

Lenguaje y símbolo: La Arquitectura en la encrucijada

ALFREDO VERA BOTI
MARICARMEN SANCHEZ-ROJAS FENOLL

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Murcia

RESUMEN

Le valeur symbolique de l'Architecture procède de sa acception comme phénomène-événement, contraposé à la permanence stable du objet.

*L'oeuvre d'art, au être appréhendé **sensitivement**, porta au connaissance. et son relation avec chacun et ses circonstances invite à nouvelles alternatives de développement. Ces nouvelles possibilités se levent sur deux points fondamentals: L'oeuvre en sol-mtme (premier symbole), et son représentation planimétrique (seconde symbole). Dans ce protopresentation architectonique est où nous pouvons appliquer, plus efficacement, une théorie du langage artistique, rapporté en terminologie semiologique.*

«La historia depende de los fines constructivos del conocimiento y de las categorías a priori, que son, como en las ciencias naturales, un producto de nuestra energía sintética».

(J. Burckardt ¹)

INTRODUCCION

La Arquitectura como materia histórico-artística ha tenido múltiples interpretaciones derivadas de los distintos enfoques que ha adoptado el **empi-**

¹ BUCKKARDT, Jacob: *Reflexiones sobre la Historia Universal*, México, 1971, pág. 10; Ed. F.C.E.

rismo intelectual. De entre las diversas versiones, dos han sufrido especial desarrollo en las últimas décadas, al aceptarse como puntos de partida uno u otro de los dos axiomas siguientes: el entender la Arquitectura como **suceso** dentro del devenir humano, o el explicarla como un **objeto** sometido a las leyes de la comunicación. Estas dos maneras de interpretar la Arquitectura han conducido, por separado, a planteamientos divergentes, es decir, a considerarla bien como un símbolo o bien como una forma de lenguaje.

Ambos campos culturales tienen en su superposición áreas comunes de intersección que con frecuencia son olvidadas, o recusadas, para dar así mayor consistencia teórica a cada uno de los dos métodos, al **desarrollarlos** como sistemas autónomos.

Aquí lo que pretendemos es señalar las divergencias, precisamente desde esas dos áreas comunes, e intentar comprobar si alguna de las dos teorías señaladas ofrece ventajas respecto a la otra a la hora de dar una interpretación de la Arquitectura.

DEL OBJETO AL SUCESO

Tras la aparición del término semántica en 1883, ideado por M. Bréal para indicar la función significativa de la palabra en contraposición a las relaciones de forma y sintaxis, y luego matizado por la concurrencia de las distintas teorías estéticas y lingüísticas (Trier, Porzig, Saussure, Stern, etc.) y sobre todo desde el desarrollo de la semiología, a partir de 1916, como campo más amplio que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, han quedado marginados algunos de los problemas básicos examinados por la fenomenología alemana, especialmente la derivada de la filosofía de las formas simbólicas de Erns Cassirer².

Uno de estos temas es el referente a la interconexión entre los campos de desenvolvimiento del proceso cognoscitivo y del lenguaje. Una referencia: mientras B. Croce, por ejemplo, se interesa sobre todo por la expresión antes que por la manera de hacerla, el estructuralismo, por el contrario dirige la atención a su mecanismo antes que al origen o al resultado: desviaciones que se obtienen porque, como dice Cassirer, en la experiencia ordinaria conectamos con los fenómenos de acuerdo con la categoría de causalidad o finalidad, según estemos más interesados en las razones teóricas o en los resultados prácticos³. Aunque es, quizá más evidente el reconocimiento que hace Eugenio Battisti de que es «difficile per le arti figurative e l'architettura in quanto forma espresiva o estética, distinguere fra semiología ed iconología»⁴.

2 CASSIRER, Erns: *Filosofía de las Formas Simbólicas*, México, 1, 1971: II, 1972: III, 1976: Ed. F.C.E., *Esencia y efecto del concepto de Símbolo*, México, 1975: Ed. F.C.E., *Mito y Lenguaje*, Buenos Aires, 1959: Ed. Nueva Visión, *Antropología Filosófica*, México, 1944: Ed. F.C.E.

3 CASSIRER: *Antropología...* op. cit., pág. 251.

4 D.E.A.U., Roma, 1968, tomo V, sub vox Semiología.

El acercamiento de las artes visuales a la lingüística, ocurrido a través de un proceso de generalizaciones⁵, no siempre bien comprobadas, y dirigido por una pretendida necesidad de rigorismo científico en las ciencias humanas --y más concretamente en la antropología física--, ha marginado intencionalmente una serie de problemas epistemológicos cuyo análisis minucioso⁶ obliga a reconsiderar la validez de los métodos semiológicos aplicados a las artes visuales, y especialmente a la Arquitectura.

Sausurre apuntaba que una unidad lingüística es semejante a una parte determinada de un edificio, por ejemplo, una columna con sus distintos elementos y relaciones entre sus partes; y siguiendo esta definición axiomática alguien ha llegado a decir que la crítica arquitectónica puede dar el significado a través de los elementos singulares que la componen, cada uno de los cuales tiene su propia historia, con mutaciones progresivas, tanto de significado como de forma.

Nos parece que desde el punto de vista de la teoría del conocimiento es precisamente en esta sucesión de simplificaciones donde la semiología sutilmente ha evitado mayores compromisos.

En la concepción neokantiana del símbolo elaborada por Cassirer, al conocimiento de las formas simbólicas precede y predispone el juicio, el discurso verbal o la representación formal. El origen histórico de las lenguas enseña que lenguaje y ser, palabra y sentido, no han estado separados nunca; se han presentado como unidades indisolubles en las que el lenguaje es un presupuesto y una condición de la reflexión. La palabra no es una denominación o una designación, no es un símbolo del ser. sino una parte real del mismo⁷.

Para Cassirer el símbolo es el lenguaje, no la palabra, pues es éste el que pertenece al campo de las «posibilidades», mientras que el ser, como tal cosa presente. está asociado al campo de las «realidades»⁸. Cada significación está unida a su contraria, y cada sentido a su contrasentido. La sintaxis se lleva a cabo en la palabra, y en el juego de tesis y antítesis, afirmaciones y contradicciones, se consigue reproducir en el lenguaje la verdadera estructura de lo que existe. Por ello. la multiplicidad de palabras de igual equivalencia resulta positiva para la expresividad del lenguaje, y sólo cuando los antónimos son entendidos. dosificados e interrelacionados entre sí, es cuando la palabra puede convertirse en guía del proceso cognoscitivo.

