

Un recorrido por las representaciones de la originalidad en los discursos de la crítica arquitectónica sobre la obra de Antonio Gaudí

Autor:

Iribarren, Laura Andrea

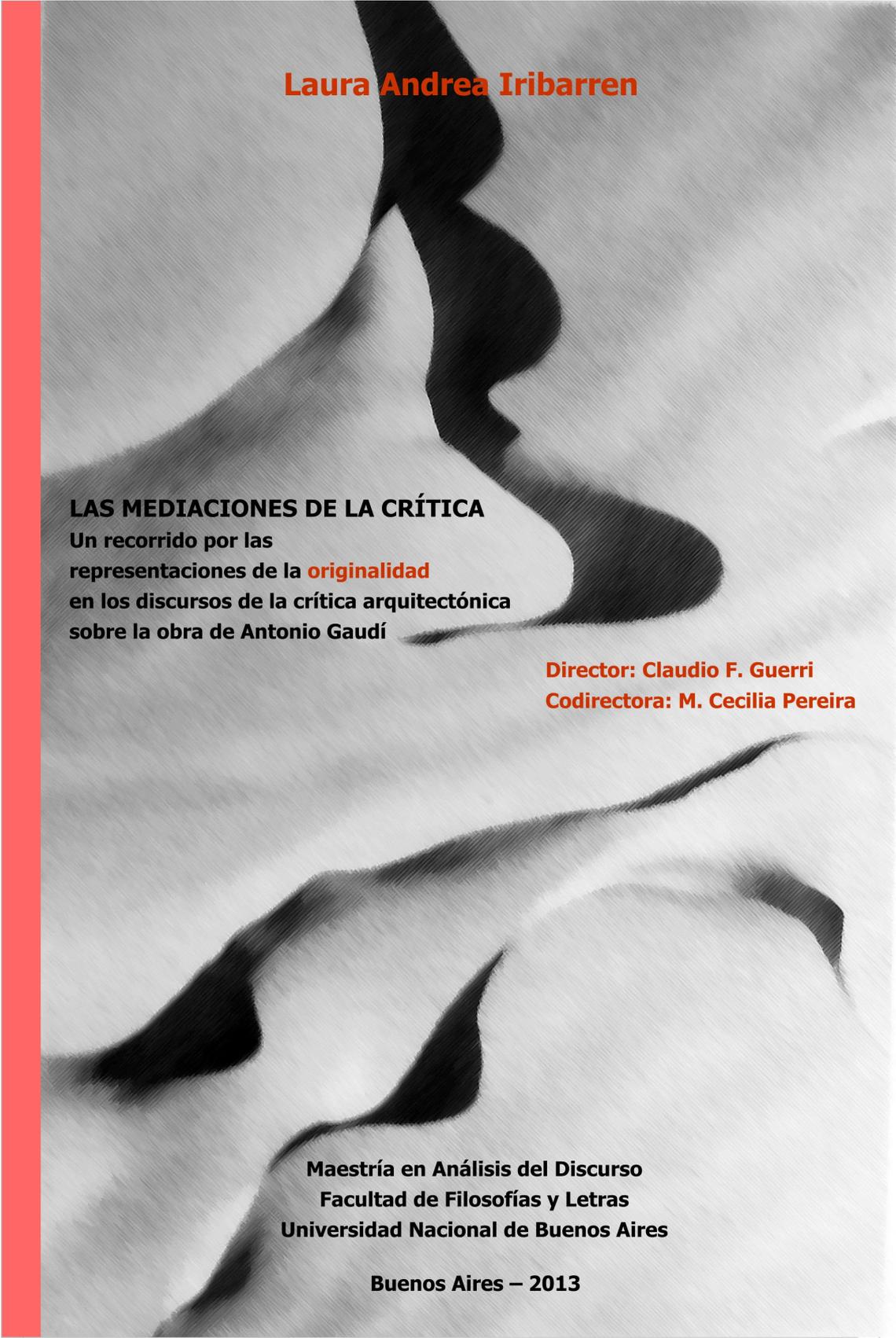
Tutor:

Guerri, Claudio

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado



Laura Andrea Iribarren

LAS MEDIACIONES DE LA CRÍTICA
Un recorrido por las
representaciones de la **originalidad**
en los discursos de la crítica arquitectónica
sobre la obra de Antonio Gaudí

Director: Claudio F. Guerri
Codirectora: M. Cecilia Pereira

Maestría en Análisis del Discurso
Facultad de Filosofías y Letras
Universidad Nacional de Buenos Aires

Buenos Aires – 2013

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	6
INTRODUCCIÓN: DISCURSOS CRÍTICOS	7
I. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	
1. Problemáticas en el debate arquitectónico.....	8
2. Argumentación en el discurso de la crítica.....	10
3. Los efectos de la obra de arte en la crítica.....	10
4. La crítica como metacrítica	11
II. LOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL DISCURSO CRÍTICO ENTRE EL ÚLTIMO TRAMO DE LA MODERNIDAD Y LOS PROCESOS DE GLOBALIZACIÓN	12
1. La crítica de arte en general	13
2. La crítica arquitectónica	17
3. La crítica historicista	21
III. EL CASO DE ANTONI GAUDÍ	22
IV. BREVE DESCRIPCIÓN DEL CORPUS	24
PRIMERA PARTE: El concepto de originalidad	
I. EL NONÁGONO SEMIÓTICO COMO METODOLOGÍA DE ANÁLISIS	30
1. La <i>originalidad</i> como signo	33
2. El concepto de originalidad en la columna inclinada	37
SEGUNDA PARTE: La discursivización del concepto de <i>originalidad</i>	
I. LA IDEA DE ORIGINALIDAD EN LA OBRA DE GAUDÍ SEGÚN LOS DISCURSOS DE LA CRÍTICA ARQUITECTÓNICA	
1. De la <i>originalidad</i> a la <i>discursividad del concepto</i> <i>de originalidad</i>	42
2. El hecho arquitectónico: los aspectos que recupera el discurso verbal de la crítica acerca de la originalidad	45

3. Las ideas de originalidad: estéticas, técnicas y de sentido	48
4. Originalidad técnica: Joan Rubió i Bellver	
4.1 Algunos aspectos de la <i>Primeridad</i>	50
4.2 Un énfasis en la <i>Segundidad</i>	52
4.3 Algunos aspectos de la <i>Terceridad</i>	53
5. Originalidad estética: Josep María Sostres	
5.1 Un énfasis en la <i>Primeridad</i>	55
5.2 Algunos aspectos de la <i>Segundidad</i>	56
5.3 Algunos aspectos de la <i>Terceridad</i>	57
6. Originalidad cultural: Roberto Pane	
6.1 Algunos aspectos de la <i>Primeridad</i>	59
6.2 Algunos aspectos de la <i>Segundidad</i>	60
6.3 Un énfasis en la <i>Terceridad</i>	61
7. Comparación entre tres ideas de originalidad presentes en los discursos críticos: Rubió, Sostres y Pane	63
II. TERMINOLOGÍAS Y USOS: las redes conceptuales	66
1. Cirlot: <i>originalidad es volver al origen</i>	71
2. Bassegoda: “Gaudí es un milagro”	75
3. El Gaudí de Fontbona	80
4. Las redes conceptuales: <i>un camino que se hace al andar</i>	83
III. MODALIDADES ENUNCIATIVAS: PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA DE ORIGINALIDAD	90
1. La explicación validada por las experiencias compartidas entre el autor y el crítico	93
2. La explicación validada por el conocimiento arquitectónico	96
3. La explicación validada por el coenunciador	101
4. Las estrategias enunciativas	104
CONCLUSIONES	107

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 123

LISTADO DEL CORPUS 127

ANEXO: CORPUS CONSULTADO DE DISCURSOS

CRÍTICOS SOBRE GAUDÍ

128

*A mi hija Julieta y a Ismael.
Por acompañarme siempre.*

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que han contribuido a la realización y culminación de esta tesis.

Deseo agradecer especialmente a María Ledesma por haberme ofrecido la posibilidad de postularme para la beca que posibilitó esta Maestría. A Claudio Guerri y a María Cecilia Pereira por la entrega. A Elvira Arnoux, Oscar Traversa, Elda Cerrato y Silvina Tatavitto por haberme guiado cuando mis reflexiones iban por rumbos poco claros.

A mis compañeros docentes Gustavo López, Cristina Lacarpia y Raúl Meligeni por ayudarme en los momentos más complicados.

A mis compañeros de camino por contribuir con su escucha, comentarios y apoyo.

A todos muchas gracias.

Buenos Aires,
diciembre de 2013

INTRODUCCIÓN: DISCURSOS CRÍTICOS

La obra de Antonio Gaudí Cornet ha marcado un hito en la historia de la arquitectura y ha sido un objeto privilegiado de la crítica arquitectónica que, a través de la producción de numerosas páginas como respuesta a una obra trascendente y provocadora, se ha constituido en un hacer de fundamental importancia por el papel de mediadora entre las prácticas arquitectónicas y los actores sociales.

Partiendo del caso de la obra de Gaudí, esta investigación se propone indagar las modalidades bajo las cuales los discursos críticos construyen representaciones sobre la idea de *originalidad* en tres momentos clave de la producción discursiva en torno a Gaudí: las obras escritas en vida de Gaudí o poco después de su muerte –ocurrida en 1926–, las producidas en los años 50 –momento en que se produce una revalorización de su obra– y las obras escritas a partir de los años 80 y hasta comienzos del 2000, momento caracterizado por la prevalencia de visiones interpretativas e históricas del fenómeno gaudiano.

Consideramos a la crítica arquitectónica una práctica discursiva que, como tal, está condicionada por determinaciones estéticas e históricas pero también económicas e ideológicas, tanto en la producción como en la lectura. Una constante que atraviesa los discursos así condicionados es la atribución del rasgo originalidad a las obras de las que se ocupan. Por lo tanto, avanzar en el estudio de la crítica arquitectónica y mostrar su carácter formador y transformador requiere el relevamiento de las redes conceptuales y los *modos del decir* la originalidad. Entendemos que los desplazamientos en las representaciones de la originalidad conllevan desplazamientos en la función del crítico, en su relación con el lector y en las visiones de mundo manifiestas.

A fin de considerar el modo en que ciertas interpretaciones se imponen sobre otras, se identificarán estos funcionamientos con lo que Foucault denomina los *decibles* de cada época. Los saberes, según Foucault, son combinaciones de prácticas discursivas de enunciados y prácticas no discursivas de visibilidades.¹ En este sentido, los discursos analizados forman

¹ "El saber es la unidad de estrato que se distribuye en los diferentes umbrales, mientras que el estrato sólo existe como la acumulación de esos umbrales bajo diversas orientaciones y la ciencia es sólo una de ellas. Sólo existen prácticas, o posibilidades, constitutivas del saber: prácticas discursivas de enunciados,

parte de diversas prácticas como la historia del arte, la crítica arquitectónica o la exhibición de la obra, y movilizan saberes. El hecho de identificarlos es propio de una época en la que estos *decires* generan creencia en los destinatarios en tanto élite poseedora de los saberes necesarios para su comprensión e interpretación. Estas regularidades muestran una formación histórica y delimitan el juego de visibilidades que resulta de la obra y la propia persona de Gaudí. De este modo, la descripción de las representaciones de originalidad ponen en juego operatorias cognitivas y enunciativas que caracterizan la especificidad discursiva en un momento histórico particular.

El recorrido efectuado por la historia de los discursos críticos en el dominio del arte y de la arquitectura permite observar un modo de clasificación centrado en aspectos *formales, técnicos o históricos*. Es decir, enfoques que privilegian el reconocimiento de un estilo, enfoques que describen operatorias de la técnica o enfoques que básicamente dan cuenta de las determinaciones históricas y sociales que condicionan la obra. En este marco, hemos observado la falta de un estudio que se centre en precisar la idea de originalidad que subyace en cada caso. No obstante, hemos podido partir de otros estudios que han tenido como objeto los discursos críticos y que se describirán a continuación.

I. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

1. Problemáticas en el debate arquitectónico

El campo de los estudios discursivos sobre la crítica de arte está en construcción. Hasta la fecha son pocos los trabajos que lo toman como objeto de estudio. Entre ellos, y como antecedentes de nuestro trabajo, se encuentra lo realizado por el Arq. Alfonso Raposo y el sociólogo Marco Valencia (2003): "Aproximación a los discursos de la Teoría arquitectónica de Fin de Siglo" para la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje de la Universidad Central de Chile. Estos autores identifican regiones temáticas del pensamiento arquitectónico del último tiempo y para ello indagan en problemáticas, enfoques

prácticas no discursivas de visibilidades." (Deleuze 1986: 79)

y tendencias presentes en el debate arquitectónico. A partir de este relevamiento delimitan tres fases:

1. Dentro del paradigma moderno, en los años 60 surgen discursos críticos que reaccionan contra la racionalidad funcionalista y retornan al sujeto, aunque la noción que predomina sigue siendo de raíz hegeliano kantiana. Se trata de autores como A. Rappoport, C. Norbert Schultz y, desde el estructuralismo marxista, H. Lefebvre y M. Castells. También W. Benjamin quien ha hecho otra lectura de la ciudad.

2. Con críticos como Venturi o Tafuri se abre la Historia de la arquitectura y de la ciudad a sus relaciones con el poder político y económico. El problema de la significación se torna central en la teoría arquitectónica.

3. La posmodernidad profundiza en esta dirección al reconocer que todo puede ser leído como un texto, por lo que la teoría y la crítica de la arquitectura se basa en una reflexión plural y transdisciplinaria sobre la cultura: la arquitectura es significación. Aquí se encuadran críticos posestructuralistas como P. Eisenman, N. Leach, J. Quetglas, I. Solà-Morales, J. Muntañola y J. Montaner, entre otros. Según este estudio, la revalorización del sujeto surge como consecuencia de las contradicciones del pensamiento moderno. El quiebre con el pensamiento racional funcionalista en arquitectura está vinculado a transformaciones epistemológicas pertenecientes al campo del arte, las ciencias y las humanidades.

2. Argumentación en el discurso de la crítica

En otro estudio de singular importancia, María Cecilia Pereira (2010, 2013) reflexiona sobre la argumentación y los discursos de la crítica. Para la autora, cada argumento se vincula con las representaciones del mundo del arte, del papel del crítico y del lugar que se le asigna al público. Por ejemplo, en su análisis de la obra de Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, estudia los modos en que el crítico argumenta y cómo hace valer su saber para seleccionar los datos que va a poner en relación. A partir del análisis retórico-argumentativo, la autora nos demuestra cómo Hauser convoca a la racionalidad del público que deberá entender (y no sentir o admirar) las relaciones entre el arte y la sociedad que lo produce, mientras el crítico cumple un papel de experto mediador entre la obra y los receptores. Esta postura es diferente de la de un crítico como Gombrich, cuyo posicionamiento enunciativo es más subjetivo, o de la de Panofsky, que se presenta como quien conoce técnicamente las obras de las que habla y puede dar cuenta de la identidad del artista a través del análisis de su obra.

El trabajo concluye acerca de la importancia del análisis de las pruebas lógicas, del *ethos* y del *pathos* de la argumentación para “reconstruir representaciones sobre el arte, sobre el crítico y sobre el público” (Pereira 2010: 12). También demuestra que el campo de la *elocutio* no es independiente de la *inventio*, sino que el estilo y la selección de figuras permiten observar los modos de pensar el arte.

3. Los efectos de la obra de arte en la crítica

Elena Oliveras (2007), desde un campo filosófico y estético, reflexiona sobre los efectos de la obra de arte en la crítica especializada. La autora busca el origen de dos posiciones antagónicas con respecto a la crítica de arte en un filósofo del siglo XVIII, David Hume, y un teórico de fines del siglo XX, Gérard Genette.

Plantea que algunos críticos valoran la obra de arte por sus cualidades visuales (placer estético), mientras que otros consideran que lo más importante

no es el acto de percepción directa sino el concepto allí representado (placer conceptual o teórico). En la actualidad, la primera postura delimitaría al “crítico sensible”, mientras que la segunda construiría al crítico-filósofo o al crítico-teórico del arte.

A partir de estas distinciones, la autora concluye que el crítico debería comenzar por el arte como “comunicabilidad” y dar cuenta de la representatividad de las obras en el contexto nacional o internacional. Por otro lado, señala que, si las obras de arte “son hijas del espíritu de su tiempo”, el crítico debería poder advertir cuándo una nueva obra será parte de la historia del arte.

4. La crítica como metacrítica

Por último, nos referiremos a los trabajos de Oscar Steimberg y Oscar Traversa acerca de la crítica como metacrítica. Según estos autores, la crítica:

[...] está obligada permanentemente a pensar en la ubicuidad de sus objetos y entonces en su propia, permanente, condición metadiscursiva: discursos sobre discursos, para justificar su existencia no puede dejar de autorreferirse y de ofrecerse como eventual motivo de rechazo o legitimación (2010).

Frente a las mutaciones de sus objetos, Steimberg (2007) identifica como un rasgo de la crítica contemporánea la presencia de una mezcla de roles: por un lado es cada vez más parte de la obra y, por el otro, debe atender a su propia forma tanto como a su contenido.

Por su parte, Traversa (2007) señala que desde fines del siglo XVIII la crítica cumple la función de articular producción y recepción en un momento en que las obras de arte comienzan a circular como mercancías, valiéndose de los medios de comunicación, específicamente de la prensa. Esto lo lleva a analizar las transformaciones en los estilos de escritura que demanda su papel circulatorio. En la actualidad, este papel mediador de la crítica clásica habría sido desplazado por una condición poscrítica que se caracteriza por ser una escritura que participa en el movimiento poético del que debería ser su objeto.

Así también lo describe Sergio Moyinedo, Lic. en Historia de las Artes Plásticas, quien realiza un análisis sobre las dos posiciones de observación definidas por Steimberg y Traversa: las correspondientes a la crítica y a la metacrítica. Al respecto, el autor afirma que desde una posición metacrítica se puede dar cuenta del poder performativo del trabajo crítico. Su objeto no es la obra de arte sino la obra del crítico como fenómeno de reconocimiento de lo artístico:

Es tarea del metacrítico circunscribir el conjunto operacional que determina los límites genéricos de la práctica crítica o distinguir estilos críticos, por ejemplo, a partir de distintas maneras de articular componentes descriptivos, interpretativos y evaluativos. (Moyinedo 2010:4).

II. LOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL DISCURSO CRÍTICO ENTRE EL ÚLTIMO TRAMO DE LA MODERNIDAD Y LOS PROCESOS DE GLOBALIZACIÓN

Aproximarnos a la historia de los discursos críticos en arquitectura implica referirnos a la historia de los discursos críticos en el dominio del arte. Como veremos más adelante, Anthony Vidler (2003: 8) señala que en la década de 1880, a partir de la *academización* de la historia del arte, la historia de la arquitectura se considera de modo inseparable de la historia del arte. Si bien es posible afirmar que la historia de la arquitectura hecha por arquitectos o ingenieros continuó desarrollándose, ésta fue considerada una especialización dentro del campo de la historia del arte. Según este autor, es a partir de los años 60 cuando la historia de la arquitectura comienza a conectar la práctica arquitectónica articulada con las principales corrientes de pensamiento contemporáneo.

Por otra parte, en el caso de la obra de Gaudí, estamos frente a un fenómeno que conjuga aspectos arquitectónicos y artísticos. Muchos se refieren a su obra como una “obra de arte total” y destacan no sólo los aspectos arquitectónicos sino muchas veces los extraarquitectónicos. Por lo

que los discursos críticos que específicamente se refieren a Gaudí están vinculados tanto a la historia del arte como a la historia de la arquitectura.²

De esta manera, a fin de considerar el marco en que se manifiestan las transformaciones de los discursos críticos en el período estudiado, nos referiremos en primer lugar a las diferentes perspectivas en relación con la crítica de arte en general. Luego, nos centraremos en el dominio de la crítica arquitectónica en particular. Finalmente, y dado que esta investigación trabaja en diacronía, abordaremos el recorrido de aquellos discursos críticos que específicamente consideran la historicidad de las obras.

1. La crítica de arte en general

La crítica de arte es una práctica que nace asociada a las exposiciones públicas de arte (conocidas más tarde como “salones”) que se realizaban en Francia desde el siglo XVII. Estas exhibiciones se vinculan con el ascenso de la burguesía, que implica la generación de públicos nuevos y su demanda de acceso a la cultura. El término mismo de “crítica” supone juzgar, evaluar, separar, discernir. En 1747, La Font de Saint-Yenne escribe lo que se considera la primera crónica sobre estos salones. El desarrollo de este campo es de fundamental importancia porque implica que el debate sobre la creación artística comienza a instalarse como una cuestión pública, dando lugar a un nuevo género, la crítica de arte libre –la de los *salonniers* (López Anaya 2007)–. Si revisamos la historia de la crítica, se podrían delimitar tres grandes paradigmas vinculados a diferentes momentos históricos:

En primer lugar, en el siglo XVIII –de los orígenes de la crítica de arte–, y reconocido como padre del género, se sitúa Denis Diderot (1713-1784). Pensador prototípico de la Modernidad, sus ideas estéticas y morales se enmarcan en el neoclasicismo y en la admiración por la cultura grecolatina. Este filósofo de la Ilustración privilegia la experiencia perceptiva como origen de la reflexión sobre la obra. Sostiene que la relación con la obra se construye

² De hecho, si observamos algunos de los títulos de los libros sobre Gaudí notaremos este vaivén entre el arte y la arquitectura. Por ejemplo, *El arte de Gaudí* (Cirlot 1954), *Gaudí, más allá y más acá de la arquitectura* (Chueca Goitia 1958), *Nueva contribución al estudio de Gaudí, entre la crítica del arte y la psicología* (Pane 1984), entre otros.

sobre la *experiencia* y la *razón* del hombre ilustrado, elemento organizador y motor de la historia.

En segundo lugar, en el siglo XIX, la comprensión de los fenómenos artísticos en general y la posibilidad de analizarlos, valorarlos y criticarlos, implican integrar cuestiones relativas a la historia o a la valoración de la singularidad de la obra, y no tanto su adecuación a un ideal de belleza preestablecido (Viñas Piquer 2002: 276).

Es por esto que conviven y se complementan:

- Métodos biográficos y psicológicos, como el que propone Charles Agustín Saint-Beuve, quien parte de estudiar la íntima relación entre la obra y la vida del autor.

- Enfoques historicistas y científicistas.

- Perspectivas en las que dominan lo subjetivo y las propias impresiones. Entre los literatos-críticos más destacados podemos mencionar, por citar sólo a algunos, a Charles Baudelaire, Émile Zola y Stéphane Mallarmé.

Por su parte, Théophile Gautier es el crítico de arte que adscribe a la tendencia de “el arte por el arte”, en la que se proclama la autonomía del arte y su liberación de todo propósito moral o educativo, la *liberación del artista*. En el caso de Baudelaire, éste propone explícitamente dejar de lado las evaluaciones prescriptivas propias del siglo anterior: “la crítica debe ser parcial, apasionada, política, es decir, realizada desde un punto de vista exclusivo, pero que sea el punto de vista que abre mayor número de horizontes” (López Anaya 2007: 62). Si bien defiende la modernidad estética, se opone a la modernidad mercantil que aliena al artista.

