

LA REPRESENTACIÓN VERBAL DE LA ARQUITECTURA

Óscar del Castillo Sánchez

Arquitecto. Doctor en Filosofía

ocastillosanchez@yahoo.ie

Recibido: 10/10/2019 | Aceptado: 17/12/2019

doi:10.30827/sobre.v6i0.11321

THE VERBAL REPRESENTATION OF ARCHITECTURE

ABSTRACT: In the arts and architecture of modernity it was tried to exclude the narrative/symbolic moment from both its production and its reception. However, and despite the attempts to remove from the architectural work any component that remits outside of it, it could happen that the mere action of perceiving –the built-up, or any other object– constituted an act in part linguistic from the beginning that, as such, contravene a speech about the contemplated inextricably interwoven with the pure-sensitive. The abstract form also acquires a multiplicity of senses and meanings through diverse mechanisms, some of which will be examined here briefly from a plurality of perspectives. The question of the narrativity of the architectural experience and the consequent possibility of representing the architectural through the word are of great importance for the development of the discipline.

KEYWORDS: architecture, sense, meaning, musicology

RESUMEN: En las artes y la arquitectura de la modernidad se trató de excluir el momento narrativo/simbólico tanto de su producción como de su recepción. Sin embargo, y pese a los intentos de suprimir de la obra de arquitectura cualquier componente que remita fuera de ella, podría ocurrir que la mera acción de percibir –lo edificado o cualquier otro objeto– constituyese desde el principio un acto en parte lingüístico que, en cuanto tal, convocase un discurso acerca de lo contemplado inextricablemente entretejido con lo puro-sensible. La forma abstracta adquiere además una multiplicidad de sentidos y significados a través de mecanismos diversos, algunos de los cuales se examinarán aquí brevemente desde una pluralidad de perspectivas. La cuestión de la narratividad de la experiencia arquitectural y la posibilidad consiguiente de representar lo arquitectónico mediante la palabra tienen gran importancia para el desarrollo de la disciplina.

PALABRAS CLAVE: arquitectura, sentido, significado, musicología



En las artes y la arquitectura de la modernidad se trató a menudo de excluir el momento narrativo/simbólico tanto de su producción como de su recepción. Algunas de las vanguardias del siglo XX reaccionaron al ciclo romántico precedente adoptando una actitud y una metodología que quiso imitar a las exitosas ciencias exactas de la época¹: como estas, el arte y la arquitectura se propusieron delimitar con rigor su campo de actividad, dejando fuera de él todo aquello que se consideró ajeno a la presunta esencia del arte de que se tratase. La pintura debía ocuparse de la visualidad plana; la escultura, de la visualidad espacial; la arquitectura, de la respuesta de la forma a los usos a que se destine el edificio. Por efecto de esta operación reductiva, el elemento simbólico que anteriormente había distinguido a estas artes quedó erradicado del horizonte de su actividad, pues lo simbólico –y, por ende, lo narrativo– es, por definición, aquello de la obra que apunta fuera de ella, aquello por lo que lo pictórico/escultórico/arquitectónico remite a lo exterior a cada una de estas artes y lo introduce en su concepción y su experiencia. Una narratividad que no solo contraviene la ensimismada autorreferencia del objeto, sino que, dado su carácter a menudo existencial o trascendental, desdice el espíritu de objetividad científica que fascinó a algunas de estas vanguardias.

Con la crisis de la modernidad, tales actitudes quedaron en buena medida abandonadas, y volvieron a las artes la narratividad y el simbolismo reprimidos en la fase anterior. Sin embargo, aún hoy parece haber en el seno de la arquitectura cierta reticencia a admitir elementos no específicamente arquitectónicos en la concepción o en la experiencia de la obra arquitectural, como si ello pusiera en peligro una presunta naturaleza de lo arquitectónico. Cuando leemos o escuchamos lo afirmado por algunos arquitectos acerca de este asunto, se tiene la impresión de que se estuviese defendiendo algo así como una esencia o especificidad de la arquitectura que hubiera que mantener incontaminada. Posturas estas que resultan llamativas en una época en que las actitudes interdisciplinarias y la hibridación entre campos del saber han demostrado su fecundidad. Sin embargo, y pese a los intentos de purgar la arquitectura de cualquier componente que remita fuera de ella y convoque lo extraarquitectónico en su concepción o experiencia, podría suceder que el mero acto de percibir –lo construido o cualquier otro objeto– constituyera desde el primer momento un acto en parte lingüístico y que, en cuanto tal, acarrearase una narración de lo contemplado inextricablemente imbricado con los elementos –llamémoslos así– puramente formales.

El juicio determinante y la atribución de significado a los objetos percibidos

Diversos planteos filosóficos y psicológicos han considerado que la percepción no es nunca un proceso puro-sensible, sino que participa en ella una multiplicidad de ingredientes heterogéneos fundidos entre sí en grado diverso. En su *Crítica de la razón pura*, Immanuel Kant sostiene que, en el *juicio determinante*, la imaginación constituye los objetos del mundo a

través de una síntesis entre la intuición sensible que tenemos de un ente y el concepto del entendimiento que corresponda a ese ente contemplado. La facultad de la intuición organizaría en forma de imagen unitaria el caudal informe de estímulos que los sentidos reciben². La imaginación tomaría estas imágenes, las ordenaría en el tiempo y las fundiría con el concepto empírico que corresponda, en lo que Kant denominó *síntesis de reconocimiento*³. La imagen que la conciencia se hace del ente real –lo que este es para la conciencia– resulta de esta fusión entre lo perceptivo y lo ideal, de manera que, desde el momento en que distinguimos un objeto diferenciado en el seno de nuestro campo perceptivo, este se nos aparece dotado de un contenido conceptual –cuando menos, implícito– y, por ende, de un significado⁴. El objeto no es nunca un ente mudo, sino que, en la medida en que podemos *reconocerlo*, podemos atribuirle una significación y, a partir de ella, una narrativa más o menos extensa, como veremos.