Siguiendo a Platón, reconoce que hay varios niveles de conocimiento. y entre los inferiores coloca:

5 LEVI-STRAUSS: *Antropología Estructural*, Buenos Aires. 1968. cap. IV.

6 Algunos de estos problemas han sido estudiados y rebatidos definitivamente por Cesare BRANDI en su *Struttura ed Aritmetura*, Tunn, 1962.

7 Recordemos cómo en antropología es frecuente encontrar ejemplos en los que poseer el nombre o la figura equivale a poseer al ser: pinturas paleolíticas. en nombre de Javé en la Biblia. ritos tribales, etc.

8 CASSIRER: *Esencia...* op. cit.

- la posesión del nombre.
- la definición lingüística del objeto y
- su representación sensible.

Ninguno de estos tres niveles alcanza por sí la verdadera esencia del objeto, porque no pertenecen al reino del ser, sino al del devenir, es decir, que a través de cada uno de ellos (que pueden ser cambiantes. por ejemplo, en función de la cultura) se puede ir 'acotando el campo del conocimiento.

Se aclarará esta idea mediante un ejemplo que inicia el mismo filósofo alemán: el nombre *círculo* puede ser sustituido por su definición de lugar geométrico de los puntos que equidistan de otro fijo, o por la definición más compleja de curva cerrada en la que permanece constantemente a $\pi : 2$ *radi*anes el ángulo que forma el radio vector con la tangente en cada punto. La tercera manera de presentarlo sería dar un objeto sensible como imagen suya. Pero obsérvese que aun todo ésto podría ser falso si no se admite tácitamente que al utilizar el nombre de círculo nos referíamos a la circunferencia y no al trozo de plano encerrado por ella.

El nombre y la imagen quedan violentamente disociados en la visión racional, a pesar de que constituyan sus presupuestos de existencia. y sus axiomas y medios, por los cuales podemos llegar hasta el conocimiento en un proceso gradual.

Es en todo este mecanismo en el que Cassirer fundamenta el hecho de que el lenguaje sea un punto de partida del conocimiento. y como tal que sea una «re-presentación», una exposición de una determinada significación. mediante un signo sensible. y no que el lenguaje se presente como un determinado *orden de signos* interpretados a base de un simple código.

Por otra parte. la concepción semiológica asocia la obra de arquitectura a un mensaje que denota algo a través de un código. y connota otras a base de una serie de *sub-códigos*, léxicos, repertorios, etc.; por eso se puede decir que la semiología está más cerca de una designación de categorías *aristotélicas*. porque transforma al lenguaje en una *configuración* de clases de elementos organizativos de la oración.

Es decir. se dirigen antes a las relaciones de forma entre las categorías que a la esencia de esas categorías.

Ahora bien. en general. todos los lenguajes creados como derivados de la idea *lógica* de la estructura lingüística, aunque sean de muy distinta naturaleza. poseen en común estos dos principios:

a) Tienen un número limitado de conceptos, tales que cada uno de ellos se encuentra con los demás en una conexión material determinada.

b) Tienden a alcanzar el objeto del lenguaje perfecto --el *metalenguaje*-- que consiste en expresar adecuadamente con un sistema de signos esa jerarquía natural de los conceptos.

En otras palabras, que los conceptos asimilados a través del lenguaje son tales que constituyen clases disjuntas, de un grupo de clases, en los que la lógica del lenguaje puro parte de la aceptación de que la designación de los conceptos es un problema axiomático que se da ya por resuelto. Dada, pues,

una clasificación convencional cualquiera de los conceptos, el metalenguaje la puede utilizar como material del proceso discursivo. Por tanto, los elementos básicos del metalenguaje hay que entenderlos como mónadas (monemas en semiología) o unidades verdaderos y sustanciales perfectamente significativas, cuya principal característica es su distinción en el contenido representativo.

El lenguaje lógico —o metalenguaje—, por tanto, reduce su actividad a establecer leyes entre las partículas fácticas (las mónadas) y las partículas lógicas (o de relación conectiva), creando lo que se llama una *estructura lógica*⁹.

Esto conduce a que en la Lógica matemática en lugar de aprehender los contenidos reales se atienda más a determinar los mecanismos de sus relaciones, y con ello a adquirir (es el caso de las demostraciones matemáticas) un conocimiento exclusivamente topológico.

Por tanto, el recurrir, en la generalización, a relaciones entre partículas fácticas, dentro de la lingüística, sólo puede conducir a obtener determinadas estructuras lógicas a partir de determinadas asociaciones axiomáticas entre conceptos y mónadas, pero no a alcanzar una «representación» del hecho epistemológico.

Y si ni tan siquiera el lenguaje hablado puede asimilarse *strictu sensu* al lenguaje lógico, menos todavía podrá transmitir conceptos puros la obra de arte entendida como simple opción semántica regida por una pseudo-estructura lógica.

Langer¹⁰, desarrollando la teoría cassireriana, propone una definición de símbolo artístico: «Un'opera d'arte è un solo indivisibile simbolo, per quanto altamente articolato; non è come il discorso (che può essere anch'esso considerato come una simple forma simbolica), composto, riducibile per analisi a più simboli elementari —periodi, proposizioni, frasi, parole— scelti disposti e permeabili secondo leggi linguistiche pubblicamente note»: es decir, que una obra de arte «è sempre un simbolo primo», una representación de algo, o, como dice Cassirer, que «lo mismo que las demás formas simbólicas, tampoco el arte es una mera reproducción de una realidad acabada, duda. Constituye una de las vías que nos conduce a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana.¹¹

La obra de arte, por tanto, permite ser analizada descomponiéndola en diversos elementos distintos, pero no es posible construirla a través de un proceso aditivo de ellos, porque los elementos no conducen, como tales, a una obra de Arquitectura, aunque puedan actuar como generadores de ideas conectivas a partir no de ellos, sino de su interconexión dentro de un modelo (símbolo) arquitectónico.

Es curioso comprobar cómo la teoría de Langer, derivada de la concep-

9 FERRATER MORA, J., y LEBLANC, H.: *Lógica Matemática*, México, 1973; Ed. F.C.E.

10 LANGER, S. K.: *Sentimiento e Forma*, Milán, 1965, pag. 403.

11 CASSIRER: *Antropología...* op. cit., pag. 213

ción epistemológica. se opone a la idea de Sausurre cuando tomaba al orden arquitectónico como equivalente a un disciirso ¹².

En teoría de las formas simbólicas los sentidos sólo son capaces de apreciar las impresiones visuales. táctiles. sonoras. etc., y es el conocimiento el que. a través de sus mecanismos de interferencias. establece el orden **cognoscitivo** ¹³. Esta es la diferencia fundamental con la semiología. cuando se afirma que «cada uno de los actos. objetos o afirmaciones que el hombre percibe están dotados de significado. ¹⁴. Así, mientras la filosofía de Cassirer conduce a un proceso de conocimiento paralelo al aprehensivo del ser. en la semiología se le atribuye al ser mismo el poder convertirse en portador de significados absolutos (mónadas). a transformar lo intuitivo en real. a sustituir el proceso por el resultado. a sustituir el suceso por el objeto.