En oposición al pensamiento de Gautier, se ubican los sansimonianos para quienes no existe una vanguardia propiamente artística sino integrada a lo social: el arte debe tener una utilidad.

Lo que está en juego son dos concepciones con respecto al arte que tiñen los modos de pensar la crítica: el arte como forma, como estética –*la forma por lo bello*–, y el arte como *necesidad social*. Ideas que se vinculan con

la progresiva desvinculación entre los sistemas económico y político, y el cultural, característica del surgimiento de la sociedad burguesa.

En tercer lugar, en el siglo XX, el primer proyecto de vanguardia es el *futurismo* italiano, fundado en Italia por Filippo Tommaso Marinetti. Luego surgieron el *suprematismo* y el *constructivismo* en Rusia, el *neoplasticismo* en Holanda, el *purismo* en Francia. Estos movimientos tienen la particularidad de instalar la relación entre el arte y la ciencia y la tecnología, elementos que – como veremos– resuenan en la crítica arquitectónica y en los discursos más *tecnicistas* sobre la obra de Gaudí.

Después de la Primera Guerra Mundial, en oposición a estas perspectivas, Marcel Duchamp se erige como representante de un pensamiento crítico. En esta vertiente se encuentran su *ready made*, el *dadaísmo* y el *surrealismo*. El denominador común es la rebelión contra la racionalidad, y subvertir la proclamada autonomía del arte y “devolverla a la vida”. En este marco, los críticos, más que traducir en palabras los cuadros y esculturas, buscan expresar sus propuestas programáticas. La extrañeza del objeto de arte desconcierta la mirada y quiebra la noción misma de representación. Por ello, el público requiere la orientación de un mediador. Sin embargo, la crítica no juzga sino que reflexiona sobre la representación y la comunicación de los elementos formales de las obras (López Anaya 2007: 64).

En esta época se empiezan a distinguir los valores representativos de los valores formales y se inicia el camino hacia la *formalización*. Se comienza a pensar en la inmanencia del signo y en la propia estructura de la obra artística –por ejemplo, Guillaume Apollinaire–, y toma relevancia la organización interna de la obra de arte. El crítico formalista –Clive Bell, por citar alguno– hace hincapié en la forma y la desvincula de su carácter representativo. El plano semántico se torna irrelevante para el montaje formal. Hay una tendencia a la formalización y a encontrar estilos individuales o tendencias a partir de la observación directa de las obras. Tal es el caso de Heinrich Wölfflin, historiador de la escuela de Viena, quien postula que la finalidad de la historia del arte no es hacer una historia de los artistas sino *una historia de los estilos considerados como forma* (Wölfflin 1968: 11). Por su parte, el crítico Clement Greenberg –seguido por Michael Fried–, en su ensayo sobre la pintura modernista –*Modernist Painting*– señalaba el carácter plano del soporte, el

triunfo absoluto de la forma y la negación a atribuir a las obras de arte otra significación que la estética. El pensamiento crítico, al igual que el arte, se inclinó hacia la formalización, borrándose la figura de autor y delimitándose como un enfoque opuesto a los sociologistas o psicologistas, Charles Lalo, Jean-Marie Guyau, Wilhelm Hausentein, entre otros.

No obstante, en la misma época, un sector de la vanguardia norteamericana proclama un arte contra la pureza y la coherencia modernista, como es el caso de Rosalind Krauss, discípula de Greenberg, quien toma ideas de Saussure, Barthes y Derrida (López Anaya 2006). Varios críticos norteamericanos se alinean en el pensamiento de la *Escuela de Frankfurt* – Benjamin y Adorno–, en el *estructuralismo* y el *posestructuralismo francés*. Éste es el caso de Craig Owen, Douglas Crimp y Hal Foster. Este último, por ejemplo, propone pensar el posmodernismo, no como mera reacción al “modernismo elitista”, sino como una forma de resistencia y de oposición que se interese en la reconstrucción crítica de la tradición y de los orígenes, pero no un retorno a ellos (Foster 1983).

Otro sector de la crítica se ubica en el paradigma interpretativo que supone considerar la interacción con el sujeto espectador como el momento en que se produce el sentido, motivo por el cual se deja de pensar a éste como una “revelación”. Por ejemplo, el historiador y periodista Hans Dieter Zimmermann estudia tipos de lector desde una perspectiva pragmática (Antezana 1983: 97). Las lecturas que hacen los espectadores están condicionadas por el momento histórico, por sus competencias culturales y por los discursos que hacen a los fenómenos de precomprensión. El crítico Harold Rosenberg (1907-1978) denomina “objetos de ansiedad” a las obras de arte que producen inquietud, desconcierto, en los receptores que no saben si eso es arte o por qué ese objeto es arte, “desconcierto” que muchas veces ha rodeado a los críticos de la obra de Gaudí.

En el trazado de este panorama ordenador, cabe mencionar a críticos que bajo una ideología neoconservadora, como Hilton Kramer o Donald Kuspit (2004: 18), alertan contra el fin del arte, su vulgarización, la banalización de los clásicos y una ausencia de creatividad en el llamado arte contemporáneo que imposibilita diferenciar qué es arte de lo que no lo es. Para estas posturas, el arte, como instrumento de integración social, pierde su poder estético y se

banaliza. Aquí se abre una polémica entre la *estetización* o *des-estetización* de la vida cotidiana, que supone una discusión sobre el estatuto del arte en la sociedad contemporánea. Estas y otras polémicas no dejan de aparecer como patrones de pensamiento en torno a la obra de Gaudí, más específicamente en relación con las polémicas suscitadas con respecto a la idea de finalizar o no el proyecto más ambicioso de Gaudí, La Sagrada Familia.

2. La crítica arquitectónica

En tanto nuestro objeto es la crítica arquitectónica debemos señalar que esta noción engloba producciones de autores provenientes de oficios muy diversos (*periodistas especializados, historiadores, arquitectos*) tanto si consideramos su objeto, su método como al público al que se dirige. Habitualmente se distingue entre la crítica de prensa, polémica o informativa, que reacciona ante un hecho puntual de su presente, y el trabajo histórico o teórico que refiere al largo plazo que se desarrolla fundamentalmente a partir de los años 60. La evaluación crítica de una obra arquitectónica supone la vinculación con la historia de su tiempo y su vinculación con problemáticas existentes en la contemporaneidad. Posee una dimensión pedagógica y de iniciación al gran público y por otro lado, hace que circulen las ideas en el ámbito profesional. Estas interrelaciones podrían explicarse a partir de la lectura del concepto de *práctica social* de Louis Althusser (1965 [1996]: 186-187) a la luz de un modelo ternario de significación. Tal como lo plantea Claudio Guerri (2012: 38-39) para el hecho arquitectónico, en el caso de la crítica arquitectónica también observamos la conjunción de tres prácticas: la *Práctica Teórica* (punto de vista ideológico, conjunto de saberes que posibilitan al discurso crítico), la *Práctica Económica* (el hecho determinante en alguna instancia) y la *Práctica Política* (valoraciones y necesidades sociales y culturales). La necesidad del discurso crítico en Arquitectura viene dada por la existencia de obras que necesitan de una mediación concreta entre el público, más o menos especializado, y sus lectores. Como todo dispositivo, esta producción de discursos críticos sólo es posible por la disponibilidad, en un momento histórico determinado, de un

conjunto de saberes estéticos y técnicos valorados en la sociedad y de medios que posibilitan su difusión y circulación.

Para explicar el camino que han tomado los discursos críticos sobre Gaudí, debemos situarlos en las diversas vertientes que caracterizan el campo. En su *vertiente historicista*, la crítica arquitectónica se propone “acompañar, evaluar la evolución de las tendencias arquitectónicas, encontrar sus raíces históricas (en una perspectiva teleológica) y elaborar a veces su saga, más o menos imaginaria o mítica” (Midant 1996: 223). Dentro del siglo XX podemos citar a historiadores ligados al Movimiento Moderno como Emil Kaufmann (1891-1953) y Nikolaus Pevsner, quien posee una *visión progresista* que cree necesaria la adecuación del “espíritu a los tiempos”. Así como Henry Russell Hitchcock (1903-1987), quien populariza en 1932 la expresión “Estilo Internacional”. O el ingeniero e historiador del arte Siegfried Giedion, discípulo de H. Wölfflin, quien evita usar la palabra *estilo* ya que prefiere asignarle a la arquitectura la necesidad de interpretar un modo de vida cambiante. Para este autor, la arquitectura evoluciona si rescata los *valores perdidos* que permiten satisfacer necesidades básicas de la vida. Con respecto al historiador dice que “es fruto de su época y extrae de ella tanto sus virtudes como sus defectos” (Giedion 1962 [2009]: 44). Los principios fundamentales en los que se basan estos historiadores de la arquitectura guardan vinculación con la Historia del Arte alemana: “el espíritu de época, el análisis morfológico, una escala creciente de períodos históricos y el predominio de lo universal por sobre lo individual” (Tourniklotis 1999 [2001]: 39).

Por el contrario, los abordajes críticos como el de Lewis Mumford (Zárate 2004: 44) desarrollan un *pensamiento culturalista* de la realidad urbana y critican los excesos modernos, particularmente los de Le Corbusier. Un edificio es considerado un hecho cultural y, por lo tanto, cualquier planificación para estos autores debería tener en cuenta no sólo su presente sino también su pasado.

Más recientemente, dentro de lo que se conoce como *arquitectura orgánica*, podemos ubicar a Bruno Zevi quien propone una reevaluación del Movimiento Moderno y a la arquitectura orgánica como superadora del funcionalismo al pensarla como un marco para una civilización “nueva y

democrática”. La crítica valora la arquitectura no por su forma sino por su uso (Tourniklotis 1999 [2001]: 70).

En los años 60 Manfredo Tafuri (al igual que Aldo Rossi, Paolo Portoghesi, Bernard Huet y Maurice Culot) critica el espíritu utópico del Movimiento Moderno y propone pensar la crítica arquitectónica en el marco de la reflexión histórica. En 1968 escribe:

No es válido proyectar sobre el pasado parámetros y códigos interpretativos típicos del Movimiento Moderno. [...] El objetivo de la historia es recuperar, en la medida que sea posible, las funciones originarias y las ideologías originarias que en su tiempo definieron y delimitaron el papel y el significado de la arquitectura. [...] El historiador tiene, de hecho, la posibilidad de revelar los múltiples significados y las contradicciones que se esconden detrás de la aparente organicidad con que se presenta la arquitectura (Tafuri 1968).

En el caso de la obra de Gaudí, son muchos los intentos por encontrar los significados *ocultos* de la obra y señalar sus contradicciones, por ejemplo: estructura/forma, vanguardia/eclecticismo, lo religioso/lo profano, nacional/internacional, etcétera.

Otros autores anglosajones también se encuadran en la vertiente crítica: Reyner Branham, Colin Rowe, Vincent Scully, Joseph Rykwert. Por su parte, Robert Venturi y Christian Norberg-Shultz integran la crítica arquitectónica a la *psicología de la percepción, fenomenología y semántica*. En los años 80 Kenneth Frampton desarrolla la noción de *regionalismo crítico* como modo de enriquecer los valores universalistas de la modernidad y de resistir cierta uniformización general. En esa época, Peter Collins puede ubicarse como continuador de Tafuri.

Como señalábamos más arriba, en el prólogo a la obra de I. Solà-Morales, *Inscripciones*, publicada en el año 2003, Anthony Vidler señala que en la historia de la arquitectura hay tensiones entre la crítica y la teoría. La arquitectura como práctica se apoya en la historia para legitimarse y en la teoría para sustentar sus postulados de una forma racional. En esa tensión, hace que el autor distinga tres momentos en la historia de la historia de la arquitectura:

1. Historia como búsqueda de “fuentes”: a comienzos del siglo XIX y con la institucionalización de la práctica profesional, se desarrolla como reflexión sobre los problemas de la época, las nuevas tecnologías y los antecedentes históricos.

2. Historia del arte profesional y académica: hacia 1880 se desarrolla la historia del arte como estudio de las propiedades formales del objeto. En este período están ligados el arte y la arquitectura. Sin embargo, Vidler señala que la historia de la arquitectura de los arquitectos o ingenieros continuó como una suerte de especialización –Frankl, Giedion y Kaufmann–.

3. Historia de la Arquitectura propiamente dicha: en 1968, la publicación de la obra de Tafuri *Teorías e historia de la arquitectura* es señalada por Vidler como un hito que produce una ruptura –más teórica que práctica– con la teoría crítica y las polémicas provenientes de teorías semióticas y estructuralistas.

Más recientemente, Vidler (2003: 11) cita un cuarto momento que correspondería a la obra de Solà-Morales en la que hay un enfoque multidisciplinario que intenta reconciliar teoría, práctica profesional e historia.

En suma, el desarrollo de la crítica arquitectónica se vincula con la extensión del mundo universitario, la de los intermediarios culturales y los comunicadores. Sus bases teóricas remiten a perspectivas muy diversas: pensamiento técnico y funcional, estética, historia, preocupación urbana, compromiso filosófico, político y social. Y en todas ellas, la creación se inscribe como una remisión al pasado o como un gesto de originalidad. Las diferencias aquí mencionadas han tenido por objeto orientar el análisis de los diversos aspectos que conlleva el término de originalidad: con respecto a qué de la obra es original o quién lo percibe como original y por qué.

3. La crítica historicista

Como mencionamos anteriormente, según el enfoque del historiador Henrich Wölfflin, hacer historia del arte es realizar una historia de los estilos y no de los artistas. Su propósito es encontrar una ley interna del arte que explique el pasaje de un estilo a otro como si hubiera una línea evolutiva compleja. Sin embargo, más que describir una evolución, se interesa por encontrar los orígenes de un estilo a partir del análisis de las formas. Para captar un estilo, también considera importante el estudio del boceto del artista: “En los bocetos se encuentra la expresión inmediata de la intención artística. Indican lo que hay de esencial para el artista: allí se ve cómo piensa” (Wölfflin 1968 [1991]: 31). Esto para nosotros es de particular importancia ya que justamente muchos críticos interpretan las intenciones de Gaudí a partir del estudio de sus bocetos.

Desde una sociología del arte, Arnold Hauser pretende dar cuenta de las raíces sociales del arte y de la literatura. Explica los cambios estilísticos como el resultado de una serie de condicionantes ambientales, económicos y sociales. A partir de la descripción de los escenarios en los que el arte se presenta, parecería que estudiar el pasado es una forma de comprender el presente. Por ejemplo, para hablar del arte posimpresionista, dice que “es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales” (Hauser 1951 [1962]: 398). Es decir, conecta las expresiones artísticas con formas de representación del arte y de la vida en el marco de una filosofía de la cultura, cuyos hitos, en el siglo XX, corresponden a la Primera Guerra Mundial y a la crisis económica de 1929.

Otro enfoque que privilegia el desarrollo histórico hace hincapié en el aspecto simbólico de la obra de arte. El más destacado fue Erwin Panofsky, discípulo de Aby Warburg, quien desarrolla a partir de los años 20, el *método iconográfico*: “Iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (Panofsky 1972: 13). Parte de la crítica a los enfoques formalistas como el de Wölfflin y se asienta en tres fases de estudio: el *preiconográfico* – centrado en las formas y motivos recurrentes–, el *iconográfico restringido* –que

da cuenta de las historias y alegorías— y el *iconográfico* en un sentido profundo —que se refiere a los “valores simbólicos” tal como los define Ernst Cassirer, es decir, a dar cuenta de principios ideológicos o posturas filosóficas subyacentes que permiten entender por qué en determinado momento histórico una obra produce ese significado y no otro, independientemente de las intenciones del artista (Peña 2007)—. En esta línea de trabajo no hay manera de llegar a la psicología del artista a través de la obra. La intencionalidad artística como realidad psicológica no puede ser abordada como un objeto científico a menos que consideremos su contenido como algo que emana de toda creación artística y que muestra su sentido inmanente. No se puede dissociar la forma del contenido sino, en su unidad, se encuentra su significación (García Mahiques 2008: 238). Este tipo de interpretaciones considera cada acontecimiento artístico desde el punto de vista de una *historia del sentido*:

El método que se sitúa en la historia del sentido es el único apto para completar un estudio puramente histórico, más apto en todo caso que las reflexiones psicologizantes, que, en lugar de profundizar la imagen histórica, en realidad no hacen sino amalgamar artista y arte, sujeto y objeto, realidad e idea. (Panofsky 1920 [1987]: 76).

III. EL CASO DE ANTONI GAUDÍ

La importancia de la arquitectura catalana ha sido reconocida en los últimos años ocupando un lugar distintivo en el contexto internacional, un fenómeno que ha dado impulso a los discursos de la crítica arquitectónica, campo que sigue creciendo. Como hemos visto, los fenómenos de la cultura arquitectónica no son ajenos a las transformaciones culturales sino que participan de los procesos que caracterizan a las sociedades occidentales y centrales.

Dentro de estas líneas interpretativas subyacen las menciones al *modernismo*. Se admite cierto universalismo pero también se reconoce que las escuelas locales o nacionales generan un espíritu particular. En el *modernismo* el arquitecto debe proyectar, trabajar con nuevos materiales, nuevas necesidades y combinarlos con el trabajo artesanal. Las diferencias nacionales

residen en el modo en el que se han conjugado estos factores. En Cataluña, el crecimiento de la ciudad está ligado a una idea de progreso material encabezado por la burguesía industrial. La nueva sociedad generó marginación pero también un movimiento obrero incipiente, y favoreció la manifestación de intelectuales y artistas. En este proceso, la intervención de la Iglesia catalana como institución fue fundamental porque actuaba como puente entre el viejo orden y la nueva sociedad mercantilista y laica. Dentro de esta perspectiva, muchos ven en Gaudí tanto un arquitecto como un artista que, como mencionamos anteriormente, se mueve en medio de contradicciones, por ejemplo, entre tradición e innovación (Solà-Morales 2004: 36). Si bien se suele representar a Gaudí como un genio aislado, son frecuentes también las explicaciones que toman en cuenta los condicionantes históricos y sociales. Será necesario considerar en esta investigación que la referencia a su producción se da en un vaivén entre el universalismo y el nacionalismo. Se lo presenta como un proyecto cultural global en función de la trascendencia de su obra, de superación de la historia, pero al mismo tiempo limitado por su propia situación histórica.

Estos planteos coinciden con la idea de que el arte, en todas sus manifestaciones –incluida la arquitectura–, puede generar comunidad y pertenencia entre aquellos que comparten determinados saberes culturales (Zátonyi 2011).

El arquitecto Oriol Bohigas (1973: 140), en una nota a pie de página, comenta que la bibliografía gaudiana podría dividirse entre las que se escribieron poco después de la muerte de *Gaudí* –Josep Francesc Ràfols y Francesc Folguera, *Gaudí*, Barcelona, 1928. Isidre Puig i Boada, *El Temple de la Sagrada Família*, Barcelona, 1929– y las que se escribieron luego de un período de “silencio” a partir de los años 48, 49 y 50 “coincidiendo con una coyuntura cultural favorable” en la que “se produce la reacción que tiene un carácter local de redescubrimiento y un carácter internacional de descubrimiento”. En 1952, a partir del centenario del nacimiento de Antonio Gaudí y de la creación de la asociación “Amigos de Gaudí”, comienza una enorme producción bibliográfica que, según Bohigas, queda ligada al pensamiento arquitectónico de vanguardia:

Nikolaus Pevsner gana el concurso de artículos convocado con motivo del centenario (*The Strange Architecture of Antonio Gaudí*, "The Listener", Londres, 7 agosto 1952), y en 1960 hace una nueva edición de su famoso *Pioneers of Modern Design*, incluyendo en él una referencia importante a la obra de Gaudí, aunque en 1957 ya la había introducido a través de sus notas marginales. (Bohigas 1973: 141)

Pevsner fue uno de los pioneros en identificar al Movimiento Moderno. A partir de su producción, numerosos artículos publicados por prestigiosos arquitectos e historiadores de todo el mundo como H. R. Hitchcock, J. J. Sweeney y Sert, Roberto Pane y Cesar Martinell, conectan las obras de Gaudí con el *modernismo* europeo.

IV. BREVE DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

El corpus contiene discursos de la crítica especializada escritos entre 1913 y 2007. La selección de autores se ha hecho sobre la base de criterios de representatividad detectando aquellos que son más citados o recuperados en las diferentes etapas. Específicamente, se seleccionaron los discursos críticos que abordan la temática de la originalidad y que resultan más adecuados para establecer las comparaciones pertinentes en cada capítulo.³

El primer libro sobre Gaudí fue el escrito por Josep Ràfols, *Gaudí*, en 1928, en catalán. De esta obra analizamos la segunda parte, en castellano, "La arquitectura gaudiana" escrita por Francesc Folguera. También hemos seleccionado un artículo previo de Joan Rubió i Bellver de 1913, "Dificultats per arribar a la síntesis arquitectònica", publicado originalmente en catalán en el *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, y del que disponemos una traducción hecha por Graziella Baravalle publicada en 1991, en el libro de compilaciones hecho por Salvador Tarragó, *Antoni Gaudí. Estudios críticos*.

Tomando como punto de partida la periodización que ha establecido Oriol Bohigas en la nota a pie de página en su obra *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, publicada en 1973, hemos diseñado una periodización

³ En el Anexo se puede ver el listado completo del corpus de obras sobre Gaudí consultadas.

que incluye una tercera etapa, la interpretativa e histórica, a la luz del análisis de las diferencias y regularidades halladas en el corpus en relación con el modo como se ponderan distintos rasgos atribuidos a la originalidad, y que además se corresponden con hechos significativos. De esta manera, organizamos el corpus en las siguientes etapas:

1. Los discursos críticos producidos en vida de Gaudí o en los momentos posteriores a su muerte, ocurrida en 1926.
2. Los discursos críticos que comienzan a proliferar en los años 50, en un período de revalorización de la obra y que coincide con el centenario de su nacimiento.
3. Los discursos críticos producidos entre los años 80 y 2000 en los que prevalecen enfoques interpretativos e históricos del fenómeno gaudiano en el marco de procesos de globalización.

Por lo tanto, hemos tomado en cuenta esta periodización para la selección de las obras que conforman el corpus y hemos seleccionado de cada período los autores considerados más representativos y cuyos textos permiten abordar las representaciones de la originalidad. En cada capítulo deliberadamente hemos seleccionado distintos discursos críticos de diversos autores para abarcar un corpus más amplio.

Por otro lado, lo indagado hasta aquí permite detectar en estas etapas ciertas regularidades en los modos de representar al autor en el campo de los discursos críticos. Para el desarrollo de nuestra investigación, resulta interesante observar que estas representaciones de autor que atraviesan las tres etapas estudiadas parecen estar vinculadas a las representaciones de la originalidad:

- 1. La figura del *autor* entendido biográficamente como persona excepcional:** la originalidad se explicaría por la figura de un “genio” productor de obras únicas y singulares. En el campo del arte es frecuente la idea de que personajes excepcionales, “incluso míticos o

legendarios”, con un gran poder creativo, logren sintetizar legados culturales para fundar nuevas culturas, que se presentan como producto de una búsqueda auténtica e individual (Zátonyi 2011). En esta lógica se basan los abordajes *biografistas* basados en el supuesto de que “el estilo es el hombre”; los que leen en la obra las inclinaciones del artista; los que la explican desde una mirada psicoanalítica; los hermenéuticos, para quienes el sentido de la obra es “lo que quiso decir el autor”; los que visualizan el arte como profecía adelantada a su época/tiempo, entre otros. Por ejemplo, es el caso de Juan-Eduardo Cirlot (1952: 65) cuando afirma que “no es posible separar la creación de su creador”.