¿Acarrea todo percepto un concepto?

Kant consideró además que en algunos casos podemos no poseer un concepto bajo el que subsumir lo percibido, como ocurriría ante lo bello⁵ o lo sublime⁶. En el primer caso, carecemos de una regla interpretativa que nos permita

2 «Toda intuición contiene en sí una variedad [...] En cuanto contenida en un instante de tiempo, ninguna aprehensión puede ser otra cosa que unidad absoluta. Para que surja, pues, una unidad intuitiva de esa diversidad (como, por ejemplo, en la representación del espacio) hace falta primero recorrer toda esa diversidad y reunirla después. Este acto lo llamo *síntesis de aprehensión* por referirse precisamente a una intuición que ofrece, efectivamente, una variedad, pero una variedad contenida como tal en una *representación* y que jamás puede producirse sin la intervención de una *síntesis*» (Kant, 2002:A99) (cursivas en el original).

3 «Por ejemplo, pensamos un triángulo como objeto en la medida en que somos conscientes de la unión de tres líneas rectas conforme a una regla según la cual siempre puede representarse tal intuición. Esa *unidad de la regla* es la que determina toda la diversidad y la somete a unas condiciones que hacen posible la unidad de la aprehensión. El concepto de esa unidad es la representación del objeto = X que pienso a través de los mencionados predicados de un triángulo» (Kant, 2002:135) (cursivas en el original). El «concepto consiste únicamente en la unidad de esa síntesis [...] Es esa conciencia única la que combina en una representación la diversidad [...] Siempre tiene que haber una conciencia, *aunque carezca de especial claridad*. Sin conciencia no puede haber conceptos *ni es, por tanto, posible conocer los objetos*» (Kant, 2002:134) (cursivas del autor). Kant desarrolla la idea de *síntesis de reconocimiento* en los párrafos A103-A110 de la *Crítica de la razón pura*.

4 La cuestión del grado y modo en que lo conceptual se imbrica con lo perceptivo es objeto hoy de intenso debate en filosofía, y no es algo en lo que quepa aquí profundizar. A los efectos de esta discusión, podemos considerar que aun si el acto perceptivo no fuese de por sí un acto también cognitivo –es decir, si ver ante nosotros un objeto rojo y cuadrado no supusiera, al mismo tiempo, *tomar conciencia* explícita de que se trata de un ente rojo y cuadrado, lo que significaría que el percepto acarrearía un contenido proposicional indisoluble del contenido sensorio–, sí podemos decir que ver ante nosotros tal objeto constituye un percepto potencialmente nombrable al que el observador atribuirá con frecuencia un predicado más o menos predecible, sobre todo cuando se trate de objetos claramente identificables.

5 Cuando «la imaginación (como facultad de las intuiciones *a priori*) se pone, sin propósito, en concordancia con el entendimiento (como facultad de los conceptos) por medio de una representación dada, y de aquí nace un sentimiento de placer, entonces debe el objeto ser considerado como final para el Juicio reflexionante. Semejante juicio es un juicio estético sobre la finalidad del objeto, *que no se funda sobre concepto alguno ni crea tampoco uno del mismo* [...] *El objeto llámase entonces bello*» (Kant, 2001:119) (cursivas del autor).

6 Lo sublime «puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada ilimitación [...] produciéndose por medio del sentimiento una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente de un *desbordamiento* tanto más fuerte de las mismas [...] Lo sublime podrá parecer, según su forma, desde luego, contrario a un fin para nuestro Juicio, *inadecuado* a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violenta para la imaginación» (Kant, 2001:183-184) (cursivas del autor).

1 Esta afirmación no puede extenderse a toda la actividad artística de ordinario calificada como *vanguardia*: puede aplicarse a movimientos como De Stijl o el purismo, pero no a dadá, por ejemplo. De estas inclinaciones científicas dan prueba el afán de objetivismo o las frecuentes apoyaturas en la ciencia psicológica que a menudo mostraron algunas de estas tendencias.

comprender la textura formal de un objeto cuya forma, sin embargo, nos produce un placer particular al contemplarla. En el segundo, lo contemplado supera nuestras facultades cognitivas, de manera que nos resulta imposible aprehenderlo, y de esa imposibilidad se desprende una sensación de «admiración o respeto», en palabras de Kant (2001:184). Sin embargo, parece que aun cuando no dispongamos un concepto que permita entender la estructura formal de lo bello, en el momento en que distinguimos un objeto en el espacio, podemos decir que se trata de un ente extenso, que posee tales o cuales atributos. Algo similar podría decirse de lo sublime: por mucho que este desborde las categorías del entendimiento, algo podrá reconocerse en lo contemplado, por poco que sea. Pero ese reconocimiento equivale a conferir un significado al objeto y, con él, una potencial narrativa.