Levi Straus ¹⁵ reconoce que la representación gráfica tiene un sentido que no depende de los elementos aislados, sino de la manera en que éstos se combinan y se relacionan entre sí: y aunque admite que la representación pertenece a determinada clase de lenguaje. apunta que sus características específicas sólo se pueden hallar por encima de ese lenguaje, o sea. **que** son de naturaleza más compleja. En el fondo. al aceptar este hecho. lo que se supone es que la **estructura** es la que determina al lenguaje y no que el lenguaje es el medio que conduce al conocimiento. Se trata. por tanto. de dos niveles teóricos. uno más profundo referido a las leyes de la estructura del conocimiento. y otro aplicado a la **estructura** formal de las relaciones.

Levi Straus acepta. en ese sentido. al símbolo como equivalente significativo del significado. correspondiente a un orden de realidad distinto del de este último ¹⁶. Admite. así. una situación positivista en la eficacia simbólica. colocando al símbolo en el campo de lo real. Cassirer daba un enfoque más sutil y colocaba al símbolo en el campo de lo posible. ya que la existencia de la cosa sólo es si está ligada a la consistencia de las apariencias cambiantes: y si el símbolo permite la sustitución de un todo por otro todo. con el **que** tiene ciertas coincidencias o semejanzas. **podría** siempre obtenerse un sistema simbólico cambiante con tal de admitir distintos grupos de coincidencias. Al fin y al cabo esas coincidencias no son más que relaciones lógicas parciales a las que se llega a través de la **síntesis** del entendimiento. En otras **palabras**. mientras que el sistema de Cassirer se centra en la filosofía de la cultura. el de la semiología se desplaza a la filosofía de la naturaleza. y por eso. mientras que la semiología recurre a la doble articulación del signo como *significante-*

12 SAUSSURE. F. de: *Cours de linguistique general*, París. 1916. Cf. también a GIAMBERINO. Italo: *Introduzione al primo corso di elementi di Architettura come parole del linguaggio architettonico*, Florencia. 1959.

13 CASSIRER: *Filosofía*.... op. cit., pag. 175.

14 JENKS. Charles: «Semiología y arquitectura», en *El significado en Arquitectura*, Barcelona. 1975.

15 LEVI-STRAUSS: *Antropología estructural*, Buenos Aires. 1968. pag. 190.

16 *Ibidem*, pag. 181.

LENGUAJE Y SIMBOLO

*significado*¹⁷, en Cassirer se acudía, mucho antes, a la pareja del *representante* y el *representado*. lo que equivale a decir que la *realidad* semiológica quiere sustituir a la *posibilidad* fenoménica: la unicidad del signo se enfrenta así a la alternativa del símbolo.

En este enfrentamiento teórico el símbolo, en la polivalencia de sus alternativas, ofrece una gama de posibilidades que contrarrestan la eficacia de la linealidad presencial del signo, pues la complejidad de la apariencia sensible no puede resumirse en la apreciación didáctica del puro esquematismo.

A nivel de mecanismo académico es evidente que el esquema es aprehendido más cómodamente como síntesis presente de la realidad que como posibilidad de existencia; pero en ningún caso el signo, como instrumento semiológico, puede dar sentido al sistema simbólico ni puede trascender más allá de su propia mismidad.

Sin embargo, desde el punto de vista epistemológico (con la excepción del lenguaje lógico) no puede presentar esa biunicidad con el significado; entonces el signo adquiere un cierto carácter confusionario, por lo que, a veces, pretende, desde esa complejidad y contradicción, convertirse en parte del símbolo o en símbolo mismo (Herald Tribune de A. Loos).

Algunos semiólogos, como U. Eco o Ch. Jenks, para intentar subsanar el dilema, plantean el triángulo semiológico como alternativa que recoge algunos de los aspectos de la filosofía simbólica, pero sin afrontar de lleno el problema epistemológico, conservando el dualismo de *símbolo/palabra* frente al de *símbolo/lenguaje*.

Ese principio de conservación es el que lleva a Jenks a generalizar el concepto de *metáfora* aplicado a la semiología, entendido como «entero patrimonio de la memoria del pasado»¹⁸, es decir, que utiliza el término metáfora con una equivalencia casi de símbolo, pero aplicada como extrapolación simple de su sentido en lingüística, y da como ejemplo la Cabeza de Toro de Picasso.

Sergio Bettini¹⁹ afirmaba, sintetizando ambas teorías, que el arte no nos es comunicable, aunque sí su estructura, recogiendo la teoría epistemológica que se opone a una identificación sin más entre lingüística y arte, ya que el plinto clave de la cuestión está en que las relaciones de conocimiento no pertenecen al objeto en sí, sino al pensamiento y, por tanto, cualquier análisis del objeto no se realiza con mecanismos derivados del objeto mismo, sino por relaciones de coordinación lógica, correspondientes a la estructura del pensamiento.

¹⁷ En los distintos estudios semiológicos se observa cómo no hay coincidencia en lo referente a la conceptualización del significado, precisamente a causa de esta simplificación que venimos apuntando. OGDEN y RICHARDS, en *The Meaning of Meaning*, muestran la confusión que hay en este término. Incluso se ha llegado a hablar de «el significado del significado del significado» (JENKS, *op. cit.*).

¹⁸ JENKS, *op. cit.*, pág. 18.

¹⁹ BETTINI, Sergio: «Crítica e Semántica», en *Zodiac*, N.º 2.

Por esto algunos teóricos, como De Fusco y Eco, han renunciado a la analogía entre lenguaje y arquitectura y han asumido el concepto de arquitectura como equivalente a *sistema semiológico*, o sea, que aplican el método semiológico a la estructura de los signos antes que a sus posibilidades de alternativa.

Brandi reconoce que la obra artística es una realidad de hecho y que como tal sólo **subsidiariamente** transmite información:

«L'aspetto di una chiesa potrà informare se sia cattolica o protestante, come una fabbrica potrà suggerire se è di cemento o una destelleria. Ma queste informazioni sono vaghe e imprecise.» La información que de ella se obtiene es de su simple presencia, no alcanzando con ella cuál es la esencia de la arquitectura, porque «se l'essenza del linguaggio sta nella comunicazione, la essenza dell'architettura non si rivela nella comunicazione. La casa non comunica d'essere una casa, non più di quanto la rosa comunichi di essere una rosa»²⁰.