2. La figura del autor como resultado de su *contexto histórico*: la originalidad es producto de los lenguajes del arte de la época, y en ese sentido la ilustra. Por ejemplo, el *modernismo* catalán se presenta como una escritura particularizada del Art Nouveau. Son abordajes en los que obra y autores se vinculan a partir de la noción de *estilos de época*, que se presentan como *configuraciones semióticas* que atraviesan lo individual porque *pertenecen al contexto*. Aquí podríamos incluir algunos de corte formalista: historia de procedimientos y motivos. Por ejemplo, Josep Sostres prefiere pensar que la obra de Gaudí, si bien no ha tenido un contacto directo con el *modernismo* europeo, coincide “en un mismo estado de espíritu, de captación de algo que flotaba en el ambiente de entonces” (1949: 45). En esta lógica se incluyen también abordajes sociohistóricos de diversos orígenes, por ejemplo, positivistas –la obra explicada por el medio, la raza y su tiempo–, o marxistas –la obra explicada por sus determinaciones económicas–. En el Prefacio al libro de fotografías de Gaudí de Joaquín Gomis (1957), Le Corbusier afirma:

Lo que vi en Barcelona –Gaudí– era la obra de un hombre de una fuerza, de una fe, de una capacidad técnica extraordinarias [...] Gaudí es el constructor del 1900, el hombre de oficio, constructor en piedra, en hierro o en ladrillo.

3. La figura del autor como símbolo de la *cultura* de su tiempo: el proceso creativo como reflejo de la cultura de la época. En el caso de la obra de Gaudí, estarían aquellos que reconocen en ella la afirmación de la identidad cultural de Cataluña, la obra la expresaría y *diría* su tiempo. Por ejemplo, aquellos que ven en Gaudí una manifestación de las contradicciones del “fin de siglo”. O los aspectos referidos a su nacionalismo:

El resurgimiento de la Edad Media a fines del siglo XIX, así como el descubrimiento del gótico, fue para los catalanes algo más que una cuestión puramente artística: de lo que se trataba en verdad era de un resurgimiento político. También Gaudí se sintió afectado por este entusiasmo nacionalista [...]. (Zerbst 1989: 17)

Como mencionamos antes, nuestra hipótesis de trabajo consiste en afirmar que estas representaciones del autor no están desvinculadas de la concepción de originalidad que en cada período se presentan con rasgos diferenciales. Hipótesis que cobra fuerza si recordamos que Gaudí no aparece en los discursos críticos sólo como un *arquitecto* sino que también se lo presenta como *artista*, y es el ámbito del arte donde la originalidad se torna un fenómeno muchas veces inexplicable o que depende de la personalidad del autor.

Nuestro estudio está dividido en dos partes. En la primera, realizaremos una *aproximación genérica al concepto de originalidad* –desde la semiótica peirceana–, para analizar luego, en la segunda parte, cómo cobra cuerpo textual en el discurso de la *crítica el concepto de originalidad*.

Partimos del concepto de originalidad en su sentido más general para ubicarnos sobre la *originalidad discursivizada*. En este punto comenzaremos por delimitar qué idea de originalidad predomina en cada etapa histórica seleccionada. Estos desplazamientos nos permitirán observar cómo estas representaciones de originalidad se vinculan con otros conceptos conformando verdaderas redes conceptuales que identifican el marco interpretativo en el que se fundan. Por último, y tomando en consideración nuestra hipótesis de trabajo,

identificaremos *operaciones* y *metaoperaciones enunciativas* que den cuenta de la especificidad del funcionamiento discursivo en los momentos históricos considerados a partir de la caracterización de la figura del crítico como enunciador, las modalidades enunciativas y los nexos que se construyen, enunciativamente, con los lectores.

PRIMERA PARTE:
El concepto de *originalidad*

I. EL NONÁGONO SEMIÓTICO COMO METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

En este capítulo nos proponemos revisar el concepto de *originalidad* considerado en su sentido más general desde una perspectiva triádica a partir de la aplicación del *nonágono semiótico* elaborado por Claudio Guerri (2003; 2013).

Este modelo de análisis, de naturaleza lógico-icónica, resulta útil a la hora de enmarcar la problemática que nos ocupa dado que permite ordenar y distinguir diferentes niveles de pensamiento y establecer sus relaciones.

Recordemos que Charles Sanders Peirce les da una particular importancia a los *íconos diagramáticos* en el avance del proceso de conocimiento:

El único modo de comunicar directamente una idea es por medio de un ícono, y cada método indirecto de comunicar una idea debe depender, para ser establecido, del uso de un ícono. Por tanto, toda afirmación debe contener un ícono o conjunto de íconos, o bien debe contener signos cuyo significado sea explicable sólo mediante íconos. (CP 2.278)

El único modo en que aparecen nuevas ideas es, para este autor, a través de relaciones de *semejanza* que posibilitan vincular dos ideas de una manera novedosa. Este modo de pensamiento –que aporta mayor información acerca del mundo– es el pensamiento *abductivo* y se da cuando:

la mente está compelida a hacer, ni por las atracciones internas de las sensaciones o representaciones en sí mismas, ni por la fuerza trascendental de la necesidad, sino por el interés de inteligibilidad, i.e. por el interés en sintetizar el "yo pienso" mismo; y esto se logra introduciendo una idea no contenida en los datos. (CP 1.383)

La importancia del *ícono diagramático* queda en evidencia cuando Peirce reflexiona sobre la importancia del *diagrama* en los modos de razonamiento:

El razonamiento matemático consiste en construir un diagrama de acuerdo con un precepto general, en observar ciertas relaciones entre partes de ese diagrama –relaciones que no están requeridas de manera explícita por el precepto–, en mostrar que estas relaciones valdrán para todos los diagramas tales, y en formular esta conclusión en términos generales. (CP: 1.54)

Nos formamos en la imaginación una representación de los hechos en algún modo diagramática, esto es icónica, tan esquematizada como sea posible [...]. (CP 2.778)

En relación con los íconos Peirce distingue *imágenes*, *diagramas* y *metáforas* (CP: 2.276). Por ejemplo, un cuadro es un ícono porque hay una relación de semejanza con su objeto, pero un diagrama también lo es porque presenta la analogía en relación con las partes que componen el signo y el objeto, y una metáfora es un ícono en el sentido de que instauro un paralelismo con otra cosa. El carácter icónico de un signo prevalece en la medida en que, a partir de su observación directa, se puede obtener más información acerca del mundo que la necesaria para su construcción, dicho en otras palabras, es la capacidad que todo ícono tiene de revelar “verdades inesperadas” (CP 2.279). En este sentido, el nonágono semiótico es un ícono-diagramático que posibilita discriminar aspectos y relaciones entre conceptos.

La propuesta de Guerri⁴ parte de la noción de signo de Peirce: “Un signo [...] es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter” (C.P. 2.228). Estos tres aspectos que lo conforman –los tres *correlatos*– son desplegados en tres *tricotomías*. A su vez, cada aspecto es signo y, por lo tanto, es de naturaleza triádica, lo que desencadena un proceso de semiosis ilimitado.

Esencialmente, el nonágono toma la forma de un cuadro de doble entrada que da cuenta de los nueve aspectos considerados por Peirce en su tres tricotomías –I. *Cualisigno*, *Sinsigno* *Legisigno*: que describe la naturaleza del signo en tanto *posibilidad*; II. *Ícono*, *Índice*, *Símbolo*: da cuenta de la relación entre un signo y su objeto en tanto *existente*; III. *Rhema*, *Dicente*,

⁴ El desarrollo del nonágono semiótico de Guerri tiene como antecedente el “Cuadro de Peirce” elaborado por Magariños de Morentin (1983; 1984; 2003; 2008) donde se aplicaban las tres categorías peirceanas *Primeridad*, *Segundidad* y *Terceridad* al análisis y a la descripción en la Arquitectura y el Diseño así como también al análisis de textos históricos y críticos.

Argumento: permite analizar la relación de un signo con su interpretante en tanto *ley* o regularidad:

El *nonágono* puede actuar en dos sentidos: proporcionar una descripción fenomenológica –tomando en cuenta cada uno de los nueve casilleros o aspectos–, o permitir su abordaje desde los procesos cognitivos internos que la propia grilla marca como relaciones. (Guerri 2003: 158; 2013)

Por otro lado, parte de la consideración de las categorías peirceanas *Primeridad*, *Segundidad* y *Terceridad* que son las que permiten organizar la comprensión de los tres aspectos del signo.

La operación que efectúa Guerri para la construcción del nonágono semiótico se completa con la adopción de la terminología de *Forma*, *Existencia* y *Valor* propuesta por Magariños de Morentin (1984: 195) para indicar la distancia existente con respecto a la propuesta filosófica peirceana, pero también para contar con expresiones más operativas a los fines de describir procesos cognitivos.

Como señalamos más arriba si cada signo está formado por tres aspectos que a su vez son signos, los nueve subsignos pueden quedar organizados, de ahí que Guerri lo ha denominado *nonágono*.

SIGNO	<i>Primeridad</i>	<i>Segundidad</i>	<i>Terceridad</i>
	F FORMA POSIBILIDAD	E EXISTENCIA ACTUALIZACIÓN	V VALOR NECESIDAD O LEY
	<i>Primera Tricotomía</i>	<i>Segunda Tricotomía</i>	<i>Tercera Tricotomía</i>
<i>Primeridad</i> F FORMA POSIBILIDAD <i>Primer Correlato</i>	FF Forma de la Forma <i>Cualisigno</i>	EF Existencia de la Forma <i>Ícono</i>	VF Valor de la Forma <i>Rhema</i>
<i>Segundidad</i> E EXISTENCIA ACTUALIZACIÓN <i>Segundo Correlato</i>	FE Forma de la Existencia <i>Sinsigno</i>	EE Existencia de la Existencia <i>Índice</i>	VE Valor de la Existencia <i>Dicisigno</i>
<i>Terceridad</i> V VALOR NECESIDAD O LEY <i>Tercer Correlato</i>	FV Forma del Valor <i>Legisigno</i>	EV Existencia del Valor <i>Símbolo</i>	VV Valor del Valor <i>Argumento</i>

TABLA 1. El modelo de Nonágono Semiótico de Guerri (2003; 2013). Se puede observar el modo en que son desplegados los tres correlatos en función de las tres tricotomías del signo y la inclusión de la terminología de *Forma*, *Existencia* y *Valor* propuesta por Magariños de Morentin (1984: 205).

Sobre esta base, el modelo no sólo permite visualizar y describir los distintos aspectos lógicos que pueden distinguirse en un concepto sino que posibilita analizar las interdependencias y las relaciones con el mundo al que remiten.

1. La *originalidad* como signo

Podemos iniciar nuestra reflexión sobre el concepto de *originalidad* aplicando el nonágono semiótico. Como totalidad semiótica compleja, la originalidad puede

ser entendida en sus tres aspectos principales: la *idea* –aspecto formal–, la *materialización* –aspecto existencial– y la *discursividad* –aspecto simbólico–.

Estos tres niveles fenomenológicos de la *originalidad* pueden considerarse así:

1. La *idea* como una cuestión puramente formal, que todavía no tiene existencia concreta en tanto pura *posibilidad* de concebir la originalidad.
2. La *materialización* como el aspecto que da cuenta de los *hechos* originales, en tanto actualización de las ideas descritas en el primer nivel.
3. La *discursividad* como el aspecto que permite describir los distintos niveles *simbólicos* de la originalidad en la cultura, en tanto conjunto de valoraciones en un determinado tiempo y sociedad.

Como cualquier aspecto de un signo puede ser considerado signo (CP: 2.228, 2.303, 2.230), podemos a su vez analizar tres aspectos en cada uno de los tres niveles citados.

ORIGINALIDAD como concepto general histórico	F FORMA	E EXISTENCIA	V VALOR
	SABERES Saberes posibilitantes	ACCIONES Prácticas concretas	ESTRATEGIAS Valores asociados que regulan la singularidad
F FORMA IDEA El aspecto formal o la pura posibilidad de <i>ser original</i>	FF Forma de la Forma Formas en tanto conceptos abstractos posibilitantes de una ruptura conceptual o epistemológica <i>Ej.: la teoría cuántica en la época de Einstein</i>	EF Existencia de la Forma Proyectos Representaciones de las ideas <i>Ej.: los dibujos de Leonardo da Vinci</i>	VF Valor de la Forma Valores estéticos <i>Ej.: la nueva estética que representaban las columnas inclinadas de Gaudí, quiebre con la estética arquitectónica de Barcelona</i>
E EXISTENCIA MATERIALIZACIÓN El aspecto existencial o la manifestación material de la <i>originalidad</i>	FE Forma de la Existencia Material nuevo Tecnología nueva <i>Ej.: la maqueta invertida para el cálculo estructural</i>	EE Existencia de la Existencia Objeto novedoso <i>Ej.: la fabricación del avión maniobable de los hermanos Wright (Flyer)</i>	VE Valor de la Existencia Rendimiento novedoso <i>Ej.: la gran luz que permitía el hormigón armado en las vigas</i>
V VALOR DISCURSIVIDAD El aspecto simbólico en tanto función o necesidad de <i>originalidad</i> en una sociedad	FV Forma del Valor Historia de la originalidad Valoración histórica de los saberes acerca de las originalidades <i>Ej.: la valoración (positiva o negativa) en Cataluña de las ideas de Viollet-le-Duc sobre un fundamento racional de la arquitectura gótica y la interpretación que Ruskin daba al arte gótico como fenómeno social</i>	EV Existencia del Valor Discurso Interpretación Efecto conceptual <i>Ej.: las formas redondeadas o blandas pertenecen a un mundo de ensueño y fantasía. O que su obra es un puente entre el Neogótico y el Modernismo</i>	VV Valor del Valor Los requerimientos de lo "original" implican estrategias políticas para producir una ruptura en el nivel de la Forma, la Existencia o el Valor <i>Ej.: la columna ahora puede ser inclinada porque se pone en juego una estrategia política respecto de la "cultura de la columna"</i>

TABLA 2. Nonágono Semiótico del signo *originalidad*. Mediante el Nonágono Semiótico se observa la descomposición del signo *originalidad* en sus primeros tres y luego sus nueve aspectos. Para facilitar la comprensión se han incluido ejemplos de diversos campos.

La columna de la primera tricotomía –Forma de la Forma, Forma de la Existencia y Forma del Valor– muestra los grupos de conocimientos o saberes disponibles en un momento dado. La columna de la *Existencia* –Existencia de

la Forma, Existencia de la Existencia, Existencia del Valor– muestra las prácticas singulares y concretas que se desarrollan en una secuencia de producción creativa: proyecto, concreción, efectos. Mientras que la columna del Valor –Valor de la Forma, Valor de la Existencia y Valor del Valor– son necesidades que condicionan o regulan las prácticas y sus elecciones.

La originalidad como *Forma de la Forma* es el concepto más abstracto y se refiere a las posibilidades de ser de todo lo que pueda ser considerado *original*. Durante el proceso creativo, el productor para concretar el objeto novedoso –en *Existencia de la Existencia*–, toma ideas en tanto saberes posibilitantes de una ruptura –conceptual o epistemológica– y las proyecta o representa en bocetos o dibujos –en *Existencia de la Forma*–. Este objeto debe ser contrastado con los valores y los requerimientos de su sociedad –*Valor de la Existencia*–. El nonágono nos muestra que este producto novedoso también depende de los saberes específicos de la disciplina que corresponden a la materialidad, es decir, a la posibilidad de que esa idea pueda ser efectivamente construida –*Forma de la Existencia*–. Y, al mismo tiempo, su surgimiento estará condicionado por saberes culturales históricos que regulan lo que es original o no –*Forma del Valor*– en una determinada sociedad y para un momento histórico. El relevamiento histórico muestra cómo, a lo largo de los tiempos, las ideas originales fueron valoradas de distintas maneras según cada época y cada sociedad. En la época de Gaudí, la cultura del momento rechazaba las formas y los materiales que utilizaba –*Existencia del Valor*– porque algunos pensaban que desentonaban con el resto de los edificios de la ciudad –*Valor del Valor*–. Todas las decisiones estéticas estarán respondiendo a los requerimientos de *lo original* –*Valor de la Forma*–, a las necesidades culturales de originalidad –*Valor del Valor*–. Pero la originalidad o ruptura formal en un determinado momento –en el nivel de la Forma, de la Existencia o del Valor– siempre implica una relación con algún concepto de originalidad anterior –*Forma del Valor*–. La originalidad no puede surgir de la nada sino en relación con ideas, saberes y estrategias preexistentes. Más adelante veremos cómo, en el nivel de la discursividad crítica, el hecho de mostrar u ocultar las relaciones de Gaudí con sus antecedentes no responde más que a elecciones estratégicas que lo posicionan como un producto de su tiempo o bien como un ser excepcional. Se ve así que las razones estratégicas de la originalidad, en

definitiva, pueden ser explicadas como una motivación política, a partir de considerar el casillero del *Valor del Valor*, que organiza el espacio lógico interno del nonágono; por otro lado, las razones económicas pueden ser explicadas a partir de considerar el casillero del *Valor de la Existencia*, que lo conecta y contextualiza con el mundo al que refiere, y finalmente, la razón teórico-estética puede ser explicada a partir de considerar el casillero del *Valor de la Forma*, teniendo en cuenta que en el contexto externo al signo en análisis ya existen propuestas estéticas que podrán ser adoptadas o rechazadas, como es el caso de Gaudí.

Si leemos el nonágono en sentido horizontal, el eje que se establece como importante para nosotros en relación con esta investigación es el tercer correlato, el referido a la Discursividad de la originalidad: Forma del Valor, Existencia del Valor y Valor del Valor.

2. El concepto de originalidad en la columna inclinada

Un objeto que aparece regularmente en el campo estudiado se refiere a la *columna inclinada*. Ésta se manifiesta como un *elemento novedoso* que produce un quiebre con respecto a la idea de lo que *debe ser* una columna – para esto, se toman las columnas griegas como paradigma–, y con respecto a las posibilidades tecnológicas de construcción –la utilización de piedra como material imposibilitaría *lo inclinado*–. Si bien el antecedente concreto más cercano a la columna inclinada de Gaudí sería el *arbotante gótico*, la oposición entre el rasgo vertical y el inclinado parece ser uno de los aspectos fundamentales para definir la originalidad en la obra de Gaudí.

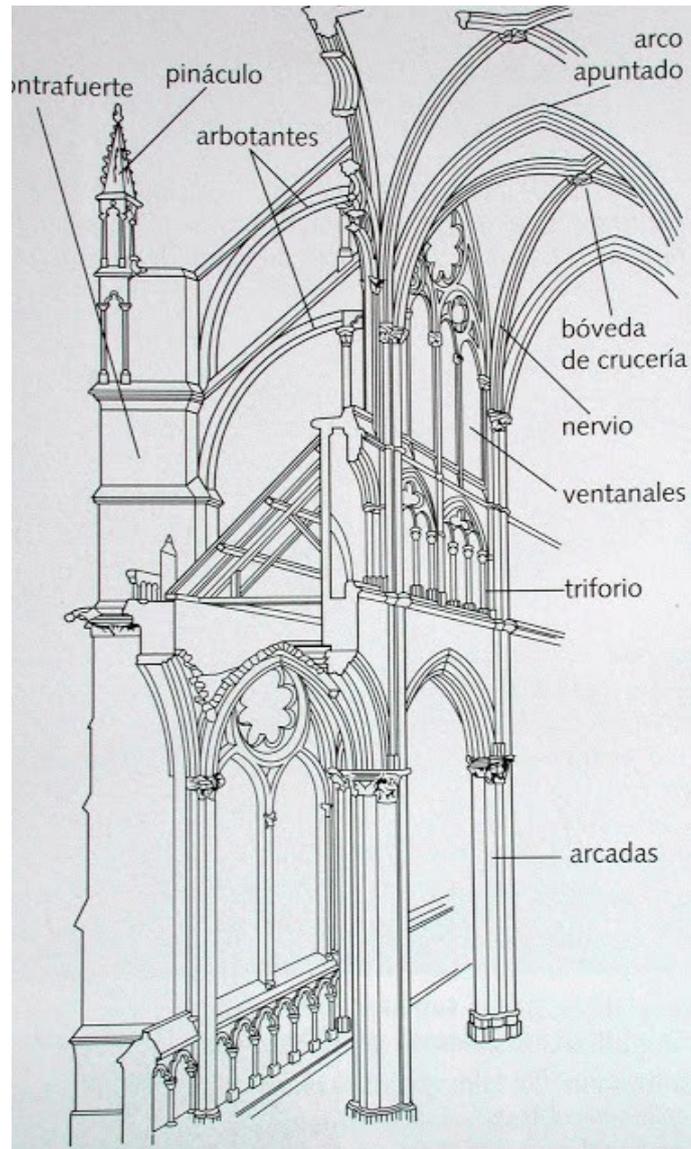


Imagen 1. El *arbotante gótico* como antecedente de la columna inclinada en Gaudí. (imagen extraída de <http://historiadelartecbe.blogspot.com.ar/2012/01/la-catedral-y-los-edificios-civiles.html>)

A partir de la metodología del nonágono semiótico podemos caracterizar sistemáticamente los aspectos de la *columna inclinada* que los discursos críticos actualizan y demostrar la complejidad argumentativa y cultural que conlleva todo producto original.

ORIGINALIDAD de las columnas inclinadas del Park Güell	F FORMA	E EXISTENCIA	V VALOR
	SABERES Saberes posibilitantes	ACCIONES Prácticas concretas	ESTRATEGIAS Valores asociados que regulan la singularidad
F FORMA IDEA El aspecto formal o la pura posibilidad de <i>ser original</i>	FF Forma de la Forma Lo inclinado vs. lo vertical	EF Existencia de la Forma Esquemas de columnas inclinadas considerando la composición perpendicular al eje	VF Valor de la Forma Valoraciones positivas y negativas de la belleza de una columna inclinada Conmoción por la inestabilidad estética
E EXISTENCIA MATERIALIZACIÓN El aspecto existencial o la manifestación material de la <i>originalidad</i>	FE Forma de la Existencia Usar materiales, tradicionalmente utilizados en vertical, en una posición inclinada gracias a la posibilidad de proyectar las a partir de la tecnología de la maqueta invertida	EE Existencia de la Existencia Las columnas inclinadas	VE Valor de la Existencia La efectiva introducción de un orden estructural innovador en la ciudad Conmoción por la aparente inestabilidad constructiva
V VALOR DISCURSIVIDAD El aspecto simbólico en tanto función o necesidad de <i>originalidad</i> en una sociedad	FV Forma del Valor La existencia contextual de una tradición histórica de columna vertical habilita a Gaudí la posibilidad de valorar lo inclinado en FF	EV Existencia del Valor Las columnas son valoradas positiva o negativamente por la cultura	VV Valor del Valor Valores estratégicos 'políticos' de Gaudí para decidirse por una columna inclinada Conmoción por la inestabilidad de la tradición cultural de la columna

TABLA 3. Nonágono Semiótico: la originalidad de las columnas inclinadas del Park Güell. En este nonágono se observan los diversos aspectos estéticos, constructivos y simbólicos que pueden identificarse en este 'hecho original'.