Señalemos que algunos planteos filosóficos relativamente recientes han llegado a considerar que *todo* lo percibido se acompaña de una conceptualidad correlativa, y que solo percibimos, o constatamos que percibimos, aquello de lo que tenemos una noción previa⁷. No es esta una perspectiva que compartamos aquí: si sólo percibiéramos aquello para lo que disponemos de un concepto de antemano, parece que el hombre debería poseer desde su nacimiento todas las nociones necesarias para percibir el entorno, lo que supondría un grado de innatismo inverosímil⁸. Además, esto contradice el hecho de que las criaturas sin lenguaje, como los animales o los niños pequeños, parecen también aprehender el medio circundante aun careciendo de concepto alguno acerca de lo percibido⁹. Sin embargo, este punto de vista resulta de interés para este argumento en cuanto muestra de una teoría que ha considerado que percibimos siempre con la mediación de un concepto y, por tanto, que lo percibido conlleva siempre una significación verbal. Hoy, este conceptualismo extremo ha sido en buena medida abandonado¹⁰, y se tiende a considerar que el concepto

participa en el proceso perceptivo en grados varios, pero ello no quita para que solo cuando conceptualizamos lo percibido podemos pensarlo, que solo entonces podemos reflexionar –acto este lingüístico– acerca de ello.

La idea de connotación según Roland Barthes y el significado de los objetos

Esto no demuestra aún que la percepción de lo arquitectónico implique de por sí una narratividad más allá del concepto que nombra el ente percibido. El paso del concepto identificador a la narrativa asociada puede, de nuevo, argumentarse desde diversos planteos filosóficos. El concepto empírico con que el juicio determinante kantiano identifica el objeto podría equipararse a lo que Roland Barthes (1977) denominó *denotación*. El objeto no es en principio un texto, algo que podamos leer y obtener de él una lectura unívoca, ni que podamos describir exhaustivamente por medio de un discurso verbal, de manera que no posee en principio un significado más allá de esta identificación/denotación; pero esta resulta asociada en la conciencia del observador con una «cadena flotante de significados» (Barthes, 1977:39), con una multitud de conceptos, significaciones o incluso narrativas enteras que la conciencia asocia con el concepto identificador del ente percibido. A diferencia de la denotación, estos materiales discursivos o *connotaciones* no son algo inmediata y unívocamente engendrado por la conciencia –Barthes considera la denotación casi como una *constante antropológica*¹¹, como si todos los seres humanos identificasen siempre del mismo modo un objeto determinado, algo objetable pero que aquí se aceptará provisionalmente–, sino que estos materiales dependen en gran medida de la cultura de pertenencia de cada individuo y, en último término, de su trasfondo cultural y vital únicos. Cuando contemplamos un edificio, podemos en primer lugar identificarlo: «es una escuela», «es un bloque de viviendas». Pero esa identificación convoca, según Barthes, una cadena flotante de significados que connotarían la denotación: «amo/detesta la escuela», «la escuela me recuerda a mi infancia», y así en serie ilimitada. El acto de denotación dispara la actividad asociativa que adscribe al concepto de la cosa una multiplicidad de discursos relacionados, pues, como afirmó Jacques Derrida (1994:347):

Todo texto no puede dejar de estar en relación, de manera más o menos virtual, dinámica, lateral, con todas las palabras que componen el sistema de la lengua. Fuerzas de asociación unen, a distancia, con una fuerza y según vías distintas, a las palabras «efectivamente presentes» en un discurso con todas las demás palabras del sistema léxico.

Tan pronto como identificamos el objeto, tan pronto como podemos adjudicarle un concepto que lo designe, una pléyade de significados se adhieren a este en virtud de las fuerzas que conectan entre sí todos los elementos de la lengua –o, añadiríamos, todas las *unidades culturales* que componen

7 Como defiende, por ejemplo, John McDowell, quien propone «concebir el conocimiento como resultado de una cooperación entre la sensibilidad y el entendimiento, como hace Kant [y considera que] el entendimiento está ya inextricablemente implicado en los productos de la sensibilidad mismos. Las experiencias son impresiones que el mundo estampa en nuestros sentidos, productos de la receptividad, pero esas impresiones mismas poseen ya un contenido conceptual» (McDowell, 1996:46) (cursivas y traducción del autor).

8 «Si rechazamos la afirmación de que la percepción con contenido no conceptual juega un papel decisivo en la adquisición de conceptos, no podemos entonces explicar cómo adquirimos conceptos observacionales sin adherirnos a una forma inaceptable de innatismo» (Bermúdez y Cahen, 2015) (traducción del autor).

9 «Consideraciones sobre las continuidades filogenéticas y ontogenéticas de la naturaleza sugieren que los animales y los niños pueden tener experiencias muy similares a las nuestras [...] Sin embargo, puesto que carecen de conceptos adecuados para la correcta especificación de los contenidos de su percepción, su representación perceptiva del estado de cosas debe de ser no conceptual. Si compartimos estas capacidades perceptivas con los animales y los niños entonces parece razonable sugerir que el contenido de nuestras experiencias es también, al menos en parte, no conceptual» (Bermúdez y Cahen, 2015) (traducción del autor).