Finalmente anula también la posibilidad de que la arquitectura sea un sistema semiológico porque las informaciones que se pueden deducir o extraer no son un mensaje, ya que el significante se subordina al significado, quedando el código inoperante.

«La sequenza crepidoma, colonna, capitello, trabeazioni si configura come un sintagma: agevolmente si potrà allora caratterizzare questi elementi come monemi, ma non in quanto unità minima di significato, ma come unità minima di presentazione. Si poi continuando l'analogia tentiamo di trovare, in senso a questi monemi, intesi alla stregua di unità presentificanti anche le unità distintive, ossia qualcosa di equivalente ai fonemi, ci accorgiamo allora che questa ulteriore analisi non può essere perseguita, perché gli elementi di cui sembra costituito il crepidoma (i gradini), la colonna (le scanalature, l'entasis), il capitello (collarino, equino, abaco) e così via, non si possono separare a somiglianza di fonemi: questi, nel segno linguistico, si possono distinguere per il fatto di formare il significante di un significato: la colonna o il capitello non sono il significato che produce l'unione di scanalature, entasis, abaco ed echino. I gradini sono il crepidoma, le scanalature e l'entasis sono la colonna»²¹.

En resumen, es desde la epistemología, y también desde la misma semiología, donde aparecen los problemas que disocian la analogía de la arquitectura con el lenguaje.

M. L. Scalvini no queriendo renunciar al análisis semiológico acude en ayuda de los significados aplicándoles «valores de carácter histórico, estético, psicológico, cultural también en sentido anti-opológico, atribuyéndole al signo categorías que corresponden al pensamiento, para lo cual emplea una triple articulación en la que al monema lo hace coincidir con el signo, al que le

20 BRANDI, Cesare: *Struttura ed Architettura*, Turín, 1975, pág. 47

21 *Ibid.*, págs. 47 y 48.

LENGUAJE Y SIMBOLO

asocia cierto valor simbólico con el que quiere justificar la «tarea paradójica de expresar y al propio tiempo de ocultar un significado»²².

De Fusco, a su vez, perspicazmente anotó la rigurosa separación que se ha guardado entre los campos de la estética semántica, la lingüística estructural y la semiología afirmando que «ello no se ha de atribuir a un eclecticismo confusionario, sino que indica una actitud de la cultura arquitectónica que tiende a obtener ventajas y sugerencias precisamente de la consideración unitaria de estas disciplinas»²³, pero con ello denunciaba a la vez el abastecimiento de la semiología de las extrapolaciones de otros campos del conocimiento, con la única finalidad, como dice G. Dorfler, «de considerar cualquier forma de arte como asimilable a un lenguaje referencial».

Con estas agudas interpretaciones se procura evitar las fugas de flujo teórico desde el campo semiológico, consolidándolo como un supersistema.

Al presentarse el lenguaje como la estructura suprema sobre la que se articula el pensamiento, automáticamente queda convertido en la gran categoría de un neoaristotelismo. Su estructura y su posibilidad comunicativa favorecen esa asimilación. El intentar acercar cualquier forma expresiva a una equivalencia de lenguaje tiene el valor de transferir las características esenciales de aquél al nuevo campo de experiencias. La tentación no deja de ser demoníaca.

Pero si la Arquitectura no obedece a las leyes de una estructura cerrada, ¿será posible encontrar una preestructura que la explique como objeto o como suceso?

Llegados a este punto nuevamente nos encontramos en el punto de partida: el estudiar la Arquitectura como objeto histórico, como cosa *en si* (teoría semántica), o ubicarlo como un *suceso* dentro de una serie de circunstancias convergentes en él (teoría antropológica).

La primera tendencia conduce a estudiar el fenómeno-objeto a través de un código abstracto de signos que se pueden manejar independientemente del mismo objeto, en cuanto se hallen definidas sus leyes operacionales. Su preestructura se reduce a la verdadera estructura de su método de correlaciones. En el fondo se está ante un puro divertimento intelectual que sistematiza unas leyes para que se configuren como pura estructura recíproca de ellas, y que pueden ser tan variadas como los axiomas que las definan. Sus limitaciones ya han sido apuntadas al principio de este artículo y sus categorías son las derivadas de las propias leyes organizativas de los objetos.

La fenomenología de Cassirer permite circunscribir la preestructura al sistema simbólico en el que la Arquitectura asume el papel que le da su devenir histórico. Aquí cualquier dualismo entre fondo y forma, entre medio expresivo y significado, o sea, entre *Gehalttsaesthtik* y *Formaesthetik*, debe quedar en segundo lugar, pues, como probó B. Croce, el «contenido y la

22 SCALVINI. M. L.: *Significado en la Arquitectura*, Barcelona, 1972, pág. 71.

23 DE FUSCO. Renato: *Arquitectura como mass medium*, Barcelona, 1970, págs. 136 y 136.

forma deben distinguirse perfectamente en el arte. pero no pueden calificarse separadamente como artísticas. precisamente por ser artística solamente su relación: es decir. su **unidad**, entendida no como unidad abstracta y muerta. sino como concreta y *viva* de la 'síntesis a priori'²⁴.

La teoría antropológica justifica el *fenómeno-suceso* a través de un cuadro de categorías. o «invarianzas evolutivas», aplicadas al hombre como especie; por eso. mientras que en la teoría semántica. una vez establecida la ley que defina a los grupos, el desarrollo del estudio se reduce a una mecánica operativa, en la teoría antropológica el organigrama de su aplicación no puede ser tan preciso porque hombre y mundo exterior se convierten en un círculo en el que la modificación ininterrumpida de las relaciones entre ambos ocasiona el conflicto trágico por el que el hombre percibe el **desequilibrio**²⁵ que los separa. y eso hace que su cuadro de categorías evolucione generalmente en una dirección. la de intentar encontrar unos esquemas aparentemente absolutos que regulen la dialéctica entre la *sucesión* y la *simultaneidad*. y que le sirvan para vencer el tormento que su instinto de conservación le produce en su apreciación receptiva de las cosas.

LA ARQUITECTURA Y LA FENOMENOLOGIA NEOKANTIANA DE CASSIRER

Ante la existencia real de las cosas el hombre realiza una percepción mental. no material. que por nombrarla de alguna manera le diremos. en la terminología de E. Cassirer, percepción simbólica. y a la aprehensión. igualmente. la llamaremos símbolo.