El nonágono de la *originalidad* en relación con uno de los elementos característicos de la obra de Gaudí, la columna inclinada, muestra que en cada materialización –son señaladas por los discursos críticos las columnas en el Park Güell, por ejemplo, *Existencia de la Existencia*– se ponen en juego conocimientos o saberes acerca de los materiales y de la tecnología constructiva –la maqueta invertida o modelo estereostático, *Forma de la Existencia*–, así como conocimientos en relación con el contexto en el que este objeto novedoso será aplicado –*Valor de la Existencia*–. La concepción orgánica de los edificios, donde las formas y la estructura forman un todo con la

Naturaleza (Fahr Becker 1996: 202) es un principio que rige la arquitectura de Gaudí –*Valor del Valor*–. Tomar a la Naturaleza como modelo sitúa las formas curvas en una escala valorativa superior a las soluciones basadas en rectas y ángulos y planos abstractos (Fahr Becker 1996: 202) –*Valor de la Forma*–. Este modo de pensar acerca de las leyes del equilibrio y resolver los problemas estructurales muchas veces no fue entendido o valorado positivamente en su propia época –*Existencia del Valor*–. Al mismo tiempo, si no hubiese estado disponible esta idea de “lo inclinado” –*Forma de la Forma*– y si no hubiese existido una tradición histórica a la cual contraponerse –*Forma del Valor*–, sencillamente no hubiese sido posible ni pensar ni proyectar –*Existencia de la Forma*– solución original alguna. Este objeto, la columna inclinada, ocupa un lugar predominante en los discursos críticos cuando aluden a la originalidad en Gaudí. Es un elemento particularmente “desconcertante” para los estudiosos de Gaudí y que motiva explicaciones a través de la búsqueda de razones, causas y sus posibles sentidos.

Evidentemente, la originalidad, como todo concepto, genera sentidos y el sentido está entrelazado con la cultura de una sociedad. Es decir que en última instancia el fundamento del sentido son las instituciones culturales –estéticas, económicas y políticas– y las relaciones sociales a las que refiere. Como veremos más adelante, las interpretaciones suelen recurrir no sólo a elementos arquitectónicos sino a otros de índole extraarquitectónica para explicar la obra de Gaudí, situándolo no ya en el dominio exclusivo de la arquitectura sino en el dominio del arte. Es justamente en estas *discursividades* donde se construye *la realidad de lo social* (Verón 1987: 126). En diacronía, el análisis de los discursos críticos sobre la idea de originalidad en Gaudí nos permitirá establecer variaciones, retomas intertextuales, relaciones o rupturas, todas cuestiones resultado de la propia circulación discursiva.⁵

⁵ Circulación discursiva es un término que tomo de Eliseo Verón (1987) para describir la diferencia entre el momento en que un discurso es producido y sus lecturas. La asimetría entre producción y reconocimiento evidencia la indeterminación de los efectos de sentido.

SEGUNDA PARTE:
La discursivización del concepto de *originalidad*

I. LA IDEA DE ORIGINALIDAD EN LA OBRA DE GAUDÍ SEGÚN LOS DISCURSOS DE LA CRÍTICA ARQUITECTÓNICA

1. De la *originalidad* a la *discursividad del concepto de originalidad*

Desde una perspectiva peirceana podemos afirmar que la originalidad misma es signo y como todo signo genera otros signos en un proceso de semiosis ilimitada. Desde un enfoque discursivo, esto es afirmar que la originalidad sólo existe discursivizada.⁶

Por lo tanto, utilizando la misma metodología que hemos desarrollado en la primera parte, podemos ampliar el nivel que corresponde a lo simbólico o a la terceridad del concepto de originalidad que se visualiza en el nonágono semiótico del signo *originalidad* (véase Tabla 2).

El próximo gráfico (Tabla 4) muestra la secuencia de análisis que seguiremos desde el signo “originalidad” como totalidad compleja a la “discursividad de la originalidad en la obra de Gaudí según los discursos críticos”, a partir del desarrollo del nivel que corresponde a la *Discursividad* mediante la apertura de un nonágono semiótico más desarrollado.

⁶ Parafraseando a Jaques Lacan (1972-73 [1981]: 113-114) cuando define “lo real” y transponiendo este concepto a nuestro interés sobre ‘la realidad de lo original’, podemos decir que *la realidad se resiste a ser simbolizada*.

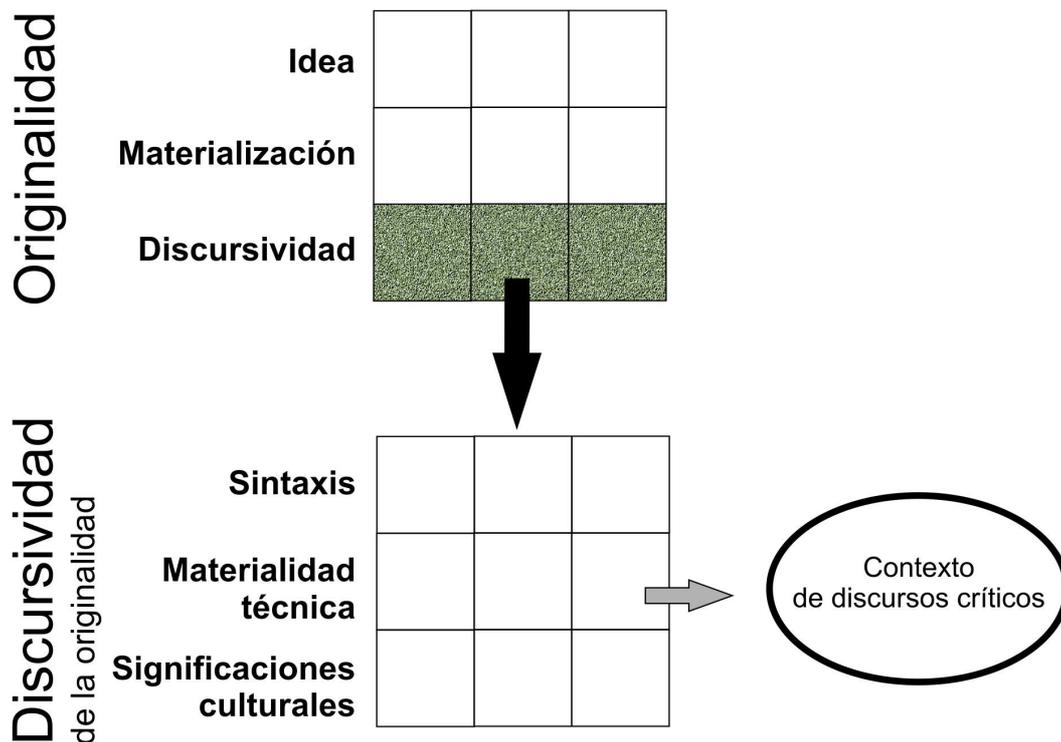


TABLA 4. Gráfico explicativo de la complejidad del *hecho discursivo* con respecto a la originalidad. Basándonos en el concepto de *recursividad* del signo en Peirce, observamos cómo desde el nonágono del concepto genérico de originalidad, desarrollamos su tercer nivel, la *discursividad*, que corresponde a *lo simbólico* o a la *terceridad*. El gráfico a su vez muestra que la discursividad sobre la originalidad debe ser buscada en el contexto exterior al signo, ya que pertenece a un ámbito mayor que serían los discursos críticos.

En el nonágono de la discursividad de la originalidad en la obra de Gaudí según los discursos críticos (Tabla 5), puede considerarse una partición triádica tal como: *Sintaxis*, *Materialidad técnica* y *Significaciones culturales*.

1. La *Sintaxis* es el aspecto formal que posibilita estructurar el discurso crítico, pura posibilidad de ser, *Primeridad*. Lo diacrónico consiste en considerar las estéticas de los diferentes períodos.
2. La *Materialidad técnica* es el aspecto concreto y actualizado, el *aquí y ahora* de lo discursivo, los artículos concretos considerados en el

corpus, la *Segundidad*, en términos peirceanos. Lo diacrónico consiste en considerar ‘materialidades’ de distintas épocas.

3. Las *Significaciones culturales* corresponden a la regularidad, al hábito interpretativo, a lo que cada sociedad cultural considera como necesario en una determinada época, la *Terceridad*. En diacronía, consiste en considerar los valores que se le atribuyen a la originalidad en cada época, según los artículos seleccionados en el corpus.

		<i>Forma</i> Saberes posibilitantes para la crítica de cada época	<i>Existencia</i> Prácticas discursivas concretas	<i>Valor</i> Valores estratégicos de la crítica en la cultura
Discrusividad acerca de la originalidad	<i>Forma</i>	F de la F Posibilidades formales de la crítica: los conceptos ¿Qué se entiende por originalidad? ¿Cuáles son las ideas "disponibles" de originalidad? Originalidad: - Estética - Técnica - Cultural	E de la F Formas de construir el discurso ¿Qué lenguajes o modalidades del lenguaje utiliza? ¿Hay cambios de modalidades o diferencias dentro de cada una?	V de la F Estéticas argumentativas del autor para hablar de la estética de Gaudí ¿Cuáles son las elecciones formales en ambos periodos? ¿Cuáles son las atribuciones estéticas que se le hacen en cada época? ¿cuáles son las diferencias estéticas en los discursos?
	<i>Existencia</i>	F de la E Composición discursiva ¿Cuál es la terminología que se utiliza, cuáles son las metáforas cognitivas aplicadas a la teoría? ¿Qué cambios se producen? Comparación Búsqueda de singularidades terminológicas	E de la E Discursos de la crítica sobre la obra de Gaudí: sus manifestaciones concretas: Rubió, Sostres, Pane	V de la E Influencia en el contexto: presencia del discurso Insistencia, circulación, efectiva llegada a una élite social
	<i>Valor</i>	F del V - Historia - Antecedentes Publicaciones Aspectos que preceden a cada época (y que explican las singularidades)	E del V Construcción conceptual de la originalidad de la obra de Gaudí (producida por los discursos concretos). Efectos de sentido - Persuasión lograda - Rechazo - Adhesión Con respecto a un aspecto de la obra de Gaudí pero también a las críticas anteriores	V del V Necesidad contextual de hacer aparecer lo original en relación con determinado valor Originalidad en la crítica misma (que explica las razones de la elección de una determinada forma)

Mundo de la crítica y sus lectores →

TABLA 5. Nonágono Semiótico del signo *Discrusividad de la originalidad en la obra de Gaudí según la crítica*. En esta instancia se considera cómo la originalidad es

discursivizada en un momento histórico específico. Para dar cuenta de las variaciones en diacronía se contrastarán diferentes análisis de los casos considerados.

Este nonágono nos muestra que cada discurso crítico –*Existencia de la Existencia*– se vale de un repertorio de terminologías –*Forma de la Existencia*– que son aplicadas bajo el dominio de alguna concepción formal o género (divulgación, crónica, ensayo) –*Existencia de la Forma*–, y cada una de ellas a su vez, respondiendo a un estilo-estético –*Valor de la Forma*–. Cada discurso actualiza una determinada concepción o idea de originalidad –*Forma de la Forma*– determinada por los antecedentes históricos, sociales y culturales del autor –*Forma del Valor*–. Estos condicionantes motivan la producción de determinados efectos de sentido que dan cuenta de la originalidad de Gaudí pero que, eventualmente, también se construyen como originales con respecto a discursos críticos anteriores –*Existencia del Valor*–. Así puede surgir una *nueva mirada* sobre la obra de Gaudí que circulará socialmente y llegará a determinados receptores que conforman una élite cultural –*Valor de la Existencia*–, en tanto existan necesidades contextuales de que ‘algo original’ es buscado por esa sociedad en relación con determinado valor y que, al mismo tiempo, hagan necesaria la existencia misma de los discursos críticos –*Valor del Valor*–. La detección de estos aspectos nos permite sistematizar la compleja interrelación de los distintos discursos críticos acerca de la idea de originalidad en la obra de Gaudí.

2. El hecho arquitectónico: los aspectos que recupera el discurso verbal de la crítica acerca de la originalidad

Si partimos de algunas consideraciones del hecho arquitectónico en general, considerado como una práctica social, y del nonágono semiótico de la Arquitectura como signo (Tabla 6), tal como lo ha desarrollado Guerri (2003; 2012), podremos también construir el nonágono semiótico de la *originalidad en Arquitectura* e identificar cuáles serían los conceptos, hechos y valores de originalidad en cualquier hecho de arquitectura. Esto permite contrastar las

diversas ideas de originalidad que retoma el discurso verbal de la crítica: ¿qué aspectos se seleccionan, se enfatizan o se recortan acerca de la originalidad?

ARQUITECTURA	<i>Forma</i>	<i>Existencia</i>	<i>Valor</i>
	CONOCIMIENTOS TEÓRICOS	PRÁCTICAS CONCRETAS	VALORES SOCIALES
<p><i>Forma</i></p> <p>DISEÑO El aspecto formal o la pura posibilidad de llegar a tener un valor arquitectónico y ser Arquitectura</p>	<p>Forma de la Forma</p> <ul style="list-style-type: none"> ·Lenguaje Gráfico TDE ·Proyecciones ortogonales concertadas ·Proyecciones cónicas 	<p>Existencia de la Forma</p> <ul style="list-style-type: none"> ·Trazados, configuraciones ·Plantas, Vistas, Cortes ·Perspectivas 	<p>Valor de la Forma <i>VITRUVIO: VENUSTAS</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ·Valores estéticos de la pura forma espacial ·Valores estéticos de la construcción ·Valores estéticos del habitar
<p><i>Existencia</i></p> <p>CONSTRUCCIÓN El aspecto existencial o la manifestación material de la Arquitectura</p>	<p>Forma de la Existencia</p> <ul style="list-style-type: none"> ·Matemática, Física, Química, Cálculo ·Materiales, elementos prefabricados, artefactos ·Tecnología constructiva 	<p>Exist. de la Existencia</p> <ul style="list-style-type: none"> ·Construcciones, casos concretos, Edificio/s 	<p>Valor de la Existencia <i>FIRMITAS</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ·Valores concretos de la construcción de la EE en el contexto del mundo externo al signo analizado
<p><i>Valor</i></p> <p>HABITABILIDAD El valor, función o necesidad social de la Arquitectura</p>	<p>Forma del Valor</p> <ul style="list-style-type: none"> ·Antropología ·Sociología del habitar, Higiene ·Psicología 	<p>Existencia del Valor</p> <ul style="list-style-type: none"> ·Concreta conducta habitacional en relación con el edificio considerado en EE 	<p>Valor del Valor <i>UTILITAS</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ·Valores culturales de la comunidad respecto de la habitabilidad <p><i>ARGUMENTO que viabiliza la ABDUCCIÓN y organiza el diseño arquitectónico</i></p>

TABLA 6. Nonágono Semiótico de la Arquitectura como signo (Guerra 2012: 36). La consideración del hecho arquitectónico en sus nueve aspectos nos permite ubicar lógicamente varios de los conceptos tratados anteriormente (originalidad, la columna, lo vertical, lo inclinado) tanto en sus aspectos formales, como constructivos y culturales. Por lo tanto, este planteo nos sirve de base para aproximarnos a la originalidad específicamente en Arquitectura.

En la Tabla 7 puede verse una partición triádica del signo “originalidad en Arquitectura” en *Estética*, *Técnica* y *Sentido*. La *Estética* es el aspecto formal, posibilitante o la pura posibilidad de ser original –Primeridad–. La *Técnica* es el aspecto material y concreto, lo que efectivamente se produce como hecho original. El *Sentido* es el aspecto simbólico que permite explicar la originalidad en una Sociedad determinada.

ORIGINALIDAD en Arquitectura	F FORMA	E EXISTENCIA	V VALOR
	CONOCIMIENTOS Saberes posibilitantes	PRÁCTICAS Prácticas concretas	VALORES CULTURALES Valores asociados que regulan la singularidad
F FORMA ESTÉTICA El aspecto formal o la pura posibilidad de <i>ser original</i> en Arquitectura	FF Forma de la Forma Formas en tanto conceptos abstractos posibilitantes de una ruptura conceptual o epistemológica	EF Existencia de la Forma Proyectos Representaciones de las ideas	VF Valor de la Forma Valores estéticos de la forma
E EXISTENCIA TÉCNICA El aspecto existencial o la manifestación material de la <i>originalidad</i> en Arquitectura	FE Forma de la Existencia Material nuevo Tecnología nueva	EE Existencia de la Existencia Edificio novedoso	VE Valor de la Existencia Perspectiva novedosa para la cultura
V VALOR SENTIDO El aspecto simbólico en tanto función o necesidad de <i>originalidad</i> arquitectónica en una sociedad	FV Forma del Valor Historia de la arquitectura Valoración histórica de las continuidades y rupturas	EV Existencia del Valor Discurso Interpretación Efecto conceptual	VV Valor del Valor Las explicaciones que justifican la necesidad de originalidad

TABLA 7. Nonágono Semiótico del signo *originalidad en Arquitectura*. Aquí se visualizan los aspectos que podríamos encontrar en el análisis discursivo de los discursos críticos en relación con la originalidad sobre la obra de Gaudí.

El nonágono de *originalidad en Arquitectura* permite observar que en el nivel de la *Técnica*, la materialización de un hecho arquitectónico novedoso – *Existencia de la Existencia*–, implica el conocimiento de los materiales y de una tecnología novedosa –*Forma de la Existencia*– que va a aplicarse en un contexto cultural en el que será apreciado como novedoso –*Valor de la Existencia*–.

Por otro lado, el *Sentido* implica el conocimiento de las tradiciones arquitectónicas, de sus continuidades y rupturas –*Forma del Valor*–, que implican la elección de una estrategia que permite explicar la necesidad de originalidad –*Valor del Valor*–. Estas decisiones provocarán interpretaciones,

otros discursos, que implican la aceptación o el rechazo de la originalidad – *Existencia del Valor*–.

En el nivel más abstracto, la *Estética*, surgen representaciones o proyectos –*Existencia de la Forma*–, que actualizan las ideas de originalidad disponibles –*Forma de la Forma*– y que serán objeto de valoraciones estético-formales –*Valor de la Forma*–.

Los discursos críticos seleccionados se referirán a la *originalidad* en la obra de Gaudí en relación con algunos de estos aspectos, no con todos. Es decir que a partir del análisis discursivo podremos ver cuáles son los aspectos de las ideas de originalidad que se ponen en juego en cada caso para detectar diferencias en la comparación.

3. Las ideas de originalidad: estéticas, técnicas y de sentido

Partiendo de nuestra periodización, seleccionamos tres autores considerados representativos de cada momento histórico a fin de detenernos en las ideas de originalidad presentes en cada uno. Dentro del espacio crítico propuesto, pondremos en relación cada uno de estos aspectos con los valores que adquieren en cada período.

En la comunidad de críticos, historiadores o arquitectos hay ciertos nombres que gozan de mayor reconocimiento. Lo podemos detectar a partir de las citas, alusiones o diálogos que se entablan entre los discursos críticos que analizamos. Este criterio guía la selección de tres expresiones del discurso crítico sobre la obra de Gaudí reconocidos y valorados por su propio tiempo y por las lecturas posteriores. Se trata de: “Dificultades para lograr la síntesis arquitectónica” de Joan Rubió i Bellver (1913), “Sentimiento y Simbolismo del espacio” de Josep María Sostres (1949) y “Nueva contribución al estudio de Gaudí entre la crítica del arte y la psicología” de Roberto Pane (1984). En los tres casos se reconoce la originalidad de Gaudí; sin embargo, veremos que esa idea de originalidad se construye con saberes culturales, técnicos y estéticos particulares.

Rubió i Bellver es un prestigioso arquitecto que, junto con Jujol, ha sido colaborador directo de Gaudí. En 1913, su preocupación es técnica y

constructiva; es por eso que pone la obra de Gaudí como ejemplo de una perfecta resolución de la problemática estructural en arquitectura (Tarragó 1991: 9). En esta época en Cataluña hay una preocupación racionalista que acompaña el surgimiento de las nuevas tecnologías y que, en arquitectura, convive con una búsqueda para revivir las antiguas artesanías (Bohigas 1973: 94).

Josep María Sostres escribe en plena modernidad catalana (1949), en un momento en que entra en crisis la racionalidad europea en arquitectura. El funcionalismo se torna para él como el estilo que caracteriza el Movimiento Moderno (Tarragó 1975). “Sentimiento y Simbolismo del espacio” es un trabajo clave para la reincorporación de Gaudí en la cultura europea. Ve en él un representante de su época y fundador de un estilo que se continúa en el arte de la primera mitad del siglo XX. Hay una estética que se caracteriza por integrar en la arquitectura movimientos artísticos emergentes. Valora en Gaudí su preocupación por los detalles porque lo considera una forma de enriquecer los planteos globales y de conformar un estilo que sintetiza los legados históricos.

Por último, Roberto Pane, crítico e historiador italiano, pone el acento en la obra de Gaudí desde una perspectiva crítica de la cultura de los años 80. Gaudí es un símbolo de la libertad de espíritu más que un “estilo inimitable”. Su obra es considerada desde un enfoque psicológico donde más que preocupación por la técnica o la estética, se hace hincapié en el sentido revolucionario que adquiere a la luz de una cultura centrada en el consumismo y en una arquitectura preocupada por las necesidades del mercado.

Si analizamos los saberes que caracterizan el lugar desde donde habla cada autor, y que, como afirmábamos anteriormente, condicionan el modo en el que cada uno actualiza diferentes aspectos de la originalidad, podemos armar una tríada peirceana.

Sostres crítica las posturas dualistas que oponen el arte a la técnica o la objetividad a la subjetividad. Lo que destaca en Gaudí es su capacidad de fundir elementos de distintas procedencias a partir de un estilo que lo aproxima al arte. De este modo va a hacer hincapié en la “unidad estilística” que le permite una “elaboración sintética”. Esta preocupación por la forma, en

términos peirceanos, sería *Primeridad* en tanto refiere a los saberes posibilitantes del surgimiento de una unidad formal.

Los saberes que movilizan a Rubió responden a la necesidad de reflexionar sobre lo que él denomina la “síntesis arquitectónica” que daría por efecto un “organismo constructivo”. Por lo tanto, lo que funciona como parte de sus condiciones productivas son fundamentalmente saberes relacionados con las ciencias mecánicas y la geometría. Esta preocupación por resolver cuestiones constructivas sería *Segundidad* al referirse a la materialidad técnica.