10 «Muchos en la tradición wittgensteiniana (como McDowell [...]) sostienen que la posesión de un lenguaje es *suficiente* para todas las formas de pensamiento, y afirman que el adiestramiento en un lenguaje natural es lo que nos confiere el estatus de agentes racionales. Creyendo, acertadamente desde nuestra perspectiva, que estas posiciones extremas son altamente inverosímiles, muchos científicos cognitivos se han sentido de nuevo legitimados para rechazar una concepción cognitiva del lenguaje *tout court*. Pues a la luz de nuestro conocimiento del comportamiento animal y del desarrollo infantil, y también dado el modo en que las capacidades cognitivas son mantenidas en la afasia global, parece altamente improbable que el lenguaje sea necesario en todas las formas de pensamiento» (Carruthers y Boucher, 1998:12) (cursivas en el original; traducción del autor).

11 «En orden a "leer" [...] la imagen, todo lo que se necesita es *el conocimiento que se da imbricado con nuestra percepción*. Este conocimiento no es nulo, pero necesitamos saber lo que una imagen es (los niños aprenden esto hacia los cuatro años de edad) [...] pero esta es una cuestión de conocimiento casi antropológico» (Barthes, 1977:36) (cursivas y traducción del autor).

una cultura determinada¹²-. Con la identificación del objeto se inicia un movimiento semiótico que recorre de unidad en unidad cultural el campo semántico de la denotación, y ese movimiento engrosa, por así decir, la connotación del objeto, recopila una multiplicidad de unidades culturales diversas asociadas por la conciencia al concepto de partida, y cuyo conjunto integra la *significación del objeto*¹³: «por el juego de los interpretantes –que varían evidentemente de un receptor a otro, de una situación a otra–, unas significaciones indefinidas son asociadas al sentido determinado del “objeto”, que es aquí una estructura canónica impuesta por la lengua a la experiencia» (Granger, 1988:116) (traducción del autor). Al concepto del objeto, al «sentido determinado» que la lengua impone a su experiencia, el sujeto añade la significación:

Toda práctica podría describirse como una tentativa para transformar la unidad de la experiencia en la unidad de una estructura, pero esta tentativa comporta siempre un residuo. La significación nacería de las alusiones a ese residuo que la conciencia laboriosa aprehende en la obra estructurada, e introduce como imperfecciones en la estructura. (Granger, 1988:112) (Traducción del autor)

Reconocemos el objeto y su estructura conforme a las pautas aprehendidas en el curso de nuestra experiencia perceptual precedente, pero esa estructura no cubre nunca la totalidad del objeto particular, y ese residuo entre la estructura genérica y el ente concreto mueve al observador a desplegar una actividad reflexiva que trate de cerrar la distancia entre ambos. Y el producto de esa reflexión sería, según Granger, la significación del objeto. De este modo, la suma de las denotaciones efectuadas cuando identificamos el objeto y sus partes –o, en la terminología de Granger, la estructura desde la que aprehendemos el ente particular– y de las unidades culturales que asociamos a esos conceptos –ya sea en forma de las cadenas flotantes de significados, ya en la actividad reflexiva que trata de aprehender el ente particular bajo el concepto genérico– conformaría el significado del objeto contemplado –en esta discusión, la obra de arquitectura–, o al menos parte importante de este, pues a tales significaciones cabría añadir cualesquiera discursos que el individuo profiera en su experiencia del objeto, como puedan ser reflexiones teóricas, comentarios críticos u otros.

Sentido y significación

Conviene en este punto introducir una distinción necesaria para este argumento. Una distinción que, como cualquier oposición binaria, requeriría de una crítica deconstructiva antes de ser empleada, pero que aquí, por mor de la brevedad y dada la frecuencia con que esta distinción se ha empleado en otros lugares, adoptaremos tentativamente. Se trata de la distinción entre *sentido* y *significado*. No se pretenderá aquí

¹² «El significado de un término (y, por lo tanto, el objeto que el término “denota”) es una UNIDAD CULTURAL. En todas las culturas una *unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras* y, por lo tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea, una alucinación» (Eco, 1985:111-112) (cursivas del autor).

¹³ Como observan Runnquist y Nubiola (2012:555), este movimiento de *semiosis ilimitada* efectuado por la conciencia «aumenta paulatinamente el conocimiento sobre el objeto al que representa» el signo. De ahí que, con el tiempo, el signo se vea enriquecido con matices nuevos. Señalemos que tanto Granger como Runnquist y Nubiola basan sus observaciones en la noción de *semiosis ilimitada* de Charles Sanders Peirce.

acotar con precisión unos términos multívocos y complejos que no cabe formular en una definición simple; se tratará más bien de esbozar algunas de las facetas de estos conceptos que atañen a esta discusión. Podemos entender por *sentido* algo así como un objeto mental de unidad sintética, indistinta e indiferenciada, que la conciencia constituye de un modo intuitivo e inmediato. Acerca de este sentido puede proferirse una multiplicidad de enunciados que traten de explicitar aspectos parciales de su unidad, que traten de realizar distinciones en el interior de esa totalidad inarticulada pero no por ello homogénea. La suma de estos enunciados, explicitaciones y distinciones efectuadas acerca del sentido conformaría su significado, de manera que, como ante la intuición del objeto real, todo lo que podemos decir acerca del sentido pasa a formar parte de su significación. Pero ninguna serie finita de enunciados puede nunca describir sin resto este objeto mental, cuya exterioridad al lenguaje impide que ningún discurso pueda ajustarse a él por completo. La palabra no puede sino dar vueltas eternamente en torno al sentido, elaborar relatos sin fin acerca de él sin llegar nunca a explicitarlo sin resto. El sentido constituye, pues, el *horizonte* de la significación, el espacio, infinito pero delimitado, de las proposiciones que podemos formular acerca de una experiencia¹⁴. El sentido, objeto de la intuición, es fértil, profuso e informe, inagotable, mientras que la significación, predicado riguroso y exacto, hace pensable lo intuido, pero solo puede elevar al pensamiento una fracción muy limitada del sentido (Lefebvre, 1967:170). Y solo cuando traducimos el sentido a una fórmula discursiva podemos reflexionar acerca de él, podemos hacerlo objeto de juicios, de argumentos, de inferencias, operaciones todas ellas de orden lingüístico, inaplicables a la intuición bruta.