El *símbolo* viene entonces definido como un ente con sentido *coherente* y *sin existencia real* en el mundo físico. cuya diferencia fundamental respecto a la cosa existente está en su posibilidad de ser frente a la realidad del estar de objeto, de modo que lo que en éste es pura tesis de presencia. en el símbolo es pura hipótesis de alternativas. En el mundo primitivo la postura del hombre entre la existencia real y el sentido simbólico no está definida, se confunde la cosa con el símbolo. la realidad con la posibilidad. atribuyéndole poderes mágicos al ofrecer esa simultaneidad de cosa real definida e hipotética posibilidad de algo que sólo exige el ser coherente.

Entre estos dos mundos de realidad y de posibilidad se sitúa el hombre buscando la relación entre ambos según uno o varios de estos caminos definidos así por Cassirer:

²⁴ CROCE. Benedetto: *Breviario de Estética*, Madrid. 1967. pág. 40. El subrayado es nuestro: sugiere la idea del arte como generador de alternativas.

²⁵ «El hombre, que no sabe en rigor por qué hace lo que hace y no otra cosa. siente la necesidad de darse cuenta de su razón de obrar. y la forja» (UNAMUNO, M.: *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid. 1971. pág. 194).

a) *Visión simpatética*, o de percepción de los accidentes a través de las emociones; en esta situación primitiva los objetos no precisan tener una representación única, las cosas se presentan colectivamente, son, en resumen, lo que existe fuera de cada yo.

b) *Visión ética*, en este segundo grado, los accidentes son percibidos a través de la moral; las cosas precisan ya de una individualización a la que se pueda aplicar el criterio ético.

c) *Visión lógica* o percepción de los accidentes a través de sus causas reales; se precisa para ello un conocimiento analítico puro de la cosa y de sus partes.

En la visión *simpatética* cada representación colectiva tiene un valor emocional distinto en cada uno de los individuos, consecuencia de su sentimiento subjetivo.

En la visión *ética* la representación individualizada de cada cosa permite una diferenciación por mimetismo o por parentesco con lo bueno.

En la visión *lógica* la representación analítica necesita de la clasificación por analogías, bien mediante la apropiación de un sentido coherente o de un proceso racional.

Con la formulación antropocéntrica del Renacimiento se concretó el proceso al dirigirse el interés de estos tres estadios hacia su fase lógica. Y todas las posibilidades simbólicas (Lenguaje, Arte, Mito, Religión, etc.) empezaron a configurarse como estructuras en las que se presentaban como hilo conductor los procesos de *simultaneidad* y *sucesión*.

La *simultaneidad* lleva en sí la aceptación de relaciones estructurales constantes apreciables a través de la percepción de su presencia o aspecto material. En Arquitectura esta situación implicará (como en Retórica, en Poética o en Teología) un desarrollo importante de la tratadística a partir de las constantes vitrubianas.

Dialécticamente. frente a este continuismo generado por la presencia de las constantes aparece otro grupo de relaciones estructurales variables que van dirigidas fundamentalmente a su aspecto formal, y que producirá en esa tratadística una serie de posibilidades que tendrán su mejor exponente en la crisis manierista ²⁶.

La primera línea estructural necesariamente había de conducir, a través de los mecanismos miméticos. a producir un arte imitativo, mientras que la directriz de las *sucesiones* llevaría a la creación de una arquitectura emotiva dirigida, en buena parte, por planteamientos hedonistas. Es decir, que la dialéctica entre *simultaneidad* y *sucesión*, se traduce en la dialéctica entre la aceptación objetiva de la Arquitectura como cosa regulada y su variación subjetiva como alternativa de juego intelectual. De modo que la preestructura de Cassirer. concebida entre la existencia real y el sentido simbólico, se

26 Cf. VERA BOTI. A.: «Palladio y el palladianismo», en *Anales Universidad de Murcia*, F. y L., vol. XXXVIII. Murcia. 1981.

configura como una ambivalencia entre la belleza propuesta y el placer posible que proporciona el conocimiento.

En Platón los conceptos de conocimiento y goce estaban separados: el primero pertenecía al reino de las ideas puras y eternas y el segundo al mundo sensible. Pero esto (en Aristóteles, por ejemplo) no siempre ha sido así. La confusión entre conocimiento y goce es la que ha llevado al Arte, y a la Arquitectura en particular, a entenderlo como un lenguaje, porque tanto en uno como en otra se dan simultáneamente estos dos polos, pero mientras que en el lenguaje esta distinción se hace imposible de separar por superponerse los aspectos emotivos (onomatopéyicos) y proposicionales (proceso simbólico), uniendo una función mágica (misterio) a otra función semántica (síntoma), en la Arquitectura estos dos polos de conocimiento y goce pueden escindirse, al menos como dos variables: su presencia y su posibilidad ²⁷.

Hasta el Romanticismo la Arquitectura conservó plenamente su estructura simbólica, manteniendo escindidos con claridad los dos planos de lo real y lo posible, del mundo sensible y de las ideas, del conocimiento y el goce.

Con la crisis del Movimiento Moderno los dos campos se fundieron entrando la Arquitectura en una filosofía de la naturaleza extrovertida que elimina los compartimentos estancos y procede, de modo más abierto, a buscar cuáles son las estructuras de la nueva concepción de la Arquitectura, que de algún modo se retrotrae a la concepción aristotélica de hacer coincidir el conocimiento con el goce.

Sin embargo, la crítica utiliza métodos que responden a la disociación antes señalada y se desarrollan teorías como la semiología o la semántica que plantean una contradicción conceptual en su generación.

La alternativa, como característica fundamental del símbolo, queda contrapuesta al parcialismo de la teoría de la comunicación, que se regula mediante mecanismos de rígida estructura.

Si esta contradicción se produce y la arquitectura como lenguaje presenta claras incapacidades para producir teoría artística, como hemos visto, junto con su imposibilidad de transmitir información más allá de determinados umbrales mínimos, quizá no sea aventurado confiar en la estructura simbólica como mecanismo adecuado para la interpretación de la arquitectura; en esa preestructura tanto el lenguaje, como el mito, la historia o el arte quedan

¹⁷ Esta dualidad entre pura presencia y posibilidad de alternativa se da en arquitectura en razón: de su carácter plástico-escultórico portador de valores estéticos, y a su función de uso del objeto (cf. E. KANT: *Crítica del Juicio*, Madrid, 1977. «Deducción de los juicios estéticos puros», pág. 51: «De la división de las bellas artes»). En este sentido Kant da una definición de Arquitectura que clarifica el concepto de alternativa: La Arquitectura «es el arte de exponer conceptos de cosas que sólo por el arte son posibles, y cuya forma tiene fundamento de determinación, no la naturaleza, sino un fin arbitrario, y ha de ser para ello, sin embargo, al mismo tiempo, estéticamente conforme a tal fin» (KANT, *op. cit.*, *ibid.*). Es decir, que la posibilidad surge, de algún modo, como adecuación del producto a su uso, pero sin que esta dependencia sea unívoca o irreversible.

constituidos como formas simbólicas paralelas, sin trasvases (aunque sí con correspondencias coherentes) de sus leyes internas propias.