Por otra parte, el análisis de Pane, desde una visión crítica marcada por los pensamientos de Horkheimer y Adorno, expresa sus discrepancias con respecto a los análisis que se basan únicamente en cuestiones de estilo, y critica a quienes hacen hincapié en aspectos subjetivos, para realizar un análisis a partir de los aportes de Jung. Sobrevuela la idea de *libertad* como un imperativo de toda creación artística y arquitectónica. La posibilidad de escapar de las clasificaciones es valorada positivamente. Esta idea que permite mediar entre las cualidades de la obra de Gaudí y los hechos que caracterizan el último tramo de la Modernidad, correspondería a la idea de *Terceridad* dado que enfatiza ciertas significaciones culturales que la obra adquiere.

A continuación analizaremos la construcción de la *originalidad* bajo la metodología del *Nonágono Semiótico* y distinguiremos lo que corresponde a las ideas de *Primeridad*, *Segundidad* y *Terceridad*, según Peirce (1974).

4. Originalidad técnica: Joan Rubió i Bellver

4.1 Algunos aspectos de la *Primeridad*

Rubió i Bellver parte de reconocer que en arquitectura “primero debe ser el esbozo de la forma y luego el establecimiento de la ley de equilibrio” (Rubió 1913: 13). No obstante, la elección de la forma no puede estar desvinculada de las exigencias técnicas:

La dificultad fundamental de la solución arquitectónica es hoy, como ha sido siempre, escoger las formas apropiadas que se han de dar a los elementos sustentantes y a los sostenidos a fin de que, íntimamente relacionados, el uno no sea sino la continuación del otro, tanto en sus formas como en las leyes respectivas de su equilibrio. (Rubió 1913: 13)

Este autor considera que la obra básicamente es un “organismo constructivo” (Rubió 1913: 16) y que les corresponde a los saberes de las ciencias mecánicas dar cuenta de la relación entre el elemento sustentable y el sostenido. En ese sentido, afirma que “si el sistema constructivo tiene por objeto la situación de la masa, la geometría, en cambio, es la forma expresiva, es el lenguaje de la arquitectura. Por eso es un arte plástica” (Rubió 1913: 17).

La sustentabilidad del edificio y su forma deben resultar en una “síntesis armónica”. El estilo es primeridad en tanto permite relacionar mecánica y geometría (forma): “La arquitectura es ante todo una síntesis armónica. Su complejidad es tanto más extensa cuanto más completos sean los estilos” (Rubió 1913: 20). De esta relación surge el organismo constructivo que sólo es reconocible por el efecto de conjunto, es decir, por su estilo.

Por lo tanto, la primeridad no está en la forma sino en los problemas de equilibrio y soporte donde los estilos constructivos son consecuencia de estas necesidades; la resolución de los aspectos mecánicos permitiría elegir las formas “claras y simples” que son las que producen un “efecto de conjunto”, de “organismo general”:

Si todo el florecimiento moderno de las ciencias mecánicas no sirve para limpiar la construcción de los templos de la innumerable serie de adherencias y complementos que (en los estilos históricos) hacen posible el equilibrio de los edificios y no se logra la solución del problema arquitectónico *por medio de formas adaptadas a la realidad mecánica y a la simplicidad científica,*⁷ habría que declarar a la arquitectura, o al menos a los arquitectos, como incapaces de aprovechar lo que realmente constituye un progreso científico positivo. (Rubió 1913: 15)

⁷ Las itálicas son nuestras.

Las mejoras en los aspectos constructivos gracias al avance de las nuevas tecnologías, las *ciencias mecánicas*, y de la racionalidad y *simplicidad científica*, permiten operar la forma y lograr *equilibrio* y *armonía* en los edificios.

4.2 Un énfasis en la *Segundidad*

Las leyes de la mecánica no sirven para dar visión de conjunto a la obra sino que pasa a ser una cuestión de la forma. Según Rubió, las formas simples son una manifestación de un estilo constructivo más preciso, son su consecuencia y se evidencian particularmente en las obras inmensas:

Quien domine mejor todos los recursos de una ciencia geométrica, quien mejor conozca y sepa adaptar los unos a los otros los sistemas de generación de superficies, fácilmente ideará un organismo constructivo perfecto y más simplemente dispuesto. (Rubió 1913: 17)

Así como el conocimiento de las ciencias mecánicas permite *limpiar* los aspectos formales, vemos aquí que también los saberes formales permiten lograr “un organismo constructivo perfecto y más simplemente dispuesto”.

Los resultados “exactos” a los que ha llegado Gaudí, considerando por ejemplo la casa-torre de Eusebi Güell y el Park Güell, son el resultado de aproximaciones por tanteo, es decir, los medios son prácticos y no abstractos que suponen el conocimiento del trabajo sobre la piedra, entre otras cosas. El problema arquitectónico reside en conjugar forma y equilibrio:

Una vez pensado un organismo, que aparentemente sería apropiado y bello, el trabajo de estudiarlo desde el punto de vista mecánico puede ser tan arduo que llegue a imposibilitar la obra. (Rubió 1913: 23)

Los “medios prácticos y simples” son valorados como un método que permite hacer *avanzar* a la arquitectura en tanto posibilita encontrar la “armonía” o la “forma equilibrada”. Los procedimientos científicos y de rigor lógico “no tienen, ni de lejos, toda la elasticidad ni toda la amplitud necesaria

para abarcar la innumerable variedad de casos que la vida constructiva comporta, se comprenderá toda la importancia del trabajo científico elaborado por el Sr. Gaudí [...]” (Rubió 1913: 23).

Así, lo que se valora en Gaudí es el modo como conecta lo mecánico y la forma de una manera novedosa, sin encuadrarse rígidamente en los procedimientos científicos sino a la inversa, partiendo del caso concreto y valiéndose de los saberes (arquitectónicos, mecánicos, prácticos) que posibilitan encontrar la solución para ese caso.

4.3 Algunos aspectos de la *Terceridad*

Lo original en Gaudí es haber hallado la síntesis arquitectónica como manifestación de un “espíritu renovador y práctico”, entre “idealista y científico”. Es decir que se trata de una originalidad técnica que contempla la armonía con las formas cuya trascendencia se observa en el campo disciplinar de la Arquitectura.

Hasta la hora actual las construcciones arquitectónicas más sintéticas que se han levantado se hallan en el Park Güell –página gloriosísima de la arquitectura general–, primeras manifestaciones de todo un ciclo arquitectónico que a todos nos interesa que crezca y se ensanche, tal vez el más trascendental de todos los frutos que ha producido nuestro renacimiento, forma plástica, creación pétreo, manifestación visible y palpable de nuestro espíritu renovador y práctico, idealista y científico, amigo de volar hasta los horizontes más lejanos y enamorado de los medios prácticos y simples para lograr grandes efectos. (Rubió 1913: 27)

Volcaremos los aspectos relevados en el nonágono del signo *originalidad en la obra de Gaudí* tal como aparece en el trabajo de Rubió (Tabla 8).

		<i>Forma</i> CONOCIMIENTOS	<i>Existencia</i> PRÁCTICAS	<i>Valor</i> VALORES CULTURALES
Originalidad en la obra de Gaudí según Rubió	<i>Forma</i> ESTÉTICA	F de la F La geometría es la forma expresiva La relación entre el elemento sustentante y el sostenido La obra como organismo constructivo	E de la F Procedimiento de tanteo y de aproximaciones sucesivas Plantea el problema por medios reales y prácticos, no abstractos Maqueta invertida	V de la F La arquitectura es una síntesis armónica: “La dificultad fundamental de la solución arquitectónica es hoy, [...], escoger las formas apropiadas que se han de dar a los elementos sustentantes y a los sostenidos”
	<i>Existencia</i> TÉCNICA	F de la E Materiales: piedra Ciencias mecánicas Recursos de la ciencia geométrica. Sistemas de estática gráfica y sistema funicular	E de la E La obra de Gaudí: Casa-torre de Eusebi Güell Park Güell Colonia Güell Iglesia de la Colonia Industrial de Santa Coloma de Cervelló	V de la E Resultados exactos
	<i>Valor</i> SENTIDO	F del V Antecedentes: La arq. Gótica Escuela primitiva: Egipto y Grecia clásica Escuelas basadas en formas curvas, arcos y bóvedas	E del V Manifestación visible y palpable del espíritu renovador y práctico	V del V El único que logró la síntesis arquitectónica es Gaudí

TABLA 8. Nonágono Semiótico del signo *originalidad en la obra de Gaudí*, según Rubió. Este gráfico muestra que la preocupación del autor pasa por el modo en que se pueden resolver los problemas constructivos en arquitectura. Gaudí aquí funciona como un ejemplo de síntesis arquitectónica: innovación tecnológica y equilibrio formal.

5. Originalidad estética: Josep María Sostres

5.1 Un énfasis en la *Primeridad*

En este autor queda de manifiesto la preocupación principal por el aspecto “formal”. Sostres ubica la obra de Gaudí como superadora del Eclecticismo, al referirse a un estilo personal, que le permite ir más allá de su época y de la historia de la arquitectura.

[...] la intención estética de Gaudí nace y se desarrolla con el propósito directriz de lograr la unidad estilística, oponiéndose inicialmente a la tendencia desintegradora del Eclecticismo. (Sostres 1949: 45)

Esta oposición al *eclecticismo* es lo que permite al crítico atribuirle un carácter universal y conectarlo con el *simbolismo* plástico arquitectónico.⁸

La enumeración de ciertos aspectos como el empleo de superficies irregulares, con ornamentaciones incrustadas, las fachadas macizas y el paraboloides hiperbólico, caracteriza las formas de tratamiento de los materiales y son estas “formas” las que causan la impresión en el espectador de estar frente a “un concepto milenario”.

Es interesante señalar el modo como describe las formas que adoptan las obras en función de los efectos que producen. Por ejemplo, la forma de torbellino, ondulada, abovedada “produce la impresión de que una gran masa gravita sobre nosotros y oprime nuestro ánimo” (Sostres 1949: 47). La forma de construir el espacio reside para Sostres en el “sentimiento de cueva que remite al espíritu oriental” (Sostres 1949: 50). Así como Rubió habla de la Forma y lo constructivo, Sostres se centra en los *efectos* que producen en un observador estos mismos aspectos constructivos.

⁸ En esta instancia, vale la pena aclarar una cuestión metodológico-conceptual: como puede verificarse al hablar de *primeridad* estamos considerando tanto los aspectos estéticos o relacionados con la forma y el diseño (primer *correlato*), como los saberes de la primera *tricotomía* que influyen en la práctica del diseño en EF.

5.2 Algunos aspectos de la *Segundidad*

Sostres encuentra una “tendencia atávica” o “rupestrismo” en el modo de tratamiento del espacio y en el trabajo con los materiales, al fundir elementos de distinta procedencia –arquitectónicos y extraarquitectónicos (simbolismo plástico, poesía) –.

Percibimos que Gaudí, con su *rupestrismo*, encuentra profundas y arraigadas afinidades con los constructores de los monumentos arcaicos de nuestra cultura mediterránea, en los que perdura todavía el espíritu ancestral de la cueva y una manera particular de sentir arquitectónicamente el espacio interior en sí mismo y con relación al mundo. (Sostres 1949: 46)

La *segundidad* en este autor prácticamente no aparece valorada como técnica constructiva en sí misma. Lo que podemos verificar es que, toda vez que aparece la *segundidad* de la materia constructiva, se la relaciona con acciones o efectos formales de diseño o con las sensaciones estéticas que producen en el observador.

5.3 Algunos aspectos de la *Terceridad*

Para este autor, si bien Gaudí representa una época, es excepcional con respecto a la arquitectura. El modo de construcción del espacio es valorado como aspecto que habilita a esta obra a continuarse y legitimarse en el arte de la primera mitad del siglo XX, fundando una nueva estética que evoca la sensibilidad del artista.

No obstante, afirma que su estilo puede enmarcarse en el *modernismo* europeo –Modern Style, Liberty, Sezession o Jugendstil (Sostres 1949: 45)– considerándolo un espíritu de época y no como una influencia que se dio por contacto directo. La idea que sobrevuela es la posibilidad de realización estética a partir de la unión entre Arte y Arquitectura. De hecho señala el simbolismo plástico-arquitectónico como muy cercano al *simbolismo* poético.

En la obra donde se hace más presente la tendencia simbolista de la Arquitectura gaudiana y que presenta más analogía con las obras de las demás corrientes del simbolismo europeo es la casa Batlló, del Paseo de Gracia en Barcelona. (Sostres 1949: 46)

Refiriéndose a las bóvedas del templo de la Sagrada Familia afirma:

Este monumental interior así concebido junto con las columnas inclinadas habrá de producir al espectador, siguiendo con fidelidad la idea del maestro, la impresión de haber penetrado en una gigantesca gruta, en un santuario rupestre misteriosamente iluminado. Estamos ante una versión nueva de un concepto milenario. (Sostres 1949: 50)

Se enfatiza aquí la construcción de figuras terroríficas, oníricas (*Terceridad*), a través del uso de recursos constructivos (*Segundidad*) y recursos plásticos (*Primeridad*). Es decir, temas inherentes al *simbolismo*, al *surrealismo plástico*, que lo vinculan con Dalí, Picasso y Miró.

Pero también en relación con las “temáticas pavorosas” lo remite, en el ambiente europeo, a las traducciones de Mallarmé y Baudelaire de los poemas y cuentos de E. Poe.

A continuación desarrollaremos el nonágono del signo originalidad en la obra de Gaudí según Sostres (Tabla 9).

		<i>Forma</i> CONOCIMIENTOS	<i>Existencia</i> PRÁCTICAS	<i>Valor</i> VALORES CULTURALES
Originalidad en la obra de Gaudí según Sostres	<i>Formas Diseño</i>	F de la F Saberes necesarios para la práctica proyectual de la obra de Gaudí Aspectos subjetivos Modernismo europeo Recursos extra-arquitectónicos (artes plásticas, simbolismo)	E de la F Su intención proyectual es lograr una unidad estilística	V de la F - Es interpretación personal de los estilos históricos - Simbolismo plástico-arquitectónico y tendencia atávica o rupestrismo - Funda una nueva estética. No a la tendencia desintegradora del eclecticismo
	<i>Existencia Construcción Materiales</i>	F de la E Recursos arquitectónicos considerados en tanto aspectos materiales o constructivos	E de la E Las obras de Gaudí: - Casa Batlló - Casa Milá - La Sagrada Familia	V de la E
	<i>Valor sociocultural</i>	F del V Simbolismo europeo	E del V - Funde en un todo elementos de distinta procedencia - La obra expresa el alma de Gaudí - Sensación de gruta, sensaciones estéticas - Se legitima y continúa en el arte de la 1ª mitad del siglo XX	V del V - Representa una época - Es excepcional con respecto a la historia de la Arq.(no va a hablar de los valores arquitectónicos intrínsecos). Lograr la unidad estilística Oponerse a la tendencia desintegradora del eclecticismo.
	SENTIDO			

TABLA 9. Nonágono Semiótico del signo *originalidad en la obra de Gaudí*, según Sostres. Vemos en este gráfico el acento puesto en aspectos estéticos y formales, en los “recursos extraarquitectónicos” y su vinculación con el arte de la primera mitad del siglo XX.

6. Originalidad cultural: Roberto Pane

Este arquitecto italiano funda una mirada crítica de la obra de Gaudí desde una perspectiva diferente de las dos anteriores ya que, en primer lugar, no se trata de un autor catalán y, por otro lado, sus trabajos sobre Gaudí explicitan las críticas a una arquitectura que relega la belleza a las necesidades del mercado. En el texto de 1984 que analizamos, Pane aclara que retoma un ensayo de 1982, *Antoni Gaudí*, y una entrevista en la que resume su pensamiento sobre Gaudí realizada por Mateo Revilla de la Universidad de Granada.

6.1 Algunos aspectos de la *Primeridad*

En relación con los aspectos formales, Pane destaca la síntesis entre estructuras racionales y formas fantásticas que identifica a Gaudí y que opone al anonimato mecanicista de la arquitectura contemporánea. Y va más allá afirmando que “la condición y presupuesto de la inteligencia de toda creatividad” es “la síntesis operativa entre razón y sueño” (Pane 1984: 146).

Pane señala las influencias de la arquitectura y la decoración musulmanas –el *mudéjar*–, del conocimiento de las arquitecturas africanas primitivas, y comenta la inclusión de columnas en el Park Güell:

El hecho es que Gaudí, en el citado parque, no se contentaba con un *aire mediterráneo*; necesitaba algo más inmediatamente alusivo como presencia de una herencia milenaria. Y así surgió aquella configuración pseudo-dórica, que respondía precisamente a un intento culturalista, y por tanto extrínseco. (Pane 1984: 136).

No obstante, considera un error decir que trató de seguir, por ejemplo, el estilo griego; por el contrario: “en las apariencias de la identificación con un lenguaje del pasado, él consiguió ser plenamente autónomo y *nuevo*”.

De hecho cita a Oriol Bohigas para afirmar que la producción modernista catalana justamente carece de una unidad de formas. En todo caso, lo que señala es que todos rechazan las influencias clasicistas. Pero Pane afirma categóricamente que no se pueden encontrar afinidades formales entre Gaudí

y sus contemporáneos modernistas: Gaudí no pertenece a la cultura del *modernismo*.

En arquitectura el estilo no indica la personalidad del autor –como en el caso de la poesía– sino que, a la inversa, indica “una tendencia general del gusto”: “nadie puede huir de su destino histórico” a pesar de que se pueda expresar “con plena autonomía” (Pane 1984: 141). Estas precisiones son interesantes ya que deslindan el campo artístico del arquitectónico en relación con la noción de *estilo*.

6.2 Algunos aspectos de la *Segundidad*

Pane presenta a Gaudí como un artista autónomo que hace sus propias interpretaciones de las tradiciones artísticas y arquitectónicas.

Volviendo al tema de la originalidad de Gaudí, es importante puntualizar que no sólo se muestra autónoma respecto al gótico o al clasicismo renacentista, sino también en comparación con la arquitectura de su tiempo [...] (Pane 1984: 135).

También critica tanto la *sensiblería* diletante de aquellos que ven al artista como una “especie de santo intocable” –especialmente los catalanes– , tanto como las “divagaciones sensuales” del pluralismo estético europeo.

Con respecto a los aspectos constructivos, las críticas se dirigen a las investigaciones de cálculo y de estática gráfica:

En ninguna obra el arquitecto ha expresado [...] su juego constructivo, porque en realidad se trata de un juego, dado que presupone la existencia de impulsos que no existen, o que –en la medida de que pudieran existir– habrían sido, por contraste con una simple terraza de escalones, unos muros normales de terraplén [...] hubiera sido razonable [...] pero no fantástico. Dicho de otro modo, hubiera significado recurrir a dispositivos tradicionales de fábrica, en la estricta medida que eran necesarios. Pero... este juego le permitió crear las más diversas combinaciones de piedras rústicas, la

*creación pétre*a más ampliamente renovada, ingeniosa, pictórica y plástica que la historia recuerde. (Pane 1984: 146)

6.3 Un énfasis en la *Terceridad*

La libertad del artista es lo que permite la elección de la forma y llevarla a la práctica. Rechaza toda “reducción cultural” que explique la obra de un artista por los condicionantes de su tiempo. La imposibilidad de categorizar la obra de Gaudí ha servido para que muchos historiadores y críticos de arte la dejaran de lado porque no puede insertarse en las necesidades del mercado.

Debemos tener siempre presente que la originalidad de Gaudí se reconoce esencialmente en su extrañamiento de toda tradición cultural, si bien parece conocerlas y acogerlas a todas, para seguir la tradición de la naturaleza. (Pane 1984: 145)

Esta reflexión de Pane trae una comparación recurrente en los críticos de Gaudí, la comparación de su obra con la obra de la naturaleza, la naturaleza como fundamento. Sin embargo, recurre a la teoría junguiana para demostrar la estrecha vinculación entre razón y sueño en la visión gaudiana. Su obra es una *obra total* y tiene vigencia porque es un “mensaje de amor”. Cita a Hillman cuando afirma que “lo creativo es el resultado del amor”. Más que imitar a la naturaleza, afirma Pane, rehace su camino ya que sigue su camino inventivo.

Estos planteos no hacen más que delinear una crítica a la arquitectura que sigue los dictados del mercado sin considerar las necesidades de la condición humana. La lección que deja Gaudí, según este autor, va más allá de modelos formales para seguir; enseña a priorizar el arte, la belleza y el sentido de la vida en cada una de las obras arquitectónicas: “el mensaje gaudiano asume, hoy más que nunca, un valor de símbolo y de amonestación, si se relaciona con la actual vida colectiva (Pane 1984: 132).

Los aspectos del artículo de Pane serán dispuestos en el Nonágono Semiótico para una mejor visualización (Tabla 10).

		<i>Forma</i> CONOCIMIENTOS	<i>Existencia</i> PRÁCTICAS	<i>Valor</i> VALORES CULTURALES
Originalidad en la obra de Gaudí según Pane	<i>Forma</i> ESTÉTICA	F de la F Saberes posibilitantes del diseño de la obra de Gaudí: - Viollet-le-Duc - Mudéjar (trad. árabe/cristiana) - Crítica al Renacimiento por ausencia de continuidad estructural	E de la F Forma de construir la obra: -Propósito culturalista: mostrar una herencia milenaria -Visión fantástica -Fervor de la fe cristiana	V de la F Horkheimer y Adorno como estéticas argumentativas de Pane Psicología junguiana: (razón y sueño). No a la “sensiblería diletante”. No al reduccionismo cultural de los estilos Plástica que recuerda visión onírica Configuración pseudo-dórica
	<i>Existencia</i> TÉCNICA	F de la E ¿Con qué construye la obra?: - Racionalismo estructural	E de la E Las obras de Gaudí: La Sagrada Familia Cripta de Santa Coloma Palacio Güell, Park Güell, Bellesguard, Casa Calvet, Casa Milá	V de la E Influencia en el contexto: originalidad con respecto al gótico y al clásico, y a la arquitectura de su tiempo
	<i>Valor</i> SENTIDO	F del V Historia, antecedentes que lo preceden y lo explican: - Tradición árabe/cristiana - Autonomía de expresión	E del V Efectos: - Eficacia polémica - Es interpretación del pasado - Da lugar a interpretaciones contradictorias	V del V Necesidad de lo original en relación con valores: arte y libertad de pensamiento Asume valor de símbolo y amonestación de la actual vida colectiva La originalidad de Gaudí se reconoce en su extrañamiento de toda tradición cultural

TABLA 10. Nonágono Semiótico del signo *originalidad en la Obra de Gaudí*, según Pane. Este gráfico muestra el modo en que, a partir de la obra de Gaudí, la originalidad se instaura como un valor en sí misma. Gaudí no entra en ningún esquema de las clasificaciones de su época. “Rehuir a las clasificaciones”, tener “libertad de pensamiento”, son ideales esgrimidos por el autor como crítica a la sociedad de su tiempo.

7. Comparación entre tres ideas de originalidad presentes en los discursos críticos: Rubió, Sostres y Pane

Al comparar en diacronía los tres estudios, advertimos que cronológicamente surge, en primer lugar, la originalidad en relación con los aspectos constructivos o técnicos de la arquitectura. Tal es el caso de Rubió, quien señala la obra de Gaudí como un ejemplo de síntesis arquitectónica: de lo constructivo a lo formal. *Segundidad* en la lógica peirceana.

