ventanas y de columnas iguales, bases fuertes, zócalos y cornisas, construidos con bloques masivos de piedra o bien revestidos de grandes losas de piedra, siendo su característica principal la ausencia notable de decoración. Esta ausencia de decoración crea una impresión de uniformidad; la sobredimensionalidad hace que un individuo se sienta pequeño y perdido ante estos edificios; el peso de las bases, de los zóca-

294 los y de los bloques de construcción dan una sensación de solidez, como si estas estructuras hubieran sido construidas para la «eternidad». ARNDT y DÖHL (1958) califican el estilo resultante de «neoclasicismo de una dureza específica». Y aunque existan varios paralelos entre la arquitectura nazi y el estilo neoclasicista de los años veinte y treinta en todo el mundo (LARSSON, 1979), el primero se diferencia del segundo por una exageración de la sencillez, por su fuerza abrumadora y su pesadez, todo lo que su arquitecto principal, SPEER (1975: 617), definió como un «clasicismo forzado».

Basándonos en el análisis precedente, se investigó la hipótesis de que los sujetos pudieran diferenciar entre la arquitectura clasicista y la versión particular de neoclasicismo duro de la arquitectura nazi, aunque la primera hubiese servido de modelo para la segunda. Al mismo tiempo los sujetos deberían reconocer las propiedades metafóricas concretas para cuya ostentación estaban diseñados los edificios nazis: sencillez, represión del individuo y apariencia de eternidad.

En el cuarto estudio, 149 sujetos valoraron diapositivas de nueve edificios de estilo clasicista y nueve edificios oficiales de arquitectura nacionalsocialista sobre 20 escalas. Los edificios nazis estaban bien equiparados a sus equivalentes clasicistas: allí donde se podía, se mantuvieron del modo más igualado posible el número de plantas, la presencia de columnas, la perspectiva y otros parámetros. Las escalas se referían metafóricamente a características relacionadas con la franqueza y la sencillez de las ideas nazis y su correspondencia en arquitectura, la intención de intimidar al individuo aislado y a la vez, incitar a la cohesión de las masas y a la idea de «eternidad» del «Tercer Reich» y de su arquitectura. Las escalas eran las siguientes: macizo-ligero, monótono-diverso, desnudo-adornado, estéril-lujoso, amedrentador-tranquilizador, tenso-relajado, estático-dinámico, rígido-animado, sencillo-complicado, inflexible-flexible, uniforme-variado, duro-blando, eterno-transitorio, frío-cálido, puntiagudo-suave, angulado-redondeado, pesado-ligero, bruto-sensible, torpe-articulado, intimidante-que inspira confianza.

De los 149 sujetos 37 eran estudiantes de arquitectura y 51 estudiantes de otras carreras en Berlín Occidental; 31 eran estudiantes de arquitectura y 30 estudiantes de otras carreras en Lausanne, Suiza. Un análisis-R de las escalas de valoración proporcionaron tres factores, el primero de los cuales podría denominarse «sencillez y uniformidad» (representado por adjetivos como sencillo, desnudo, estéril, uniforme, monótono), el segundo «brutalidad e intimidación» (representado por adjetivos como intimidante, bruto, amedrentador, frío, duro), el tercero «pesadez y eternidad» (representado por adjetivos como eterno, pesado, macizo). Los puntos otorgados a los factores por los distintos grupos de sujetos demostraron que, en términos de nacionalidad, los sujetos suizos encontraron que la arquitectura nazi era menos «intimidante» en comparación con los edificios clasicistas, pero más «eternos». En general, los suizos sintieron menos las diferencias entre los dos estilos que los alemanes y también las sintieron

menos los arquitectos en comparación con los no-arquitectos de ambas nacionalidades.

Un análisis Q de los edificios produjo dos factores, uno para los edificios clasicistas y otro para los nazis. Estos resultados parecen indicar que unos cuarenta años tras su construcción, los edificios nazis seleccionados para este estudio siguen transmitiendo las intenciones que, a través de su diseño, tenían que expresar metafóricamente a sujetos de distintas nacionalidades y al margen de que sean arquitectos o no.

## Conclusiones

Los cuatro estudios presentados aquí han demostrado que las personas utilizan las propiedades formales de la arquitectura como señales para la diferenciación de estilos. Una señal importante es la presencia o ausencia de elementos decorativos (cornisas, marcos de ventanas, pináculos, etc.) en una fachada. La diferenciación de estilos parece tener en cuenta dos dimensiones básicas, la estética y la función. Mientras que los sujetos con un nivel de educación más bajo sí se fijan en las señales anteriormente mencionadas, no parecen diferenciar entre los estilos como extremos dentro de la dimensión estética. Cuando se preocupan seriamente por las necesidades básicas de la vivienda es posible que, de hecho, solamente juzguen los edificios por su dimensión funcional.

No obstante, se puede transfuncionalizar el estilo para que se convierta en una expresión metafórica de una ideología. En el caso de la arquitectura nazi, los principios básicos de la ideología nazi —sencillez de ideas, desprecio hacia el individuo y la ilusión de una continuidad eterna ahistórica— siguen pudiéndose «leer» en esta arquitectura hoy en día.