Por ello, la Arquitectura cuantos más grados de libertad posibilita más poder simbólico alcanza, y así la obra abierta de un Mies van der Rohe, por ejemplo, alcanza tanto nivel de sugerencias posibles como la arquitectura cerrada de un Bramante o la de los Five Architectes.

El estilo o el género queda, pues, cubierto bajo el símbolo y la metodología de análisis posibles (formalista, iconológica, semiológica, estructuralista, materialista, sociológica, técnica. etc.) se engloba dentro de la totalidad del estudio de la estructura simbólica. porque como dice Croce, no se trata de la aprehensión de un concepto inmóvil, sino de la formación perpetua de un juicio²⁸, de un concepto que sea juicio, lo que explica perfectamente su carácter de totalidad. porque todo juicio es juicio de lo universal. El arte, pues, no será representación simple. sino representación de un juicio²⁹, es decir. que como tal representación adquiere una cualidad simbólica imposible de encerrarla en un esquema significante y discursivo, por ser el símbolo una unidad gestáltica indivisible en signos de discurso³⁰; o bien, como dice Hegel: «lo que se encuentra en todas estas proposiciones kantianas es la individualización de lo que. en nuestra conciencia, se presenta en estado de separación, pues en la obra de arte se encuentra eliminada toda separación entre lo general y lo particular. entre el fin y el medio y entre el concepto y el objeto. "».

Quizá la principal objeción que admita la teoría simbólica sea el eclecticismo de su metodología, pero es precisamente ese eclecticismo el que como forma coherente posibilita las diversas opciones de verosimilitud del símbolo. Esa objeción surge. ante todo, desde las versiones academicistas, derivadas de planteamientos pedagógicos. que procuran las simples ideas de las clasificaciones puras, que sólo se dan en la conciencia del hombre, como afirmaba Hegel; ese eclecticismo es, por tanto. menos «real» que las teorías simples, pero como contrapartida es mas coherente con las posibilidades simbólicas, ya que su «presencia» teórica no se ofrece como un algo encajable en los esquemas lineales que crea la mente humana atendiendo a la ley del mínimo esfuerzo.

Es también la Historia la que justifica esta interpretación simbólica del arte al presentarse como devoradora del símbolo. Las diversas alternativas de

28 Una idea parecida nos da Francisco PACHECO en su *Arte de la Pintura*, 1648, pág. 171: «De suerte que cuando el artifice mira un templo según su Arquitectura o materialidad lo sea. su presencia| entiende el Templo les decir. la cosa|, más cuando entiende la imagen [aquí entendida como símbolo|. que ha formado a su juicio del Templo, entonces entiende la idea de l'arte».

PANOFSKI, E.. en su *Idea. contribución a la historio de la teoria del Arte*, Madrid. 1972. nota 167. descubre dos significados en el término «idea» de Pacheco: a) como representación de belleza, y b) como invención o lección que se hace de las alternativas posibles.

29 CKOCE. B.: *op. cit.*, pág. 117-18.

30 DORFLES. Guilio: *Il divenire delle arti*, Turin. 1959, págs. 34-5.

31 HEGEL, G. W. F.: *Introducción u la estética*. Madrid. 1971. pág. 104.

verosimilitud que genera la obra de Arquitectura al nacer pueden pasar o no pasar a ser realidad³². Su conversión en realidad transforma al símbolo en productor de Historia y a ésta en aniquiladora de alternativas y a su vez en descubridora de éstas.

La incidencia del tiempo en el alcance del símbolo es importante porque diversifica su propia permeabilidad. La Arquitectura no se presenta así como un sistema estanco, sino como una opción de posibilidades de ser o de perecer. Esa autodestrucción que lleva en sí mismo el símbolo es la que posibilita y acrecienta todavía más su predisposición al goce. En esa autodestrucción lleva la palma la música, pues, apenas creado un acorde, desaparece bajo la influencia avasalladora del siguiente. En menor grado ese aniquilamiento en la percepción está presente en las artes espaciales, y en particular en la Arquitectura, pues apenas hemos contemplado una parte cuando nos reclama su más allá para simultanear en la percepción una síntesis de lo pasado y lo presente que es la que genera ese mundo simbólico del conocimiento.

Pero además, en la Arquitectura se da otra posibilidad de percepción cuando se la recrea en la idea o en sus *re-presentaciones*, pues a ella se puede llegar por cualquiera (o por todas a la **vez**) de las visiones simpatética, ética o lógica, generando de este modo niveles de conocimiento que van de lo subjetivo a lo objetivo, según el nivel predominante.

Todavía las *re-presentaciones* pueden ofrecerse como *segundo símbolo* de la Arquitectura: las plantas, alzados, etc. nos muestran un mundo de posibilidad (real o no) que a nivel gráfico puede sugerir multitud de desarrollos. De aquí que los sistemas de representación se conviertan también en procedimientos de proto-presentación, es decir, como gérmenes generadores de alternativas, como símbolos *irreales* de símbolos verdaderos.

Pero el sistema de representación es a su vez un rudo lenguaje que pretende alcanzar el fin del metalenguaje: expresar algo con un sistema de signos jerarquizados, aunque sólo lo logre de un modo imperfecto e incompleto.

El sistema representativo, el lenguaje arquitectónico, adquiere por eso un valor simbólico. Aquí el lenguaje actúa no como estructura sino como forma simbólica que utiliza sus propias leyes para transmitir la idea. Sólo en este momento es cuando el análisis semiológico puede actuar: cuando la obra es re-presentada, cuando es ofrecida mediante un lenguaje estático, atemporal; mientras tanto, la Arquitectura como *símbolo primero*, como símbolo que se autoconsume, pertenece al campo de lo posible (como generadora de alternativas) o de lo real (como objeto presente). Posibilidad y existencia, alternativa y presencia, sucesión y simultaneidad, son, pues, los términos en los que se apoya la forma simbólica de la Arquitectura; es decir, en una preestructura viva que la faculta a pasar de lo posible a lo real o de lo real a lo posible. en una ambivalencia temporal donde la ley de la **entropía** necesariamente la

32 Cf. DELLA VOLPE, Galvano: *Historia del Gusto*, Madrid, 1972.

conduce a su propia destrucción, a su autoconsumo, al fracaso histórico de los estilos, a la continua crisis de la forma.

Sólo cuando el sistema es abierto, cuando la actividad vital suministra nueva energía, se recupera el orden. El símbolo adquiere entonces su máximo significado al reintroducir nuevas alternativas. Ese es su destino.