En segundo lugar, en el discurso de Sostres, la originalidad se refiere principalmente a lo estético. Gaudí es excepcional porque funda una nueva estética, aunque reconoce que se puede enmarcar en los movimientos artísticos del *modernismo* europeo. Esto posibilita al autor vincularlo con las vanguardias artísticas: de lo formal a lo constructivo. *Primeridad*.

Por último, en el trabajo de Pane estamos frente a la obra de Gaudí como un objeto de reflexión que va más allá de un estilo o de problemas técnicos: se interesa por lo que simboliza y la originalidad misma se transforma en un valor. Lo excepcional es llevado al extremo, no reconoce ninguna tradición cultural. Al ponerlo como símbolo de la libertad del espíritu creador, abre la reflexión sobre el proceso de innovación en arquitectura y la crítica a su función actual: desde un contexto histórico a la construcción y la forma. *Terceridad*.

Así como no se puede estudiar el discurso crítico de una manera aislada, la idea de originalidad que se despliega en cada caso está vinculada con los saberes, prácticas y estéticas de cada momento analizado. El discurso crítico instaura lo original cuando él mismo es original, por lo que debe polemizar con otros discursos que han sido incorporados a la *doxa*, como por ejemplo afirmar que la originalidad de Gaudí reside en que *imita a la naturaleza* o que es único e inimitable porque es *un genio*.

En los tres autores se cruzan varios aspectos de la hipótesis de trabajo que describíamos al comienzo acerca de las vinculaciones entre las representaciones del autor y las ideas de originalidad puestas en juego. Para Rubió, Gaudí es un ejemplo de resolución de problemas arquitectónicos propios de su época, pero al mismo tiempo pone en la persona de Gaudí el mérito de haberlo resuelto satisfactoriamente (*genio* o *figura*). Es decir, se

cruzan la idea de autor como persona excepcional y la idea de originalidad con respecto a la arquitectura de su época. Como mencionamos anteriormente, la preocupación de Rubió no es tanto estética sino constructiva o, más precisamente, lo constructivo en tanto posibilita logros estéticos.

Sostres, si bien reconoce que Gaudí pertenece a una época que lo enmarca, al igual que Rubió, afirma que es excepcional con respecto a la arquitectura, es decir, es un caso particular que trasciende su época. Se centra en la originalidad de estilo –aspectos formales–, al amalgamar elementos de distinta procedencia. Sin embargo, este carácter excepcional le permite ubicarlo en el plano artístico y relacionarlo con el simbolismo poético y las vanguardias del siglo XX. La figura de autor se presenta como la de aquel que en una obra expresa sus sentimientos, el estilo es *de autor* –como se lo caracteriza en la historia del arte–.

Por su parte, Pane asume una postura crítica al movimiento moderno. Con respecto a éste Guerri (2001) nos recuerda que:

El movimiento moderno en arquitectura significó el máximo rechazo por hablar y reconocerle a la forma su rol protagónico y, por tanto, controlador de la construcción y la función. Ejemplo de esto, son los lemas más fuertes del modernismo: ‘la forma sigue a la función’ y ‘no aceptaremos cuestiones de forma, sólo de construcción’.

Por lo tanto, en el último tramo de la *modernidad*, la obra de Gaudí funciona como un ejemplo de lo que debería ser la arquitectura, pero a través de la referencia a las cualidades del autor: un espíritu autónomo que prioriza la belleza de las formas, el arte y el sentido de la vida, en contraste con el anonimato mecanicista de “la arquitectura actual”. Aquí la mirada psicoanalítica prima porque la originalidad está puesta en la persona y no en los condicionantes de su tiempo. Si bien reconoce su originalidad con respecto a lo formal, esto responde a la capacidad que tuvo de reinventar o de interpretar de modo diferente las tradiciones artísticas y arquitectónicas. La imposibilidad de categorizarlo es un elemento fundamental para su valoración positiva. Es decir, aquí, a diferencia de los dos casos anteriores, la figura de autor ocupa un lugar

central en tanto ilustra *la libertad* en contraposición a la *sumisión* que implica crear pensando en el mercado.

Es evidente que en cada referencia a la obra arquitectónica encontraremos explicaciones que remiten al autor, pero específicamente en relación con la idea de originalidad éste también parece ser un aspecto ineludible. La originalidad, ya sea técnica, formal o cultural, siempre implica una mención al proceso innovador o al productor que le dio origen. Con el objeto de abordar cuáles son los marcos interpretativos que suponen estas formas de representarse a la originalidad, en el siguiente capítulo indagaremos las redes conceptuales que subyacen en los modos de nombrarla.

II. TERMINOLOGÍAS Y USOS: las redes conceptuales

Sin imaginación en el mundo nada tendría significado.

Mark Johnson (1987: 9)

En el capítulo anterior hemos visto que las representaciones de originalidad no sólo no están desvinculadas de las prácticas, saberes y valores de cada momento histórico en particular, sino que además tampoco las encontramos desvinculadas de las representaciones de autor. Asimismo, hemos advertido que en cada período estudiado predomina un aspecto diferente de la idea de originalidad: la *originalidad técnica*, la *originalidad estética* y la *originalidad cultural*. En este punto, nuestra tarea consiste en encontrar relaciones entre representaciones de *originalidad*, *autor*, *obra*, es decir, en identificar operaciones cognitivas en el campo de los discursos críticos.

En el presente capítulo, indagaremos los marcos interpretativos que presuponen estas concepciones en tanto se conectan con un dominio de la experiencia. Relevaremos los modos de percibir y conceptualizar la idea de originalidad en Gaudí a partir de la presencia de cierta terminología en el discurso de la crítica que remite a la experiencia de interacción con la obra arquitectónica. Es decir, los conceptos expuestos por los autores que vamos a analizar indican los aspectos que surgen del encuentro cuerpo-mundo, como conjunto de representaciones que construyen la *realidad* de la obra. Lejos de considerar que hay un mundo *allá afuera* y que los conceptos lo *reflejan*, parece más adecuada a nuestro enfoque la idea de que la realidad es una *construcción* que parte de la experiencia perceptual y es pensada –conocida– mediante conceptos. Los términos que se utilizan para explicar y para referirse a la originalidad de la obra de Gaudí están íntimamente vinculados a la experiencia corporal. A su vez, insistimos en recordar aquí que las explicaciones y los modos de comprensión son diferentes en cada época porque están determinados histórica y culturalmente. La construcción del mundo que nos rodea, su interpretación, depende siempre, por tanto, del contexto en que estas formulaciones hayan sido elaboradas (Varela 1988: 90).

En este sentido, y siguiendo los planteos acerca de las *Metáforas de la vida cotidiana* de Lakoff y Johnson (1980), podemos afirmar que las metáforas⁹ consideradas como procesos cognitivos construyen la realidad a partir de la experiencia y guían la interpretación:

Las metáforas pueden crear realidades, especialmente realidades sociales. Una metáfora puede así convertirse en guía para la acción futura. Estas acciones desde luego se ajustarán a la metáfora. Esto reforzará a su vez la capacidad de la metáfora de hacer conocer la experiencia. En este sentido, las metáforas pueden ser profecías que se cumplen. (Lakoff y Johnson 1980: 198)

Considerar, por ejemplo, la originalidad como un '*misterio*' genera una serie de implicaciones que son decisivas para la comprensión de los procesos que se ponen en marcha. Si el fenómeno para explicar constituye un "misterio", hay que aceptarlo como tal y reconocer que la razón sólo podrá construir explicaciones parciales. Queda algo irreductible a la razón, que nunca se podrá resolver y que sólo se puede experimentar como *singularidad* que *emana* de la obra. Ahora bien, si la referencia a la originalidad de una obra artística se efectúa mediante la metáfora 'la originalidad es una *energía*', se plantea la cuestión de la originalidad como un *fluido*. En este caso, la originalidad *fluye* de una mente como receptáculo –la mente del productor–; en consecuencia, la obra se puede entender a partir de la comprensión del artista.

Estas distinciones son fundamentales para caracterizar modos de funcionamiento de los conceptos que describen la originalidad porque, como afirmamos más arriba, revelan estructuras de pensamiento motivadas por la experiencia frente a la obra arquitectónica. Lakoff y Johnson diferencian tres tipos de metáforas:

1. Metáforas estructurales: corresponden a los casos en los que un concepto "está estructurado en términos de otro" (Lakoff y Johnson 1980: 101) Por ejemplo, 'la originalidad es un *misterio*'.

⁹ Como se explicará a continuación, las metáforas no se tomarán en el sentido más tradicional del término, como meras figuras retóricas, sino como estructuras de pensamiento indispensables para la comprensión humana (Johnson 1987: 24).

2. Metáforas orientacionales: son aquellas que refieren a la orientación espacial y que se originan en la experiencia física y cultural (Lakoff y Johnson 1980: 50). Por ejemplo, ‘la razón es *arriba*’, ‘la emoción es *abajo*’.

3. Metáforas ontológicas: son aquellas que permiten entender al mundo como si fuera objetos y sustancias. Esto “nos permite elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme” (Lakoff y Johnson 1980: 63). ‘La originalidad es una *entidad*’ permite, por ejemplo, referirnos a ella: “en contraste con *la originalidad de Gaudí*, su praxis hunde sus raíces en la tradición” (Fontbona 2007: 8)

Identificar las metáforas que se utilizan para explicar la originalidad en la obra de Gaudí posibilita establecer redes conceptuales y compararlas, es decir, establecer semejanzas y diferencias entre los discursos críticos seleccionados. La elección de esta perspectiva teórica nos habilita a considerar que en la producción de los textos intervienen “mecanismos cognitivos que están en la base de muchos de los modelos que estructuran nuestra experiencia en la vida cotidiana” (Kiczkovsky 1997). Si bien la metáfora está presente en el lenguaje, esta figura del discurso indica la forma en que pensamos, conocemos y actuamos en el mundo, es decir, está fundamentada en la experiencia ya que proyectamos un dominio de experiencia a otro dominio de distinto tipo. La metáfora es un proceso que parte de un dominio más concreto (*origen*) y se dirige hacia otro dominio de la experiencia más complejo (*meta*): “[...] la mayor parte de nuestro sistema conceptual ordinario es de naturaleza metafórica” (Lakoff y Johnson 1980: 40).

Si “la esencia de las metáforas es entender un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff y Johnson 1980: 41), identificar las metáforas, sus implicaciones y el sistema que conforman nos posibilitará dar cuenta del modo en que la originalidad en la obra de Gaudí es recepcionada en el contexto de los discursos críticos. Centrarnos en la discursividad nos posibilita observar el aspecto productivo del conocer, es decir, las operaciones mediante las cuales el conocimiento es construido: “es el lenguaje en su aspecto discursivo el que

nos permite configurar la mayor parte de los mundos en los que vivimos” (Kiczkovsky 1998). Como afirma Johnson (1987: 11), la comprensión depende de estructuras imaginativas como esquemas, metáforas, metonimia e imágenes mentales, que expresan marcos conceptuales. En el caso de las proyecciones metafóricas se trata de un “proceso de comprensión humana mediante el cual alcanzamos una experiencia significativa a la que podemos dotar de sentido” (Johnson 1987: 66). Dado que los cambios semánticos son históricos (Johnson 1987: 14), el objeto es entonces ver cómo se construyen estas redes conceptuales centrándonos en el modo en el que se elaboran conceptos metafóricos en diferentes etapas históricas. Si la comprensión del mundo implica interactuar corporalmente con él, debemos indagar acerca del modo como esta experiencia común –la percepción de la obra de Gaudí– conduce a la elaboración de estructuras imaginativas complejas y cambiantes (Johnson 1987: 19).

Los autores que conocieron a Gaudí en vida ponen su atención en los aspectos constructivos de la obra, y la idea de originalidad se explica como una conjunción entre “tradición” e “ingenio”. Por ejemplo, Francesc Folguera en 1928 señala las “soluciones personalísimas” a las que llega a partir de su particular visión de la arquitectura. Es decir que la *personalidad* de Gaudí es un factor determinante en las explicaciones de su obra: *Gaudí fue singular, su obra lo es*. Tal como señalábamos en nuestras hipótesis de trabajo, la originalidad se vincula al autor como persona excepcional, pero en esta etapa la singularidad se presenta en el dominio de la experiencia del saber arquitectónico.

En los años 50 los discursos críticos parecen orientarse a la necesidad – o no– de encontrar la *trascendencia* de la obra de Gaudí. Es significativo que Josep Sostres en 1953 mencione el surgimiento del “gaudinismo internacional” con las reseñas de Pevsner y Berent en 1936 y 1937 respectivamente. Sus explicaciones se centran principalmente en la descripción y la relación existente entre Gaudí y los movimientos artísticos y culturales de la época. De hecho, Cirilot en 1952 lo considera un antecedente de los movimientos de vanguardia, poniendo el acento en la productividad de su obra en tanto inspiradora de movimientos artísticos posteriores. Fernando Chueca Goitía en 1958 señala su posición limítrofe en relación con la arquitectura y, al contrario de Cirilot, afirma

que “su obra carece de base colectiva” (1958: 61). Quizá podríamos pensar que las preocupaciones giran más en torno a lo *formal* que sobre la *personalidad* del productor. En lo concerniente a las hipótesis de trabajo, este fenómeno correspondería a la originalidad explicada por el contexto en el que el autor ha efectuado la obra. Sin embargo, en estos casos, el marco conceptual remite más al mundo del arte que al de la arquitectura.

En los años 80 parecería ser más frecuente encontrar explicaciones de la “genialidad” de la obra de Gaudí a partir de la comprensión de su vida, una suerte de recurrencia a la persona pero desde un punto de vista histórico, biográfico o incluso hasta psicológico. De alguna manera es tratar de entender a Gaudí como lo harían sus contemporáneos. Así es como Zerbst en 1989, por ejemplo, comienza su libro introduciendo la biografía de Gaudí: “una vida dedicada a la arquitectura”. Bassegoda en 1985 efectuaría una operación similar, tal como lo vamos a analizar a continuación. Definir la singularidad como *misterio* lo acerca a las concepciones que se interrogan si se trata de un *genio* o un *loco* y en definitiva se reconocen como explicaciones no concluyentes. Esta necesidad de explicar lo inexplicable de su obra nos acercaría nuevamente a la idea de originalidad vinculada al autor como persona excepcional pero, a diferencia de los textos escritos por autores que conocieron en vida a Gaudí, no se encuentra centrada únicamente en el saber arquitectónico, ni aun sólo en el artístico, sino que se retoman descripciones de su personalidad o de su vida para proponer *interpretaciones* –parciales–. Estas interpretaciones de los textos críticos muchas veces operan como un modo de presentar la obra de Gaudí como símbolo de su tiempo, lo que nos lleva a otra de las hipótesis de trabajo que planteábamos al comienzo de esta investigación: los discursos críticos funcionan como un puente mediador entre temporalidades distantes, la de la producción y la de la recepción de la obra.

Más recientemente, a partir del año 2000, no se teme hablar de la originalidad como excepcionalidad sino que, por el contrario, se la reconoce como un acontecimiento histórico singular. Es interesante observar que es en esta época cuando la originalidad ya no se ve como una característica limítrofe con la locura sino como el resultado de un proceso de trabajo donde la *creatividad* es la *herramienta* que produce resultados. Por primera vez, y ya en los límites del marco temporal de nuestro corpus, encontramos la distinción

originalidad/creatividad. Éste es el caso de Fontbona (2007), que analizaremos con mayor profundidad en este capítulo.

Esta apretada síntesis no tiene por objeto hacer clasificaciones excluyentes sino justamente señalar cómo las operaciones que señalábamos al comienzo coexisten y se repiten. No obstante, es esencial marcar los momentos de inflexión en los cuales por un lado, se hace hincapié en diversos aspectos para explicar la idea de originalidad –*personalidad, forma, estilo, vida*– y, por el otro, observar cómo estos abordajes utilizan distintas modalidades discursivas bajo la predominancia de ciertas metáforas y terminologías. Del relevamiento de los textos correspondientes a la primera etapa –comienzo del siglo XX–, concluimos que, si bien podemos hallar metáforas cognitivas y rastrear redes conceptuales, no se presentan como particularmente ricos a los fines de este análisis. Por tal motivo hemos seleccionado tres autores –Cirlot, Bassegoda y Fontbona– que no conocieron en vida a Gaudí y que presentan fenómenos sumamente interesantes que merecen una profundización. En relación con nuestra periodización, el trabajo de Cirlot correspondería a la segunda etapa –la de revalorización de la obra de Gaudí– y los otros dos, separados por veintidós años, pertenecen a la tercera y última etapa de la periodización. Como señalamos más arriba, si bien el texto de Fontbona es limítrofe en nuestro corpus, nos resultó interesante incluirlo para componer de manera más acabada el cuadro de los desplazamientos de la idea de originalidad en los discursos críticos.

1. Cirlot:¹⁰ *originalidad es volver al origen*

Con estas palabras de Gaudí se inicia el libro de Cirlot *El arte de Gaudí*, escrito en 1952. En el comienzo, el autor propone la *contemplación* de la obra gaudiana:

Cuando *la mirada, cansada de* la monotonía de las edificaciones urbanas, e incluso de los grandes estilos históricos, *se detiene ante algo insólito*, que *une*

¹⁰ Juan-Eduardo Cirlot es poeta y crítico de arte interesado en identificar la relación entre razón e inconsciente en la creación artística, sus símbolos y mitologías.

a la *grandiosidad de la concepción la novedad vehemente* de sus estructuras, podemos decir que *hemos encontrado* un motivo de *grave goce estético*.¹¹

La “mirada” es una metonimia de la parte por el todo:¹² la parte –la mirada– remite al todo –el ser humano–. Aquí lo interesante es señalar que la parte seleccionada determina el aspecto escogido por el autor para centrarse en su descripción de la obra de Gaudí. Esta elección implica que lo que sigue se basa en la experiencia cotidiana de la *contemplación* de su obra. Esa mirada organiza un recorrido, se desplaza y nos sitúa en un espacio caracterizado por “la monotonía de las edificaciones urbanas” y “los grandes estilos históricos”. Pero además esa mirada está “cansada”, es decir que como toda metáfora orientacional tiene una base física y cultural –lo repetitivo y rutinario aquí es valorado negativamente– y un componente metonímico: la vista se “cansa”. Lo que la reanima es “detenerse ante” –metáfora orientacional– “algo insólito”.

Ver ese “algo insólito” como una entidad le permite al autor referirse a él de una manera imprecisa, sólo definida por la ruptura que produce en relación con su entorno. El aspecto seleccionado para caracterizarlos es el hecho de unir *la grandiosidad de la concepción con la novedad vehemente de sus estructuras*.

De esta manera, retorna la metáfora orientacional al situarnos espacialmente ante el objeto que causa el “goce estético”.

Nuestra *contemplación* puede *abarcar* los detalles más nimios o *sostener* el peso de los conjuntos que, *con inmenso poder, brotan caudalosos ante la mirada*; es igual, siempre nos espera la sorpresa, el hallazgo, el *brote* purísimo de *la creación artística*.

De “la mirada” que busca y se desplaza pasamos a “la contemplación” como metáfora ontológica que permite caracterizar un estado de detención, más pasivo o receptivo de aquello que “sorprende”: la creación artística como sustancia que brota como un fluido “caudaloso”, *poderoso* y que sale al

¹¹ Las itálicas son nuestras aquí y en todos los fragmentos analizados del capítulo.

¹² Lo que los retóricos tradicionales llaman sinécdoque, en la cual se toma la parte por el todo, Lakoff y Johnson lo consideran un tipo especial de metonimia en el que no sólo importa su función referencial sino también la elección de *esa* parte que representa al todo: “[...] en el caso de la metonimia ‘la parte por el todo’ hay muchas partes que pueden representar al todo. La parte por el todo que escogemos determina en qué aspecto del todo nos centramos” (Lakoff y Johnson 1980: 74).

encuentro de la mirada. En esta caracterización lo que se pone de relieve es la singularidad, lo excepcional, que a su vez es propia de *toda* creación artística.

[...] *Gaudí* queda *detrás* de todo ello. *Está presente* en cada una de las formas petrificadas, en cada latido de los hierros, en cada resplandor de los azulejos y de los vidrios. *No es posible* separar la creación de su creador; los partidarios del arte asilado, como los partidarios de la interpretación exclusivamente psicológica, olvidan que en esa *comuni3n de la persona con la materia* se realiza uno de los *misterios* que esencialmente cumple el hombre sobre la Tierra.

Continuando con la idea de que ‘la creación artística es un brote’ que surge “ante la mirada” y en coherencia con la “singularidad” como propiedad de la manifestación artística, se introduce la figura de Gaudí como causa de esta experiencia cultural. La negación permite delimitar un espacio donde *creaci3n* y *creador* est3n unidos y deja fuera las concepciones que estudian a uno o a otro por separado. La “comuni3n de la persona con la materia” es un estado – met3fora de recipiente– que genera lo art3stico conceptualizado como “misterio”.

Pero, antes de empezar, continuemos abocados a *la pura visi3n de las cosas*; la suma de *sensaciones experimentadas, vividas*, ser3 la mejor *base sobre la* que elevar el *edificio de la compresi3n*.

Comprender la obra gaudiana como conjunci3n entre *creaci3n* y *creador* es un espacio que permite desarrollar una met3fora estructural que gui3 el pensamiento. La *experiencia f3sica* con la obra ser3 la *base* para la construcci3n del ‘edificio de la compresi3n’. La utilizaci3n de la met3fora ‘la compresi3n es un edificio’ proporciona los lineamientos para estructurar los conceptos a los que se referir3 para analizar la obra de Gaudí. Culturalmente esta met3fora supone que una teor3a, as3 como un edificio, debe ser fuerte y, por ejemplo, poseer bases y niveles. A continuaci3n, el autor explicita el objetivo del libro:

El título de esta monografía ya indica que nuestro propósito se circunscribe a *lo artístico dentro* de la obra de Gaudí. [...] Los hechos se alzan en unos instantes; el trabajo consiste en preparar *el instrumental* preciso para su intelección.

Por un lado, *lo artístico* es algo que está *dentro* de la obra de Gaudí, es decir que ésta funciona como una metáfora contenedora, es un recipiente con un interior y exterior –orientación dentro/fuera–, y *lo artístico* es un objeto. Por el otro, esto es coherente con la metáfora de la obra como un objeto que requiere instrumentos, ‘entender es capturar’. Un objeto físico *está allí*, puede tomarse y examinarse para alcanzar su “intelección”.

En el fondo, hay en cada cosa, como en cada ser, un problema que *no puede ser agotado*, una *porción* sobrehumana que jamás podremos explorar.