Esto supone que a partir de un mismo sentido –imaginando por un momento que individuos diferentes pudieran concebir sentidos parejos acerca de un asunto determinado– puede componerse una infinidad de significaciones solo coincidentes en cierta medida. El significado de la forma arquitectónica, suma de los conceptos, predicados y discursos proferidos por el sujeto en la experiencia de la obra arquitectural, solo sería intersubjetivamente compartible en cierta medida. Sujetos que compartan un trasfondo cultural semejante tenderán a hacer observaciones en algún grado similares acerca de un mismo objeto, pero también ocurrirá que, en virtud de su individualidad, o incluso del humor del momento, esas observaciones diferirán significativamente entre individuos diversos. Ocurre, pues, que no solo no cabe hablar de una forma sin significado, sino que ni siquiera puede hablarse de un significado estable de las formas. No hay una representación lingüística única de la obra de arquitectura –o de cualquier obra de arte–, sino que puede construirse una infinidad de narrativas a partir de un mismo objeto. Pese a esta esencial heterogeneidad, acaso puedan identificarse mecanismos en alguna medida describibles por los que los sujetos atribuyen sentido y significaciones a los entes experimentados. A continuación se explorarán tentativamente

¹⁴ Dicho sea esto desde una perspectiva hermenéutica. Para un planteo deconstructivo, no habría tal convergencia de la interpretación hacia un sentido, sino que la lectura permanecería siempre sometida a un movimiento diseminador que impediría alcanzar una exégesis estable. La discusión se atenderá aquí a la postura hermenéutica; el mero admitir una distinción neta entre sentido y significado es ya algo ajeno a un enfoque deconstructivista.

algunos de estos fenómenos desde una necesaria pluralidad, quizás heteróclita, de perspectivas, sin ánimo de agotar ni sistematizar algo que probablemente no admita análisis sistemático –ni mucho menos exhaustivo– alguno.

El ineliminable simbolismo de la forma

Las formas abstractas, aun cuando no pretendan representar nada, se nos muestran a menudo grávidas de sentido. Como observó Le Corbusier (1983:34), las líneas quebradas parecen sugerir incoherencia, violencia, desequilibrio, mientras que las formas regulares evocarían sensaciones de estabilidad, equilibrio y bienestar. De modo análogo, tendemos a asociar el color blanco con afectos positivos, y atribuimos al color negro connotaciones emocionales negativas, algo que ocurre incluso en culturas muy diferentes (Osgood, 1960). Estos sentidos de las formas, que aprehendemos de un modo intuitivo e inmediato, se acompañarían, de acuerdo con lo anterior, de un kantiano concepto reconocedor –o, según Barthes, de una denotación– que los identificaría en un nivel descriptivo mínimo y que convocaría en ese acto una multiplicidad de conceptos, predicados y narrativas. Todos estos ingredientes compondrían una significación, extraíble, como vemos, incluso de las formas más elementales: estímulos muy primarios, como un garabato sobre un papel o una mancha de color –pero, también, la silueta de un edificio o las texturas y matices de sus materiales– revelan una expresividad, un sentido y, por ende, una potencial significación verbal.

Sentido y significación socialmente atribuidos a las formas abstractas

Pero el significado de la arquitectura va mucho más allá de estas significaciones elementales. En este punto, la musicología ofrece algunas ideas que pueden aplicarse a la experiencia de la arquitectura y a su significado¹⁵. Música y arquitectura nos proponen objetos que no pretenden imitar a otros entes de la realidad, que no hacen referencia a nada externo a ellos mismos, sino que se conciben como formas autorreferenciales a las que sin embargo atribuimos sentido y significación¹⁶, es decir, una referencia a algo externo a ellas. Varios musicólogos han propuesto que esta atribución de sentido a la forma tiene lugar cuando la música se ejecuta como acompañamiento de actividades no musicales poseedoras de un significado colectivamente reconocido. A lo largo de la historia y, en particular, antes de alcanzar el estatuto de arte autónomo, la música solía ejecutarse como acompañante de fiestas palaciegas, de representaciones teatrales, de ceremonias religiosas. En estos actos, la música podía incorporar además un texto cantado, es decir, un discurso explícito con un signifi-