ANEXO

EL TIPO Y EL MODELO COMO ELEMENTOS SIMBOLICOS

El concepto tradicional de tipo arquitectónico ha venido asociado a la definición que diera Quatremere de Quincy³³ cuando lo asociaba a un objeto vago e indistinto, o esquema y proyecto de forma, que «no representa tanto la imagen de algo que se copie o imite perfectamente cuanto la idea de un elemento cuya condición es servir de regla al modelo., pues «el tipo es un objeto según el cual nadie puede concebir obras que no se asemejen entre sí..., por eso advertimos que en la imitación de los tipos no hay nada que el sentimiento y el espíritu no pueda reconocer».

El modelo, por el contrario, es entendido como un objeto que se repite o imita tal cual es; en el que todo está definido y dado.

Aunque en los últimos cincuenta años se han generalizado los conceptos a campos más amplios, y se llega a hablar de **tipologías** funcionales, de uso, etc.³⁴, o se han hecho las sutiles distinciones entre uno y otro conceptos aplicadas a los procesos de obtención de objeto (artesanal, industrial, **artístico**) o de su propio proyecto (fases analítica, sintética y productiva)** con definiciones, a veces, ambivalentes para esos dos términos, en lo que sigue vamos a tomar el concepto de tipo en su primitiva acepción, es decir, en el sentido de preestructura formal, o sea, como abstracción de disposición en el espacio (e incluso, por reducción, en el plano, en la planta, etc).

Al restringir la tipología a la idea de Quatremere de Quincy, o a la de Argán³⁶, identificando los **tipos** por características abstractas comunes que se pueden descubrir en los edificios, es evidente que se acota mucho el campo de intervención, pero a la vez se facilita la resolución del problema, al reducirlo al análisis de elementos visibles y espaciales, que son los que aquí nos interesan.

De este modo el tipo hay que aceptarlo como una categoría de análisis

33 QUATREMERE DE QUINCY, A.: *Dictionnaire historique d'Architettura*, París, 1906.

34 VARIOS: *Recolección y selección de textos sobre tipología y morfología urbana*, CSI del Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Murcia. 1976. efectuada por J. M. TORRES NADAL. Contiene textos de Argan, Aymonino, Rossi, Gregotti, Canella, Colquhoun y Scolari.

ZEVI, B.: *Architettura in nuce*, Roma. 1964. ARGAN, G. C.: *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, 1970; *Progetto e destino*, Milán, 1965.

35 QUARONI, L.: *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Milán, 1977. Nota a ficha 1.

36 ARGAN, G. C.: *ops. cit.*

elaborada a *posteriori* por el crítico o el historiador, como afirma Devillers³⁷, y también como un elemento, como una «astanza» que le sirve al arquitecto para la producción del espacio construido.

Así, se puede comprobar, como esa manera de *estar* el tipo puede servir de generador de otras soluciones. El tipo lleva en sí ciertas posibilidades de alternativa, aun manteniendo invariables ciertas leyes internas de ordenación.

Los edificios de planta centrada se configuran como tipos en donde el orden estructurante fundamental deriva de la presencia de una simetría múltiple a partir de ejes regularmente repartidos. Esa regularidad hace que la intersección de los varios ejes en un sólo punto reactiven a éste como centro, como elemento singular dominante de su *geometría*.

Ahora bien, ese concepto puede variar al mantener una configuración con un pseudocentro, en donde las condiciones de simetría se yuxtaponen a otras de antimetría. En un análisis inicial de las formas, círculo y elipse pueden asociarse a variaciones del tipo centrado, siempre y cuando aceptemos, como se hizo en el Renacimiento, que la elipse deriva de una deformación, que ahora se llama homológica, de la circunferencia. pero desde un análisis más abstracto el monocentro del círculo ha generado el tipo bicéntrico de la elipse con simetrías de equivalencia y antimetrías de correspondencia. Y aunque estas consideraciones puedan parecer nimiedades de geómetra, no se puede negar que el resultado espacial-arquitectónico que se obtiene de una y otra planta es bien distinto: al *equilibrio* de la rotundidad del Panteón se opone la ambivalencia de tantos espacios manieristas y «compulsiones» barrocas. en las que la indefinición del punto único disipa el control intuitivo de la forma.

El concepto de centro *ha* generado así otra forma en donde ésta ha desaparecido como entidad unívoca, o lo que es más grave, potencia a otro punto, al extrapolar la idea de intersecciones de ejes. ya inexistentes en pura simetría múltiple.

El tipo se configura. por tanto, mentalmente como una estructura que no sólo genera objetos arquitectónicos presentes como alternativa a soluciones posibles, sino que, incluso, es capaz de abrir el camino a nuevos tipos, como evolución del precedente, o bien como rechazo de aquel.

Obsérvese que tanto desde el punto de vista del concepto de símbolo, como *désde* la interpretación homeomórfica de las formas arquitectónicas, o de las transformaciones topológicas de los modelos matemáticos asimilables a las formas básicas de la arquitectura, el tipo aparece como productor de alternativas en las que están presentes a la vez, las ideas de simultaneidad o conservación de la invarianza, y las de sucesión en el cambio formal.

Sin embargo, el tipo como tal, es decir, entendido como idea genérica, sólo aparece como abstracción a *posteriori* de los objetos reales. Las *posibili-*

37 DEVILLERS. Ch.: «Typologia del'habitat et morfologia urbaine», en *Architectura d'Au-jor'hui*, jul.-ag. 1974.

dades de generación de nuevas soluciones que propicia el tipo derivan de una reducción a idea de las obras presentes, de los objetos reales. La realidad mediante el juicio es esquematizada en una idea genérica, capaz de potenciar nuevos desarrollos.

El tipo es, por tanto, el vehículo de la idea, y por ésto se convierte en entidad simbólica, del mismo modo que lo es la alegoría o la metáfora, aunque a otro nivel.

El tipo está más allá del puro lenguaje: es un concepto, es una mónada, que requiere ciertas cualidades para objetivarse; para ello utiliza una *estructura* coherente, es decir, un lenguaje, con el cual configura su presencia. Pero este lenguaje, aún entendido como pura estructura, no tiene una relación de biunicidad con el tipo. El lenguaje es una adherencia. Tipo y lenguaje son disociables.

El tipo actúa como símbolo puro que puede expresarse con independencia de la clase de estructura coherente elegida. Aquí el símbolo está de nuevo por encima del medio y ese medio sólo aparece necesario, sea cual sea, cuando quiere realizarse en objeto arquitectónico presente.

El tipo constituye así una extraña categoría simbólica que nace a posteriori de una serie de objetos primeros con una propiedad común, formal, funcional, etc. y luego se constituye en verdadera forma simbólica generadora de otras alternativas posibles.