Aquí reconocemos una metáfora orientacional que nos sitúa en el espacio de la obra en relación con la comprensión. En el fondo, *adentro* está lo desconocido, lo que escapa a la razón. Este funcionamiento es compatible con ‘lo racional, es arriba; lo emocional, es abajo’. En la cultura occidental es habitual considerar que el hombre tiene el control de las cosas a partir de su capacidad de razonar. Sin embargo, en relación con la obra de Gaudí, queda –*adentro*– una *porción* que nunca podrá ser comprendida porque pertenece al ámbito de lo *sobrehumano*, de lo que está *sobre* la razón. En el *fondo* de la obra está lo incomprensible pero pertenece a un nivel que está *sobre* el ser humano:

Y esto es así por cuanto a *la ‘otra comprensión’*, la intuitiva, no deberíamos llamarla así. Intuir es identificarse; acto sentimental, *místico* más que racional. Para su logro podemos *preparar el terreno*, pero no podemos, en modo alguno, provocarla en los contempladores. No hay teorías capaces de *derretir el acero absoluto* que separa una *incomunicabilidad esencial*.

“La otra comprensión” pertenece al ámbito de lo *sentimental*, es *mística* –*sobrehumana*– y, en tanto tal, no se puede provocar sino *preparar el terreno* – metáfora espacializadora que indica la presencia de una *superficie por*

explorar-. Notamos aquí la sistematicidad con la que se van desarrollando las metáforas ya que las teorías *-lo racional-* son *instrumentos* incapaces de *derretir* algo que se presenta como una sustancia *-como el acero-*, “la incomunicabilidad esencial”. La razón como una suerte de *fuego* puede descomponer todo, excepto aquello que le resulta *impenetrable*.

A quien Picasso o Beethoven no le gusten, jamás podrá *entrar* en su mismidad discursiva; en muchos otros casos, entre la comprensión lógica, preparada, trabajada, y la intuición pura, existen *pasadizos subterráneos* de relación; pensando en ellos hemos procurado reunir los materiales que pueden servir para *aclarar* el arte de Gaudí.

Las metáforas orientacionales son parte importante de la estructura metafórica de los conceptos aquí vertidos. La obra de Gaudí es un *lugar* al que hay que *entrar* por la lógica y por la intuición como *puertas*. Las relaciones entre ambas son “*pasadizos subterráneos*”. *El arte de Gaudí es oscuro, lo racional es luz*.

La singularidad de la obra de Gaudí se experimenta en el encuentro con lo artístico. La originalidad es impenetrable para la razón porque es parte de la experiencia artística. Para comprenderla hay que recurrir a la “intuición pura”: más que *volver al origen* se trata de *llegar al origen*.

2. Bassegoda:¹³ “Gaudí es un milagro”

Continuaremos con el análisis de un fragmento del libro *Gaudí* de Joan Bassegoda (1985). El fragmento seleccionado corresponde al final del libro y es especialmente interesante porque, a diferencia del tono descriptivo de la mayor parte de él, el autor revela los modos de conceptualizar la vida y obra de Gaudí.

¹³ Joan Bassegoda es, en la actualidad, uno de los principales biógrafos de Gaudí. Desde 1966 es presidente de “Amigos de Gaudí”, y desde 1968 dirige la Cátedra Gaudí de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura en Barcelona.

La vida de Gaudí, como la de todo ser humano, es un *cúmulo* de aciertos y errores, de vicios y virtudes. De todo ello conviene *extraer* lo que puede ser de *provecho* para el arte y la arquitectura.¹⁴

‘La vida de Gaudí es un recipiente’, ‘un contenedor’, es una metáfora ontológica que permite referirnos a la vida como un lugar que contiene enseñanzas y estas enseñanzas deben ser *extraídas* para ser *aprovechadas* por el arte y la arquitectura.

La *singularidad* de esta figura de la arquitectura hace que no sea posible estudiarla únicamente como un ejemplo *dentro* del *momento* que le *tocó* vivir.

Aquí se nombra la *singularidad* como sustancia, que es una propiedad de Gaudí y que no guarda relación con el tiempo en que vivió. ‘El tiempo es un recipiente’ (*dentro*) que contuvo esa singularidad y, en tanto tal, podría haber sido ese momento o cualquier otro, lo que implica otra metáfora: ‘el tiempo es aleatorio’ (le *tocó*).

La enseñanza arquitectónica de su obra se basa en el amor a Dios y a la naturaleza y en el empleo de una *geometría prácticamente inédita* en la historia de la arquitectura.

De la vida de Gaudí, Bassegoda pasa gradualmente a describir su obra; en principio también es un recipiente de donde se pueden extraer conocimientos: ‘sus enseñanzas son como un edificio’, tienen basamentos.

El *mensaje* de Gaudí, si se quiere emplear este vocablo un tanto desprestigiado, puesto que mensajeros son ahora los correveidiles motorizados de las grandes ciudades, queda *fuera* del tiempo y *puede* ser entendido y adoptado en cualquier momento histórico.

Siguiendo con la idea del ‘tiempo como receptáculo’, del que Gaudí está *fuera* –metáfora orientacional–, y en coherencia con ‘el tiempo es aleatorio’, se

¹⁴ Todo el fragmento que analizaremos a partir de aquí corresponde a la obra de Bassegoda citada al final de este trabajo, páginas 171 a 173. Los destacados en itálicas son nuestros.

introduce un *mensaje* como objeto. “Poder” como verbo modal raigal (Johnson 1987: 113) denota una ausencia de barreras –el tiempo no es una restricción–, supone una fuerza que pone de relieve la capacidad de actuar.

La arquitectura de Gaudí hubiese sido posible tanto en el siglo XIV como será útil en el futuro, porque *no está sujeta* a ninguna moda y *no se nutre* de las corrientes críticas, *sino de principios, a la vez simples y trascendentes*.

Se continúa con la idea de ubicar la obra por *fuera del tiempo*. Así como en el pasaje anterior se menciona una *geometría inédita*, aquí vemos que se continúa con esta idea de *no remitir a tradiciones*. A partir de la negación, se delimita un espacio que contiene *principios simples y trascendentes* dejando afuera la *moda y corrientes críticas*. Aparece cierta animización de la arquitectura y comienza a desarrollarse una metáfora estructural que se definirá en los siguientes párrafos. La obra arquitectónica se describe, se estructura y se piensa en términos orgánicos. La utilización del vocabulario remite a este sistema: ‘se nutre como una planta’, ‘las corrientes críticas son como ríos’, ‘los principios simples y trascendentes son alimentos’.

La aparente ingenuidad de los edificios de Gaudí es fruto de la casi *inalcanzable* difícil sencillez. Son obras sumamente estudiadas y elaboradas, con dolor y sacrificio que las *dignifican* y *revisten de su especial efecto sobre todos*, no solamente *sobre* los supuestos entendidos.

Darles un carácter ingenuo a los edificios de Gaudí ya es personificarlos. Se originan, nacen, de una sustancia por alcanzar, la “sencillez”. Nuevamente se habla de *frutos*, que implican la metáfora botánica ‘la obra es un ser viviente’, pero además la obra es un *producto*, una consecuencia del esfuerzo, hay una *meta*. El efecto emocional que producen las obras también lo es. Por otro lado, ‘el efecto emocional es un contacto físico’ (*sobre*), de ahí que *toque a todos*, sin importar a quiénes.

Una frase de Gaudí define perfectamente *el sentido de su arquitectura*:

‘El hombre se mueve en un mundo de dos dimensiones y los ángeles en otro tridimensional. A veces, después de muchos sacrificios, de dolor continuado y lacerante, el arquitecto alcanza a ver por unos segundos la tridimensionalidad angélica. La arquitectura que surge de esta inspiración *produce frutos que sacian generaciones*’.

El sentido de la obra de Gaudí es una propiedad que emana de ella y que se puede ir a buscar. Pero además, en la cita de las propias palabras de Gaudí, aparece el vocabulario que estructura la metáfora adoptada por Bassegoda ‘la arquitectura de Gaudí es un ser viviente’: sus enseñanzas, como *frutos, alimentarán* a varias generaciones.

La arquitectura gaudiana no se inscribe en ningún ciclo histórico y no *tiene* otra localización geográfica que el mediterraneo que Gaudí consideró como condición indispensable para el arte.

Nuevamente, este proceso ‘está fuera del tiempo’. Por la negación de la proposición, el *ciclo histórico* queda definido espacialmente por fuera del sistema de la arquitectura gaudiana. Por el contrario, el *mediterraneo* queda incluido como sustancia que nutre la obra.

Cuando se *alcanzan* los *sesenta años de su muerte*, el *interés mundial* por la arquitectura gaudiana es un fenómeno *desbordante*. Su figura se ha *universalizado* y nadie, salvo escasas excepciones, niega el *inmenso* valor de su obra.

Los “sesenta años de su muerte” es un evento que se *alcanza*, hay una metáfora que define un trayecto. En este punto se introduce “el interés mundial” como una sustancia que *desborda* e implica *lo grande* del valor de su obra, ‘más es mejor’, ‘lo grande es mejor’, a eso remite el verbo *universalizar*.

Es importante no desaprovechar este *impulso* y *obtener* de Gaudí los *frutos* de su enseñanza. No se trata de los homenajes a una figura universal, que son justos y debidos pero no aportan nada desde el *punto de vista de la proyección de cara al mañana*.

El “desbordado interés mundial” aparece en una metáfora orientacional siguiendo un trayecto, un *impulso* hacia un objetivo: obtener los *frutos* de su enseñanza. Y esto implica otra metáfora del mismo tipo cuando afirma “de cara al mañana”, enfrentados al mañana. El mensaje del que Bassegoda hablaba más arriba se orienta hacia el futuro, lo que implica la trascendencia sobre el tiempo presente, concepto expresado por la metáfora del tiempo como recipiente del que queda excluida la obra de Gaudí.

Esta *generación*, que se está *saciando* ahora con el *delicioso fruto* de la arquitectura Gaudiana, tiene la misión de *penetrar* su *arcano* para darle en el futuro su *máxima* proyección y utilidad.

La metáfora biológica vuelve a aparecer ya no vinculada directamente a la obra de Gaudí sino a la generación que en el presente se está *nutriendo* de su obra. ‘Esta generación es como un ser viviente’, pero su acción además está orientada a un objetivo: “penetrar su arcano”. Esta idea es coherente con la metáfora ‘la obra de Gaudí es un recipiente’, ‘el sentido está depositado en la obra de Gaudí’; por lo tanto, son las nuevas generaciones las que deben buscarlo y *nutrirse* de él (*meta*).

El *camino* que *siguió* Gaudí fue muy difícil y arduo, pero si *no* se actúa como él actuó y no se posee, además, su capacidad de visión de la realidad, es imposible lograr el *milagro* de sus formas constructivas y de su *explosiva* decoración polícroma.

Finalmente, Gaudí siguió un “camino” –metáfora orientacional– siempre el más difícil, y se introduce una metáfora religiosa ‘la obra de Gaudí es un milagro’ que se conecta con la idea de la obra como un sistema *fuera* del tiempo. Sobre el final entra a funcionar el esquema de receptáculo. La negación en la proposición define un espacio limitado definido para Gaudí –un “camino”, la “capacidad de visión”, “el milagro de sus formas”, la “explosiva decoración polícroma”– como causas de su singularidad.

3. El Gaudí de Fontbona¹⁵

Por último, abordaremos la construcción conceptual de la obra de Gaudí hecha por Fontbona, escrita veintidós años después del discurso de Bassegoda. Hemos seleccionado fragmentos pertenecientes a la introducción del libro de Isabel Artigas (2007: 8-9) sobre Gaudí donde se efectúa la contextualización de la obra a modo de presentación.

En el primer párrafo se propone un dominio de estudio sobre el que se profundizará en los párrafos siguientes: Antonio Gaudí, un *fenómeno excepcional* no sólo con relación al *arte catalán* sino al *arte mundial*. El arte es un dominio de experiencia ligado a la identidad territorial. Gaudí es percibido como un “acontecimiento”, de carácter excepcional, un objeto único, dentro del cual se pueden encontrar indicios que remiten a su obra como “contenedor” y a su propia persona como contenedora de estados intelectuales y emocionales que servirían para explicar su originalidad.

Con Gaudí surgía un artista genial, quien, de una manera no premeditada, es decir, con toda naturalidad, creó desde sus primeras obras un estilo propio con una fortísima personalidad y en perpetua evolución, primero muy evidente y más tarde ya asombroso.

Es el propio Gaudí un recipiente del “artista genial” que *surge* y *crea* una entidad que se personaliza: “un estilo propio”. Este estilo se describe con una direccionalidad, evoluciona, y en ese trayecto va creciendo, se va haciendo más grande su carácter único. Como queda definido por la negación, forma parte de este sistema la *naturalidad* por oposición a lo *premeditado*. De esta manera, la naturalidad está ligada a la *genialidad* y a la *personalidad*. Lo que es *espontáneo*, *natural* es lo valioso porque constituye *lo genial* y éste es un atributo de la persona, *el artista*. La metáfora orientacional va describiendo el espacio en el que funciona la obra gaudiana.

¹⁵ Fontbona es Director de la Universidad Gráfica de la Biblioteca de Cataluña.

En lugar de dar un *paso adelante* en la *evolución* de la arquitectura, Gaudí *fue* mucho *más lejos*: cambió totalmente estilos y estructuras. Y *no* lo hizo por un prurito de originalidad o de voluntad de subversión estética, como luego lo harían militantemente los vanguardistas del siglo XX [...] sino porque así *brotaba de su mente y de su enorme creatividad*.

Hablar de “evolución” implica una direccionalidad hacia delante –‘adelante es mejor’ –, pero esta metáfora de la evolución, si bien sirve para dar cuenta de una direccionalidad y de un espacio, tiene como limitación el no expresar o no mostrar el grado o la velocidad del avance. Por otro lado, hablar de Gaudí como entidad permite delimitar causas. En el espacio mental que se va construyendo queda excluida la originalidad, o *subversión estética*, como fin. Aquí no hay lugar para la originalidad “buscada”, calculada, que no brota naturalmente. Lo original no puede ser producto de la premeditación, del trabajo consciente o de la voluntad.

La causa de su existencia se explica porque *las ideas brotaban de su mente*. En esta estructura se conjugan las metáforas ‘la mente es un receptáculo’ (*de*), ‘la creatividad es un receptáculo’ (*de*), ‘más grande es mejor’ (*enorme*) con la de ‘las ideas son plantas’ (*brotaba*).

De este modo, *el vanguardismo* –que a diferencia de lo que se cree habitualmente tampoco es una condición sine qua non del arte, aunque esa es otra cuestión– *surge vivamente con* la obra creada, mientras que en otros casos la obra no suele ser más que un pretexto para *dar cuerpo* a un vanguardismo a menudo demasiado previsible.

El vanguardismo de Gaudí se explica a través de la contraposición de dos metáforas ontológicas: ‘el vanguardismo es un objeto’ o ‘el vanguardismo es una sustancia’. Como objeto, el vanguardismo es un recipiente *del cual* surgen las obras, se *corporiza* en las obras. Como sustancia, el vanguardismo surge como un fluido *con* la obra. Y es éste el aspecto que identifica a Gaudí y termina de explicar en qué consiste el cambio que caracteriza a su producción arquitectónica.

En contraste con *la originalidad de Gaudí*, su *praxis hunde sus raíces en la tradición*: construía la Sagrada Familia como los maestros góticos habían edificado las catedrales; paradójicamente, en los *pensamientos* que nos *han llegado* de su doctrina, siempre *tuvo* palabras de desaprobación para el arte gótico, aunque cierta parte de su obra se le parecía, mientras que del arte del que se declaraba fervientemente admirador, el clásico griego, difícilmente *hallamos* en su obra *ecos* reconocibles, a excepción de la columnata del Park Güell, e, incluso allí, el dórico utilizado es recreado de tal manera que *arrincona* cualquier veleidad neoclásica que se le pudiera haber supuesto.

Los conceptos de este párrafo están organizados alrededor de la oposición entre dos objetos: *la originalidad versus la tradición*. La *originalidad* es algo que posee ‘Gaudí como recipiente’, mientras que es la metáfora ‘la praxis es una planta’ la que permite especificar la relación entre la obra y sus antecedentes. La tradición es una fuente de alimento para la práctica gaudiana, aunque esto no sirve para explicar su originalidad.

Fue un artista *colosal* y un ser inclasificable, *alejado* de los *tópicos*, siempre sorprendente, que ejercía su oficio *con una precisión extrema*, aunque ésta tuviera la apariencia de ser *fruto de* una imaginación delirante. Y son los resultados de esta imaginación los que, aún hoy, ochenta años después de su muerte, se han convertido en uno de los principales atractivos de Barcelona, la ciudad que contiene la mayor parte de las obras de Gaudí, por su *creatividad magnificente y extremada*.

Este párrafo de cierre caracteriza a Gaudí con la metáfora de ‘lo grande es mejor’ (*colosal*), una metáfora espacial que lo describe como *lejos* de lo común, donde la *precisión extrema* es una herramienta de trabajo y no un resultado de ‘la *imaginación delirante* como planta’. La *creatividad es un oficio preciso* y, como tal, surge en relación con un proceso que se da *naturalmente*.

4. Las redes conceptuales: *un camino que se hace al andar*¹⁶

¹⁶ Estamos parafraseando a Varela (1988: 108) cuando plantea que “las aptitudes cognitivas están entrelazadas con una historia vivida”.

En el fragmento analizado de Cirlot podemos delimitar por lo menos cuatro sistemas que se interrelacionan y que se basan en la *contemplación* como experiencia cotidiana. Se delimita un terreno formado por Gaudí y su obra como entidades inseparables. Esta obra requiere una explicación, la cual es pensada a la manera de un edificio:

1. Gaudí y su obra: conjunción *creación y creador*.

- 1.1 Es algo insólito –entidad–, requiere instrumentos para su comprensión.
- 1.2 Contiene lo artístico –es un recipiente–.
- 1.3 Es un lugar: al que se puede entrar por las puertas que brinda la explicación.
- 1.4 Causa¹⁷ –no prototípica¹⁸– del *goce estético*.
- 1.5 Causa –no prototípica– de *lo artístico*.
- 1.6 Causa –no prototípica– de *la experiencia cultural*.

2. La contemplación: es un estado receptivo que se alcanza a través de *la mirada*.

- 2.1 La *mirada* es prolongación del cuerpo: se *cansa*, se *detiene*, se *desplaza*.

¹⁷ Según Lakoff y Johnson (1980: 109) la causación es un concepto que no es ni directamente emergente de la experiencia ni puramente metafórico, “más bien parece tener un núcleo directamente emergente que se elabora metafóricamente”. Considero que sería útil introducir aquí la noción de “lo indicial” peirceano para comprender las múltiples relaciones que surgen de un fenómeno que remite a otro por relación de *contigüidad*.

¹⁸ La palabra “prototípica” es utilizada por Lakoff y Johnson (1980:111) “al igual que la usa Rosch en su teoría de la categorización humana” [...] “Sus experimentos indican que la gente categoriza los objetos no en términos de teoría de conjuntos, sino en términos de prototipos y parecidos de familia”. Más adelante reconocen que hay otros tipos de causación menos prototípicos: acción a distancia, la acción no humana, el uso de un agente intermediario, entre otros. De ahí que la acción que pueda ejercer la obra de Gaudí en quien la contempla no posee las propiedades de las manipulaciones directas “prototípicas” sino de las “menos prototípicas”.

3. La creación artística:

- 3.1 Es un objeto para examinar.
- 3.2 Es una sustancia: *brot*a como un fluido (es un *brote*).
 - 3.2.1 Surge ante *la mirada*.
- 3.3 Es *singularidad (excepcional)*.
- 3.4 Es *misterio*, algo *oscuro* (metafísico).

4. La comprensión: es un *edificio*.

- 4.1 Se basa en la experiencia física.
- 4.2 *Ilumina*.
- 4.3 Es limitada: *incomunicabilidad esencial*.
- 4.4 Se divide en *niveles*: la comprensión racional y la comprensión intuitiva (*mística*).

A diferencia de Cirlot, en el texto de Bassegoda la vida de Gaudí y su obra se presentan como dos sistemas distintos pero existencialmente relacionados, mientras que el tiempo es un tercer sistema que enmarca a los anteriores pero no los determina:

1. **El tiempo:** aparece como “aleatorio” y conforma “otro sistema”. No condiciona ni permite explicar la singularidad.

2. **La vida de Gaudí:** es “singular” y es un “contenedor”. Como contenedor contiene un “mensaje” y “enseñanzas”. Estas enseñanzas “son edificios”: se basan en el *amor a Dios* y a la *Naturaleza*.

3. **La obra de Gaudí:** metonímicamente refiere a la persona. Se la caracteriza como “ingenua”. A su vez es:

- 3.1 Un *contenedor*: que contiene “un sentido” –objeto–.

3.2 Un *ser viviente*:

3.2.1 Nace de la “sencillez”.

3.2.2 Nace del mediterraneanismo.

3.2.3 Da “frutos” a las “nuevas generaciones”: éstas deben “penetrar” el “enigma”.

3.2.4 Produce un “efecto emocional”: éste es “contacto físico”.

3.2.5 Produce “interés mundial”.

3.3 Un *milagro*:

3.3.1 Está fuera del tiempo.

3.3.2 Tiene un sentido.

3.3.3 Es enigmática.

3.3.4 Es singular.

Un modo más preciso de conceptualizar la originalidad en la obra de Gaudí la encontramos en el texto de Fontbona. Para este autor, Gaudí fue *evolucionando*, es decir, se fue “desplazando hacia delante” –metáfora orientacional–, y es:

1. Un *fenómeno excepcional*.

1.1 “Más grande es mejor”.

1.2 Produce obras vanguardistas: “vanguardismo es sustancia”.

2. Un *acontecimiento –un objeto–*.

2.1 Tiene un origen en “la mente como receptáculo”: de ahí “brotan las ideas como plantas”.

2.2 Tiene creatividad: “como receptáculo”.

2.3 Su “*praxis* es una planta”: se alimenta de la *tradición* (proceso).

3. Un contenedor:

- 3.1 Tiene un *estilo propio*: “como ser viviente” *crece y evoluciona*.
- 3.2 Tiene “*originalidad* como entidad”, natural y espontánea.
- 3.3 Tiene “*creatividad* como herramienta”: produce *resultados precisos*, “la *creatividad* es un oficio”.
- 3.4 Otras entidades: pensamientos, doctrinas.

Si la comprensión es “nuestra ubicación corporal, cultural, lingüística e histórica *en y hacia* nuestro mundo” (Johnson 1987: 219), es evidente que las tres redes conceptuales difieren porque remiten a comprensiones corporizadas diferentes. En palabras de Kiczkovsky, el discurso no es un medio de representación “sino la enacción¹⁹ misma del mundo que estamos conociendo” (1997).

Los tres autores para referirse a la obra se remiten a la persona de Gaudí y reconocen su carácter *singular*. No obstante, hay ciertos desplazamientos que podemos observar en el despliegue de las relaciones entre los sistemas propuestos. La originalidad desde la perspectiva de Cirlot es un atributo de toda creación artística, y Gaudí lo es. Esta concepción supone la imposibilidad de explicar lo artístico –y por ende la originalidad– únicamente desde la razón. En cambio, en el texto de Bassegoda la originalidad reside no sólo en la obra sino en la vida de Gaudí. Ello quiere decir que para comprender una obra singular hay que comprender la singular vida del artista. Fontbona, por su parte, distingue entre originalidad y *creatividad*. Se refiere a la originalidad como algo, una sustancia, que brota de Gaudí –una idea más cercana a la *inspiración*–, mientras que la creatividad es una *praxis* que forma parte de su oficio y la singularidad es el resultado de un *proceso*.