cado también reconocible. En esta confluencia entre un sonido sin significación y unos actos y unos textos portadores de un significado expreso, se constituye el enlace intuitivo entre ciertas formas sonoras y unos significados particulares, de manera que, cuando la música se ejecuta sola, remite a esas significaciones que se le han conferido con anterioridad (Fubini, 2006:72). En nuestros días, los medios de comunicación se encargan de realizar este maridaje entre música y significado de un modo aún más eficaz. En el cine, en la televisión o en la radio, la música aparece con frecuencia junto a contenidos de otro orden, contenidos portadores de significados reconocibles que se adhieren al sonido musical. Se establece así el enlace intuitivo entre ciertas secuencias sonoras y determinadas significaciones, de manera que, cuando escuchamos ciertas músicas, tendemos a evocar los significados con que estas han quedado investidas. De este modo, se constituye lo que Eero Tarasti (1996:97-99) denomina *almacén de entonaciones*, sedimento más o menos intersubjetivo en virtud del cual los individuos pertenecientes a una cultura tienden a atribuir unas connotaciones similares a determinadas secuencias sonoras. No se pretende con esto proponer ninguna forma de determinismo social de la recepción de la música, con arreglo al cual los miembros de un grupo humano adjudicarían siempre un mismo sentido a unas formas musicales determinadas, pues la escucha la realizan individuos distintos con sus trasfondos vitales y sus estados afectivos únicos, pero el hecho de que la musicología hable de una música «alegre» o «triste» y que un auditorio reconozca que ciertas formas musicales puedan calificarse de ese modo muestra la relativa intersubjetividad de este *almacén de entonaciones*. Ello no quita para que los matices afectivos suscitados por la música sean también personales, no compartibles: en virtud de lo que Peter Kivy (2002:111-112) denomina efecto *nuestra canción*, ciertas músicas escuchadas en ocasiones particulares adquieren para nosotros una significación personal, difícilmente comunicable a otros. La experiencia de la música comporta pues ingredientes tanto intersubjetivos como privados.

Estas ideas acerca de la escucha musical pueden aplicarse a la experiencia de la arquitectura. Las sensaciones que, según Le Corbusier, la forma abstracta comunica pueden deberse a un fenómeno similar al propuesto por Tarasti para la música: el sentido y el significado que atribuimos a las formas podrían proceder de un *almacén de entonaciones* o, más bien, de un *almacén de formas* constituido intersubjetivamente como resultado de la coexistencia de la arquitectura con otros elementos significativos. Cuando determinadas formas se emplean reiteradamente para unos mismos usos puede ocurrir que los significados asociados a estos impregnen las formas que los albergan o, en general, que las formas visuales adquieran, como las sonoras, un sentido derivado de su aparición repetida junto a entidades portadoras de significados reconocibles. Y, al igual que ocurre con la música, las barthianas connotaciones con que cada cual inviste la forma percibida tendrán un elemento intersubjetivo y un elemento privado, solo analíticamente diferenciables.

Puesto que la forma abstracta y no significativa parece volverse significativa cuando la encontramos reiteradamente asociada con entidades poseedoras de un significado expreso, y parece volverse significativa a través de un acto por el que le atribuimos un significado del que carece por sí misma, el enlace entre forma y significado resultaría ser algo en buena medida –aunque no por completo– arbitrario, y cabría asignar a unas mismas formas unos significados muy diversos, sin otra limitación, quizás, que

¹⁵ La cuestión del significado de la forma sonora no mimética ha sido estudiada en profundidad por la musicología contemporánea, y, dadas las afinidades entre música y arquitectura, estos estudios pueden resultar de gran utilidad para comprender mejor los fenómenos significantes en arquitectura. En la extensión de un artículo como este solo cabe referirse brevemente a algunas ideas tomadas de la musicología que permitan desarrollar la discusión planteada.

¹⁶ No todas las arquitecturas ni todas las músicas se conciben como objetos autorreferenciales: el metaforismo observado por Kenneth Frampton (1991:201-203) en algunas obras de Alvar Aalto, como Villa Mairea o el ayuntamiento de Säynätsalo, pretendió representar temas no arquitectónicos; ciertas músicas, como el poema sinfónico o la música programática, se proponen imitar sonidos, acontecimientos u objetos no musicales.

la impuesta por un simbolismo de la forma arraigado en la condición humana –simbolismo este de difícil identificación y cuestionable universalidad, en cualquier caso–. Pero es en virtud de esa relativa independencia entre forma y significado que a lo largo de la historia las formas arquitectónicas han sido investidas con las significaciones más diversas; de ahí, por ejemplo, que el lenguaje clásico de la arquitectura haya servido para representar ideologías tan dispares como la democracia ateniense o los autoritarismos del siglo XX.

Significación derivada de la estructura formal

Si profundizamos en la analogía con la música, encontraremos otros caminos por los que la forma arquitectónica se hace significativa. En el campo de lo musical, se ha dicho a menudo que el significado de la obra dimana en buena medida de la comprensión de la *forma* sonora. Cuando escucha una pieza, el buen conocedor trata de descifrar la textura que organiza el sonido: si se trata de una fuga, intentará identificar las voces que, una tras otra, se suman al flujo sonoro, las variaciones a que se someten los temas, las reexposiciones o la coda que concluye la pieza. Este es un proceso tanto intelectual como sensible o intuitivo, tiene tanto de ejercicio de reflexión como de escucha puro-sensible, y de él se desprende un discurso que integra, como los anteriores, parte del significado de la obra, pues que la pieza consista en una fuga a tres voces, que se efectúen tales o cuales variaciones en sus temas, o cualesquiera otros componentes de su textura son rasgos que definen claramente su significado. Podemos decir que algo similar ocurre con la obra de arquitectura, sobre todo con aquellas cuya base geométrico-proporcional resulta más clara. Las arquitecturas del primer Renacimiento, o algunas de la modernidad, se concibieron de manera que su esqueleto básico resultase comprensible para el observador, y su lectura formase así parte de su experiencia: en una obra como la capilla de los Pazzi, de Brunelleschi, la composición hace legible mediante diversos recursos formales el esqueleto proporcional sobre el que el edificio adquiere su forma, de manera que el observador pueda hacerse idea de la contextura del objeto. Que la experiencia de la arquitectura se asemeja en estos casos a la de la música lo muestra el hecho de que la analogía entre las proporciones arquitectónicas y los intervalos musicales es en ocasiones explícita¹⁷. Y, tanto ante el edificio como ante la pieza sonora, la recepción consiste en un atender a lo puro-sensible y en un reflexionar paralelo acerca del orden que lo organiza; experiencia esta de la que dimana un discurso explícito que, de nuevo, forma parte esencial del significado de la obra.