Cuando al final del siglo XIX nacieron las estaciones de ferrocarril, surgió un tipo funcional que pronto se configuró en unos pocos tipos formales, frecuentemente ligados a la presencia de bóvedas reticulares de acero puestas con su eje en dirección de los andenes. En ningún momento fue anterior el tipo al objeto, sino que nació como abstracción de una forma repetida, e independiente del lenguaje utilizado, que aparece como un aditamento de la cosa, de la misma manera que el color va ligado a la materia.

Desde este punto de vista el lenguaje no es vehículo de ninguna idea. es sólo la manera en que se configura como cosa. La configuración necesariamente necesita de una cierta clase de orden y de coherencia recíproca entre las partes, y a eso es a lo que se llama lenguaje arquitectónico; pero este lenguaje al poder ser elegido y no venir obligado en correspondencia con el tipo, desvincula de sí buena parte de sus cualidades semánticas. El lenguaje queda convertido en puro grafismo.

Llegados a este extremo, al reducir el lenguaje arquitectónico a pura imagen, surge la gran paradoja del arte: la forma como tal puede a su vez adquirir valor de símbolo, tanto en cuanto que desligada de su soporte tipológico puede producir nuevas formas puras, nuevos grafismos con valor estético en sí mismos: el lenguaje se transforma en cualidad estética, en divertimento intelectual puro, en ornamentación, o en delito sublime si se quiere.

El tipo, como forma simbólica, no obedece, por tanto, a una biunicidad recíproca con lo estético; puede ser bueno o malo y el resultado objetivado. a su vez, puede ser una y otra cosa independientemente de la calidad del tipo.

Será la relación conectiva entre el divertimento intelectual puro y el símbolo la que posibilite la artísticidad de la obra.

No es condición suficiente la de la forma simbólica para calificar a la obra como portadora de valores estéticos: una simplificación de esta naturaleza llevaría a primar, sobremanera, la invención sobre los desarrollos, y bien sabido es que en la Historia de la Arquitectura, muchas veces, han sido más importantes estos últimos que los precedentes. La utilización hecha por Palladio de los modelos de villas a partir de tanteos anteriores, nacidos por evolución de la «casa-forte», no invalidan las obras del vicentino: el «porticus villa mit eckrisaliten» coforma un modelo (más que un tipo) que no por repetido deja de mantener sus valores arquitectónicos.

La Sacristía Nuova de San Lorenzo no pierde nada cuando se la compara con su precedente, la vecina Sacristía Vecchia, ni por ello Brunelleschi ni Miguel Angel entran en crisis relativa.

Cada obra-objeto, siendo del mismo tipo, tienen un lenguaje distinto, pero aquí, no sólo el lenguaje adquiere en cada una de ellas magnitud simbólica, sino que la obra en sí adecua su coherencia a parámetros contrapuestos y complementarios: la de Brunelleschi por ser un precedente puramente **geometrizado**, y la de Miguel Angel por asumir la alternativa desde los nuevos nexos en la **magnitud** de las paradojas de sus sintaxis propias.

En esta conversión del lenguaje en cualidad simbólica, con la eliminación casi completa del soporte **arquitectónico** puro, habría que incluir algunas obras manieristas, como las paradójicas construcciones hundidas de Boromaro, algunas fachadas del Art Nouveau y muchas de las tendencias actuales en donde no ya la obra construida, sino el propio **grafismo**, se convierten en tipo, y hasta en modelo **inconstruible** de sí mismo.

El símbolo segundo no es ya más que pura hipótesis de forma pura y lo que en semiología había conducido a la degeneración del significado, en la interpretación que vamos haciendo se transforma en símbolo tercero del símbolo segundo del símbolo primero. La complejidad y contradicción de la Arquitectura se extiende a los campos del conocimiento emprendiendo un camino sin fin de reflejos indefinidos en los dos espejos paralelos del mundo, el de lo real y el de lo posible: la imagen de la imagen asume cada vez mayor complejidad hasta transformar al símbolo del símbolo en pura contradicción de sí mismo, para llegar a la paradoja como alternativa.

Sin embargo no debemos entender las contradicciones y la paradoja como un valor de connotaciones negativas: la paradoja fue el motor habitual de la arquitectura manierista y también lo fue, en buena parte, de la barroca (Wrem, por ejemplo, ocultaba los contrafuertes, de que tanto renegaba, en S. Paul haciendo un doble muro).

A estas obras de la paradoja positiva corresponden algunas de las ejecuciones de Michelucci, como la iglesia de San Giovanni dell'Autostrada, donde el proceso creativo es más de tipo «**sustrativo**», como dice Quaroni, que puramente **compositivo**, en la acepción académica del término.

La paradoja y la contradicción serán negativas cuando procedan de la

irracionalidad; pero los resultados conscientes en los que se utilicen estos términos como refuerzo de la idea, o forma simbólica, pueden ser tan válidos como los de la simple aplicación de las tres componentes **vitrubianas** (la venustas, la **utilitas** y la **firmitas**). El símbolo sólo exige coherencia, y no pura lógica (que corresponde al campo del orden matemático); el espacio que va de lo coherente a lo lógico es el que permite introducir tensiones en la obra arquitectónica, el enfatizar o el disolver la forma, etc.

Ahora bien, la coherencia del símbolo necesita ser aparente, sensible; ha de descubrirse enseguida; el ocultar su lectura produce confusión en la recepción sensitiva del objeto, y **aquí** es donde estriba la mayor dificultad de la materialización de la idea.

La forma simbólica puede ser válida, pero su traducción al mundo real no siempre alcanza la deseada limpieza expositiva; la idea simple es aprehendida antes que la compleja: **¡he ahí** el gran dilema con que se presenta el símbolo al transformarse en símbolo de otro símbolo! **¿Hasta dónde** es posible ver el espejo reflejado en el otro espejo? La realidad desfigurada en los cristales cóncavos del Callejón del Gato sólo puede verse «**entubada**» en el enfoque exacto de los dos espejos colocados en perfecto paralelo. Desplazados algo fuera de este 'tubo' imaginario nada es posible: vemos sólo las imágenes adheridas a nuestro propio «estar».

En este momento, simultaneidad y sucesión son todo uno: el símbolo queda destruido, el equilibrio roto.

Quizá pueda **pervivir**, en algún caso, el lenguaje, pero si éste no alcanza la intensidad suficiente como símbolo autónomo, entonces se convierte en una cortina de humo que diluye todavía más la idea y entramos en el caos absoluto. Todo está perdido. El destino del símbolo se consume y su propia grandeza lo destruye.

Saturno devora a sus hijos.