El simbolismo básico de la forma, los sentidos con que las culturas invisten las formas abstractas, o la significación del entramado compositivo del objeto son solo algunas de las dimensiones de la arquitectura que, una vez explicitadas en un discurso verbal, se hacen significativas y componen el significado de lo construido, pues hay otras facetas que pueden también alimentar ese significado. El observador no solo contempla

17 «En sus *Diez libros sobre Arquitectura* [...] Alberti se refiere a Pitágoras y dice que “los números por los cuales la concordancia de los sonidos afecta placenteramente a nuestros oídos son los mismos que agradan nuestros ojos y nuestra mente”. Y formula una teoría aritmética de las proporciones que está inspirada en los intervalos armónicos de la escala musical griega [...] Las dimensiones que dio Palladio a la planta de la Villa Thiene publicada en sus *Cuatro libros sobre Arquitectura* (1568) constituyen un ejemplo típico [de esto]» (Wittkover, 1979:530).

el edificio, sino que lo recorre por su interior y su exterior, y el movimiento realizado en esos recorridos revela una cualidad propia de cada obra, asociada a la forma espacial de que se trate. Este movimiento suscita en quien lo efectúa una experiencia cinestésico-propioceptiva que acarrea un simbolismo propio, un sentido particular que, como tal sentido, cabe volver significativo a través de una explicitación verbal que, de nuevo, acrecentaría el significado de la obra. O, siguiendo con la analogía musical: así como, según observa Tarasti (1996:153 y ss.), la música anima al oyente a comentar el sonido al tiempo que lo escucha, a generar un discurso interno que lo interpreta y que, en cuanto discurso referido al objeto artístico, no es sino parte de su significado, podemos considerar que esa glosa muda tiene también lugar cuando contemplamos los espacios y las formas del edificio, y que ese discurso que comenta la obra a medida que la aprehende constituye, como en la escucha musical, parte del significado de lo arquitectónico. Y añade Tarasti (1996:153 y ss.) que la escucha musical es a menudo una escucha antropomórfica que ve personajes, acciones y tramas en el puro devenir sonoro aun cuando este no se proponga representar realidad humana alguna. Esta interpretación antropomórfica de las configuraciones sonoras se hace explícita en los relatos silenciosos con que el oyente se comenta la obra, y constituye pues parte de su significado. Tarasti (1996:161 y ss.) muestra, en sus análisis de algunas piezas musicales, cómo esto puede tener lugar, cómo pueden identificarse en la obra elementos y desarrollos que cabe interpretar en estos términos. La arquitectura, por su parte, no ha sido ajena a esta interpretación antropomórfica, como muestran desde la columna clásica entendida como figura humana estilizada –o, menos literalmente, las proporciones empleadas en el clasicismo– hasta las declaraciones de arquitectos contemporáneos que afirman inspirarse en la figura humana para sus creaciones. Podemos pues suponer que la lectura antropomórfica de lo construido, explicitada en un relato, constituye, junto con los demás discursos examinados, parte de la significación del objeto arquitectural. Además, percibimos la obra de arquitectura como obra de un autor, y tratamos a menudo de leer en sus formas las posibles intenciones que el artífice albergó al concebirla. La obra retiene y exhibe la huella del proceso creativo, y deja leer las decisiones tomadas, las alternativas desechadas, la postura que el autor adoptó con respecto de la cultura arquitectónica, o las posiciones ideológicas desde las que se proyecta el edificio. Estas reflexiones, en mayor o menor medida efectuadas ante cualquier arquitectura –aunque esto dependa de la obra y del observador particulares– se suman, de nuevo, al significado del objeto y de su experiencia.

Conclusión: el significado de la arquitectura como representación verbal

Este razonamiento puede prolongarse hasta el infinito, pues cabe distinguir innumerables facetas de la vivencia de la arquitectura de entre el continuo perceptivo y reflexionante desplegado por el observador ante la obra. Cualquier discurso acerca de ese continuo apenas puede explicitar algo de un fenómeno –el flujo de conciencia que aprehende el objeto– en buena medida inasible por la palabra. Pero estos relatos de lo inefable permiten al menos comprender que la experiencia de la arquitectura, como la de cualquier otra forma artística o la de cualquier objeto, ofrece una inagotable riqueza de significaciones, integradas por el kantiano reconocimiento de los entes, por las barthianas cadenas flotantes discursivas que el

movimiento de la semiosis compone o por las explicitaciones efectuadas por los sujetos cuando conceptualizan –cuando se narran– sus intuiciones sensibles. Y todo ello aplicado a los innumerables estratos de la obra, de los cuales lo puro-sensible es solo uno de sus momentos. Frente a aquella actitud moderna que quiso expulsar el significado de la experiencia estética, el hecho de que el observador tienda a explicitarse lo que observa y a relacionarlo con experiencias propias previas, con otros objetos y vivencias, arquitectónicos o no, o con cualesquiera otras dimensiones de su mundo mental, contradice que pueda haber nada como una forma no significativa. Las formas parecen comunicar una significación ineliminable desde el momento en que posamos sobre ellas nuestra mirada, como puede argumentarse desde diversos planteamientos teóricos.

Esa significación, ese discurso desgranado ante la obra, puede elaborarse en forma escrita y ofrecer de ese modo una representación verbal de lo arquitectónico que objective, analice, haga la forma y su experiencia accesibles a un pensamiento racional y crítico. La posibilidad de semejante representación resulta de gran importancia para el desarrollo de la disciplina. Podemos –y quizás debamos, en primer lugar– contemplar la obra de manera espontánea, pero también podemos dejar que esa representación verbal suya que es el comentario crítico informe nuestra mirada, podemos dejar que este nos revele aspectos de la arquitectura que permanecerían, de otro modo, insospechados para nosotros, y experimentar así el objeto de una manera más plena. Pero no se trata solo, como afirmó Theo Van Doesburg (1985:29-30), de hacer inteligible el nuevo arte para el público, aun cuando esto ya justificaría por sí solo tal representación. No hay praxis sin teoría, ya sea latente o expresa: la labor de proyecto, por formal e intuitiva que se pretenda, se despliega siempre en el medio del discurso, y puede por tanto recogerse en una forma textual. El artífice opera según principios, intenciones, maneras de hacer y estrategias cuya objetivación discursiva resultará siempre enriquecedora para el conjunto de la actividad artística. Y, como ha argumentado Niklas Luhmann (2000) acerca del arte en general, y como ha desarrollado Patrik Schumacher (2011) con respecto de la arquitectura en particular, la disciplina arquitectónica requiere del discurso y de la teoría para definir su posición en el seno del sistema social, para tomar conciencia de sus desarrollos y para autodeterminar su devenir. Frente a quienes defendieron una aprehensión puro-sensible de la obra, en la que el contenido conceptual o simbólico se juzgó ajeno a lo propiamente artístico¹⁸, más cabales parecen aquellas posturas que han considerado que el ojo y el discurso se complementan entre sí, y que dejar de tener en cuenta a alguno de ellos solo puede resultar en una concepción limitada –y, en consecuencia, limitante– de lo arquitectónico.

18 El «contenido conceptual de la representación [...] no es artístico cuando se trata, por ejemplo, de representaciones simbólicas o alegóricas ingeniosas [...] El objeto de la representación, el contenido, la idea de la obra de arte, guardan por lo general una relación tan estrecha con la intención artística que resulta difícil mantener la consideración del puro resultado de la actividad artística libre del interés por el contenido conceptual. Y, sin embargo, es necesario, pues *el interés por el arte empieza en el momento en que se apaga el interés por el contenido ideal de la obra*» (Fiedler, 1991:55-56) (cursivas del autor). Puede considerarse a Konrad Fiedler como uno de los principales iniciadores de tales planteamientos, que tan influyentes resultaron para el desarrollo del arte moderno.

Referencias

- Barthes, R. (1977). *Rhetoric of the Image*. Londres: Fontana.
- Bermúdez, J. y Cohen, A. (2015). Nonconceptual Mental Content. En *Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive* (Fall 2015 ed.). Recuperado de <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/content-nonconceptual/>.
- Carruthers, P. y Boucher, J. (1998). Introduction: Opening up options. En P. Carruthers y J. Boucher (Eds.). *Lenguaje and Thought. Interdisciplinary Themes* (1-18). Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía* (2.ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (5.ª ed.). Barcelona: Lumen.
- Fiedler, K. (1991). *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Frampton, K. (1991). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (5.ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Fubini, E. (2006). *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (3.ª reimp.). Madrid: Alianza.
- Granger, G. G. (1988). *Essai d'une philosophie du style*. París: Odile Jacob.
- Kant, I. (2001). *Crítica del juicio* (9.ª ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- Kant, I. (2002). *Crítica de la razón pura* (19.ª ed.). Madrid: Santillana.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon.
- Le Corbusier. (1983). *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid.
- Lefebvre, H. (1967). *Lenguaje y sociedad*. Buenos Aires: Proteo.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.
- McDowell, J. (1996). *Mind and World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osgood, C. (1960). The Cross-Cultural Generality of Visual-Verbal Synesthetic Tendencies. *Behavioral Science*, 5 (5), 146-169.
- Runnquist, E. y Nubiola, J. (2012). Signo. En L. Vega y P. Olmos (Eds.), *Compendio de lógica, argumentación y retórica* (2.ª ed.) (550-558). Madrid: Trotta.
- Schumacher, P. (2011). *The Autopoiesis of Architecture. A New Framework for Architecture*. Chichester: Wiley.
- Tarasti, E. (1996). *Semiotique musicale*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Van Doesburg, T. (1985). Principios del nuevo arte plástico. En *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos* (29-92). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Wittkover, R. (1979). *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.