La comprensión de Gaudí requiere para Bassegoda ubicarse fuera del tiempo y, por ejemplo, compartir la “experiencia religiosa” que nos acerca la idea de que “Gaudí es un *milagro*”. Aunque el tiempo no condicionó la producción de la obra ni condiciona su recepción, la obra sigue dando sus

¹⁹ La enacción es, según Francisco Varela, un enfoque que introduce la corporeidad en los procesos cognitivos: “la mayor capacidad de la cognición viviente consiste en gran medida en plantear las cuestiones relevantes que van surgiendo en cada momento de nuestra vida. No son predefinidas sino inactuadas, y lo relevante es aquello que nuestro sentido común juzga como tal, siempre dentro de un contexto” (Varela 1988: 89).

frutos; por lo tanto, hay un *origen*, un *camino* y una *meta*. En la red conceptual de Fontbona, son los propios pensamientos –ideas– de Gaudí los que permiten la comprensión. En este caso, la creatividad es una herramienta que se nutre de la tradición y está orientada prácticamente a la realización de un *estilo único*. Esta construcción tiene un carácter mucho más estático que la anterior dado que no hay procesos temporales en relación con el presente sino que las referencias temporales sirven para explicar distintas etapas en su obra. En el caso de Cirlot, en cambio, la comprensión se basa en la experiencia física, en el contacto con la obra como experiencia cultural. La comprensión racional permite preparar el camino hacia la comprensión intuitiva –la experiencia mística–, aunque, como mencionábamos anteriormente, se reconoce que hay algo que es imposible de explicar: el misterio propio de la creación artística.

En palabras de Lakoff y Johnson, un concepto metafórico permite “concentrarnos en un aspecto del concepto” y puede “impedir que nos concentremos en otros aspectos del concepto que son inconsistentes con esa metáfora” (1980: 46). Se podría decir que, en Cirlot, la conjunción obra-productor como entidad que provoca y genera lo artístico permite dejar de lado la búsqueda de explicaciones basadas exclusivamente en la vida de Gaudí así como explicaciones acerca de las técnicas constructivas, para centrarse en lo que al autor le interesa, el arte como forma. En Bassegoda notamos que la animización de la obra para explicar la creatividad deja de lado la razón: el milagro explica lo novedoso y la obra es el resultado de una vida excepcional. En cambio, en las proyecciones metafóricas contenedoras de Fontbona, la creatividad es una capacidad que se explica a partir de la consideración de los marcos conceptuales previos; no obstante, esto no termina de definir qué es lo novedoso. Cabe señalar que para estos autores la creatividad y la originalidad es un fenómeno asociado al arte y no una capacidad de organizar la experiencia común a todos nosotros.²⁰

Las redes conceptuales descritas evocan diferentes estructuras de acontecimientos, experiencias y razonamientos que a su vez remiten al saber

²⁰ En relación con la creatividad como una faceta de la imaginación, Johnson afirma que “para la mayoría de las personas, el término imaginación tiene una connotación de creatividad artística, fantasía, descubrimiento científico, invención y novedad” asociado a las “perspectivas decimonónicas sobre el arte y la imaginación” (Johnson 1987: 221). Idea contraria a la que este autor plantea en su “teoría de la imaginación”, dado que la imaginación no siempre está asociada a la creatividad.

arquitectónico como dominio de la experiencia. Al observar estas relaciones nos hemos enfrentado a la densidad de una experiencia parcialmente compartida, con respecto a la cual, como analistas, hemos intentado captar desde nuestros propios esquemas imaginativos: “no podemos plantarnos fuera del mundo donde nos hallamos para analizar cómo su contenido concuerda con las representaciones: estamos siempre inmersos en él, arrojados en él” (Varela 1988: 95).

Los análisis precedentes nos permiten ampliar y reformular las hipótesis de trabajo utilizadas para organizar el estudio. El análisis precedente permitió distinguir en el corpus, por lo menos, cinco operaciones de adjudicación a la originalidad:²¹

1. La originalidad como atributo de la persona: en general son las explicaciones que hacen referencia a la vida de Gaudí, a su personalidad, a su genio. Es un fenómeno singular. (*Operación 1*)
2. La originalidad es resultado de las tensiones existentes en su contexto histórico: los discursos dan explicaciones causales acerca de por qué la obra de Gaudí es original, como respuesta –consecuencia– a un problema –causa–.²² (*Operación 2*)
3. La originalidad es símbolo de la cultura de su tiempo: es un efecto de reconocimiento. La originalidad evoca fenómenos sociales que van más allá del contexto histórico en el que surge la obra. (*Operación 3*)
4. La originalidad es inexplicable: en general esta operación conduce a vincular la obra con el arte o bien con lo místico –el “misterio” –. (*Operación 4*)
5. La originalidad es un atributo de la obra: esto la convierte en un fenómeno trascendente. Al trascender el tiempo y el espacio, la obra

²¹ Culioli entiende que la *Cualificación* consiste en “una operación de identificación/diferenciación referida a algo”, y aclara que “cualificar es activar una cadena compleja de operaciones, y no simplemente adjuntar un calificativo” (2010: 164). Nuestro propósito es entonces observar cómo estas cualificaciones desencadenan procesos complejos de producción de sentido (metaoperaciones).

²² Cabe señalar que esta operación puede montarse sobre causas o problemas de distinta índole. como hemos visto, la obra de Gaudí puede ser la respuesta a un problema técnico, estético o cultural.

adquiere un carácter universal, general y, en ese sentido, inspirador de corrientes artísticas –por ejemplo, de las vanguardias–. (*Operación 5*)

Ahora cabe preguntarnos acerca de las modalidades del lenguaje utilizadas para dar cuenta de los diversos modos de funcionamiento de estas operaciones cognitivas. Sólo a partir de la comparación entre diversas estrategias enunciativas podremos comprender el modo de inscripción de las subjetividades –figuras de autor/crítico, artista, lector– en los discursos críticos propuestos y caracterizar la especificidad de las formas del lenguaje en la crítica arquitectónica a fin de continuar con la descripción de los desplazamientos en la noción de originalidad.

III. MODALIDADES ENUNCIATIVAS: PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA DE ORIGINALIDAD

En los capítulos precedentes hemos identificado las ideas de originalidad que se han ido actualizando en los discursos críticos sobre la obra de Gaudí en los diversos períodos considerados. Esto nos ha permitido identificar tres ideas, la *originalidad estética*, la *originalidad técnica* y la *originalidad cultural*. Cronológicamente hemos observado que, en una primera etapa, la idea de originalidad que prevalece es la vinculada a la técnica, mientras que el énfasis puesto en lo estético y en lo cultural va apareciendo con posterioridad.

Luego nos centramos en describir el modo en el que aparecen las terminologías y metáforas que nos permitieron trazar las *redes conceptuales* desplegadas por los autores considerados. La complejidad de estas operaciones cognitivas puso de manifiesto la existencia de regularidades. No obstante, hemos señalado que estas constantes se combinan de diversas maneras, resignificándose, de acuerdo con las diferentes estructuras de acontecimientos, experiencias y razonamientos propios de cada dominio del saber arquitectónico.

Llegados a este punto, profundizar en el análisis de los desplazamientos de la idea de originalidad a lo largo del período estudiado en los discursos críticos sobre Gaudí requiere reconstruir las metaoperaciones de producción de sentido para determinar diferencias y caracterizar sus especificidades discursivas.

Las operaciones de producción de sentido no están en los textos de manera explícita sino que deben reconstituirse a partir del análisis enunciativo. Seguimos a Eliseo Verón cuando afirma que las operaciones discursivas “no son visibles en la superficie textual: deben reconstruirse (o postularse) partiendo de las marcas de la superficie” (2004: 51). Es decir que, a partir de la identificación de marcas discursivas (operadores), éstas pueden ser asociadas a una o a varias operaciones determinadas: “se trata de describir, en un conjunto discursivo, todas las operaciones que definen una diferencia sistemática y regular con otro conjunto discursivo, considerando como hipótesis que ambos están sometidos a condiciones productivas diferentes”. Por lo tanto, la detección de estos funcionamientos enunciativos debería permitirnos

caracterizar la operatoria de los discursos críticos acerca de la originalidad en el caso estudiado.

A continuación veremos el modo como las cinco operaciones identificadas en el capítulo anterior se combinan a partir del análisis de las estrategias enunciativas y de la puesta en relación con el momento histórico considerado. Cada discurso crítico abordado es índice de su época, de su sociedad y del universo al que pertenece. Como hemos señalado,²³ hay una historia del discurso crítico, incluso del discurso crítico en Arquitectura, y hay un fenómeno social y colectivo que es la obra de Gaudí. Los diferentes aspectos de la idea de originalidad que se actualizan, el modo de pensarla y el funcionamiento discursivo que se pone en juego remiten a las condiciones de posibilidad que les dieron origen: la crítica de arte es una práctica discursiva.

En síntesis, nos detendremos en el dispositivo enunciativo, en cómo se construye enunciativamente la figura del crítico y cómo se configura la relación con el destinatario a partir de las concepciones de la obra, del artista y de la originalidad. A partir de las operaciones de sentido de base que hemos detectado, identificaremos cómo éstas se combinan dando lugar a *metaoperaciones*. Esto nos permitirá aproximarnos a una genealogía de la noción de originalidad en los discursos críticos propuestos y dar cuenta de la especificidad de este tipo de discurso.

Con tales objetivos, y dada la extensión del corpus, hemos seleccionado textos que dan cuenta de los momentos clave que hemos señalado en nuestra periodización: los discursos producidos a principios del siglo XX por aquellos que han conocido personalmente a Gaudí y que destacan a) su ingenio y b) su capacidad de resolución de problemas arquitectónicos; los discursos pertenecientes a los años 50 donde: a) se revaloriza su obra y b) se le da un carácter trascendente; y los producidos desde los años 80 al 2000 en los que: a) las discusiones se enmarcan en torno a la dicotomía arte/mercado; b) la figura de Gaudí se revaloriza en tanto demuestra compromiso con sus ideales; y c) su singularidad es reconocida como un acontecimiento histórico.²⁴

Centrados en este recorte, describiremos operaciones de producción de

²³ Véase el desarrollo de esta idea al comienzo de la Introducción del presente estudio.

²⁴ Coincidimos en parte con la periodización que, desde el punto de vista histórico, realiza Oriol Bohigas en 1974 descripta la Introducción. No obstante, y dado que esta investigación recupera textos posteriores, hemos distinguido una tercera etapa en la que los discursos críticos adoptan un enfoque interpretativo e histórico. Las variaciones discursivas halladas confirman la pertinencia de esta división.

sentido y sus relaciones a fin de establecer las variaciones enunciativas que dan cuenta de los contextos históricos diferentes y que definen la especificidad del discurso estudiado. Para ello la perspectiva de Culioli, también retomada por Verón, nos permitirá describir la “actividad modalizante del sujeto enunciator” (Fisher y Verón 1986: 2),²⁵ es decir, los modos en los que el enunciator se sitúa frente a lo *que* dice, el enunciado, y frente a *quién* lo dice, el enunciatario.²⁶ Culioli distingue cuatro modalidades lingüísticas:

Modalizar significa “dotar de una modalidad y *modalidad* será entendido aquí en cuádruple sentido de 1) afirmativo o negativo, imperativo, etc.; 2) seguro, probable, necesario, etc.; 3) apreciativo: “es triste que...; felizmente”; 4) pragmático, en particular modo alocutorio, causativo, en síntesis: lo que implica una relación entre sujetos. (Culioli 1976: 19)

Estas categorías de análisis resultan pertinentes a fin de establecer las combinatorias que nos permitirán identificar operatorias discursivas en una relación inter-sujetos que regulan los diversos marcos interpretativos.

En este sentido, otra de las categorías que vamos a considerar para caracterizar la figura del crítico y su relación con el enunciatario –y específicamente para ahondar en la Modalidad 4 de Culioli– es el concepto de “contrato de lectura” de Eliseo Verón. Esta distinción corresponde al dispositivo enunciativo y caracteriza la distancia que establece el enunciator con el enunciatario o *destinatario*.²⁷ La distancia pedagógica se caracteriza por la construcción de un enunciator que *sabe más* que el destinatario, es decir que se encuentra en una posición jerárquicamente superior o de complementariedad. Son figuras desiguales: “el primero muestra, explica, aconseja; el segundo mira, comprende, saca provecho” (Verón 2004: 177), a diferencia de la distancia cómplice, en que el enunciator y el destinatario se relacionan a partir de compartir ciertos saberes o valores culturales que los sitúan en una posición simétrica.²⁸

²⁵ El trabajo de Fisher y Verón aquí citado y con el que he trabajado es una traducción de Sergio Mollinedo brindada por el profesor Oscar Traversa.

²⁶ La relación intersubjetiva en el nivel de la enunciación es crucial para dar cuenta de la práctica discursiva y sus operaciones.

²⁷ Para Eliseo Verón, el término “destinatario” hace referencia a la figura de aquel a quien se le habla; por lo tanto es similar a la noción de enunciatario.

Estas nociones nos resultarán útiles para comparar los textos en función de cómo se valida lo que el enunciador *dice* y cómo se construye la *relación* con el destinatario.

1. La explicación validada por las experiencias compartidas entre el autor y el crítico

Comenzamos por el trabajo de uno de los colaboradores de Gaudí, el arquitecto Francesc Folguera, *La arquitectura gaudiana* (1928), que es la segunda parte de *Gaudí* de Josep Ràfols, el primer libro sobre Gaudí.

Al igual que el artículo de Rubió publicado en 1913,²⁹ Folguera hace hincapié en los aspectos constructivos y en su capacidad por encontrar soluciones a los problemas arquitectónicos.

Este deseo de movimiento, de solución concreta, que le hace huir de la solución adocenada y abstracta y conduce su ingenio a soluciones personalísimas puede decirse que es el rasgo más saliente de su manera peculiar. (Folguera 1928: 30)

De ahí que entiende su *manera peculiar* como el resultado de su *ingenio*. Más adelante afirma: “Se comprende que Gaudí, dentro de esta manera no podía contentarse con la interpretación de ningún estilo” (p. 30). Sin embargo, reconoce que la mejor manera de “estudiar los rasgos de la obra de Gaudí” es ponerlo en vinculación con “los estilos históricos y los puntos de contacto que con ellas guardan sus obras”. Es decir que la originalidad, en este caso *el ingenio*, reside en tomar de los estilos arquitectónicos que lo precedieron lo necesario para resolver los problemas arquitectónicos de la época.

²⁸ Estos conceptos son desarrollados por Verón en un trabajo de 1985, “El análisis del *contrato de lectura*. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media”, y también son retomados en 2004 en el capítulo “Cuando leer es hacer: la enunciación en el discurso de la prensa gráfica” del libro *Fragments de un tejido*.

²⁹ “Quizá hasta hoy el único que ha embestido de frente la solución de estos problemas de comprensión, haciendo avanzar a la solución arquitectónica, es don Antonio Gaudí” (Rubí 1913: 23)

El enunciador toma una posición pedagógica a partir del uso de:

- El nosotros inclusivo: “Esta manera que *podríamos* llamar acumulativa de concebir la arquitectura”, *nos* plantea, no *osaríamos*, más adelante *insistiremos*.
- Y, en menor medida, el uso del se impersonal: *se comprende que*.

Con respecto a la relación enunciador/enunciado aquí el enunciador se construye como el que sabe o conoce los deseos, las intenciones y el gusto de Gaudí, veamos como ejemplo el siguiente pasaje:

Pero Gaudí no es hombre de pararse en una simple apariencia; como en la Edad Media, *busca* el sentido íntimo de las cosas y *su espíritu está repleto* de los sentimientos religiosos que ponen en relación el hombre interior con dios, y vive intensamente este mundo interior. Por eso al *tratar* de obtener la belleza exterior *trata* también de que ella se expresión de algo íntimo. (p.31)

El enunciador sabe interpretar los modos de pensar de Gaudí, su *espíritu*, y ello le permite encontrar una explicación a la obra. Este conocimiento del enunciador valida su interpretación frente al enunciatario. Ahora bien, la pregunta sería: ¿por qué es necesario explicar la obra de Gaudí? ¿Habría algo inexplicable en su obra?, una pregunta atribuida al enunciatario. Construye una imagen de lector que quiere saber, que desea comprender. El crítico encuentra entonces otra manera de validar sus apreciaciones a partir de referirlos a un aspecto que revela el conflicto entre la obra de Gaudí y los principios del arte clasicista y que caracteriza la época en que está producido este texto:

Educado en estos principios *resulta hoy difícil* percibir las *complicadas* armonías del barroco a pesar de los resultados de innegable valor artístico en él conseguidos mediante la conjunción de la arquitectura, la escultura y la pintura. La obra de Gaudí, *a pesar de* su valor, *sufre* también de esta desventaja en *una época preponderantemente cerebral*, y en la cual domina aún la tendencia a la simplicidad y una inteligente claridad en decisión y ordenación. (p.32)³⁰

³⁰ Las itálicas son nuestras.

La obra de Gaudí es difícil de comprender en una época en que priman aún legados de otra época. De ahí que sea el crítico el que pueda *hacernos comprender* por qué la obra de Gaudí es así, respondiendo a un *estilo personal*. El estilo no puede ser el de una época sino que es un estilo de autor que se define por regularidades formales que son descriptas detalladamente.

Otro aspecto que menciona Folguera como *preponderante* es la técnica. Destaca el *ingenio constructivo* pero siempre al servicio de las formas y de los *efectos plásticos*.³¹ Los recursos técnicos en la obra de Gaudí *singularizan* su obra y reaccionan contra la “pobreza de las estructuras habituales de la ingeniería moderna” (p.41).

A través de las modalidades apreciativas,³² el enunciador se posiciona como aquel que *sabe* encontrar en Gaudí los rasgos novedosos:

Lástima que estos resultados, en *nuestro* concepto de *lo más notable* de la producción de Gaudí, hayan trascendido *poco* de lo que podríamos llamar su laboratorio y *no sean más conocidos*.

Gaudí fue *ingenioso, audaz, genial* y en su desconocimiento se fundan los juicios erróneos de sus contemporáneos. Por lo tanto, sólo quien lo ha conocido puede explicar su obra. Esta operación legitima la interpretación del enunciador y supone que el desconocimiento produce interpretaciones parciales en el destinatario:

Su más alto valor radica en ella misma, o sea en el esfuerzo que representa este *intento extraordinario* de resolver íntegramente el problema arquitectónico más completo, del templo [...] esfuerzo aislado de una grandiosa magnitud emprendido *con una audacia verdaderamente genial* y al que *hoy por hoy se hace muy difícil de juzgar* en sus resultados. (p.44)

Estas relaciones *inter-subjetivas*³³ que surgen del análisis enunciativo permiten identificar representaciones acerca de Gaudí, de su obra y del

³¹ Esta idea de destacar los aspectos constructivos al servicio de la forma también la hemos detectado en Rubió (1913). Ambos autores pertenecen a la primera etapa de nuestra periodización. Véase p. 54.

³² Las Modalidades Apreciativas tal como las plantea Culioli corresponden a M-3 y refieren a la dimensión afectiva o a los juicios autocentros: “se trata, en definitiva, del refugio del *yo pienso que*, donde la validación reenvía a la imagen especular del yo” (Fisher y Verón 1986: 3).

³³ Nos referimos a las relaciones propuestas entre enunciador y coenunciador.

estatuto dado a la originalidad. Ante un público que no comprende pero que percibe su singularidad, el crítico propone una explicación centrada en su genio, en relación con su época y con los problemas arquitectónicos que debió resolver.

2. La explicación validada por el conocimiento arquitectónico

En 1958 Fernando Chueca Goitía publica *Gaudí: más acá y más allá de la arquitectura*. Este reconocido arquitecto e historiador de la arquitectura española elabora su trabajo en un momento de revalorización de la obra y la figura de Gaudí.

Al comienzo hallamos operatorias enunciativas que hacen saber al enunciatario el lugar desde donde se procederá a la tarea analítica.

Desde hace muchos años *he pensado* coger la pluma para ocuparme de Gaudí y siempre *he desistido* ante la dificultad del tema. Por otro lado, *me faltaba* y *me sigue faltando* un conocimiento profundo de la obra proteica del gran catalán, lo que *me hubiera exigido* una permanencia en Barcelona, de la que, por desgracia, nunca *he disfrutado*. (p.55)

Los deícticos de persona y la modalidad apreciativa están orientados a relativizar la serie de juicios y comentarios que la figura del crítico va a realizar sobre la obra de Gaudí. Más adelante, en este extenso párrafo afirma:

Voy, pues, a *romper* la timidez que *siempre ha frenado mi pensamiento*, aunque no existan para ello razones especiales. Ni *estoy armado* con un mejor conocimiento de su obra, *ni he llegado tampoco*, por inducción, a ninguna gran verdad o teoría que me permita enfocar la razón de ser de su estilo. Mis juicios y afirmaciones *no serán* sino juicios provisionales, consideraciones muy personales, *que estoy dispuesto a rectificar en todo momento: una especie de soliloquio donde abundarán más los interrogantes, las cuestiones planteadas, que las contestaciones o las cuestiones resueltas*. (p.55)³⁴

³⁴ Las itálicas son nuestras.

Para examinar este procedimiento nos resulta útil recurrir a la noción de *enunciación enunciada* tal como la propone Isabel Filinich (1998: 23): “Si [...] el enunciado puede contener todas las acciones atribuibles a un sujeto, es evidente que también puede incluir la acción de decir, y así, hallaríamos en estos casos que la enunciación puede aparecer enunciada”.

Las frases como “voy a romper la timidez que siempre ha frenado mi pensamiento”, “mis juicios y afirmaciones no serán sino juicios provisionales”, refieren al *acto de decir* el discurso –*enunciación enunciada*–. A través de este procedimiento “se trata de hacer saber qué actitud se adopta o se adoptará en una circunstancia determinada” (Filinich 1998: 23) y, como veremos a continuación, en este caso se le reconoce un *efecto modalizador* sobre el resto del enunciado.

Las frases citadas remiten a observaciones previas del enunciador que revelan una actitud reflexiva. El objeto del discurso no refiere a la obra de Gaudí sino que su objeto se desplaza al propio discurso del crítico por lo que se instaura una relación metadiscursiva.

Hacer explícita la posición analítica o de observación es un efecto que modaliza lo dicho y construye lo que Verón denomina el “efecto de cientificidad”. Según Verón: “El efecto de sentido llamado *cientificidad* puede producirse cuando un discurso que describe un dominio de lo real, discurso sometido a condiciones de producción determinadas, se tematiza a sí mismo, precisamente, como estando sometido a condiciones de producción determinadas” (1987: 23). Básicamente, este efecto se produce cuando en el discurso se explicitan las condiciones bajo las cuales fue producido; por lo tanto, como *efecto* es posible encontrarlo en discursos que no necesariamente son discursos científicos.

En el caso que analizamos, el presentar esta serie de amparos a lo que será dicho funciona como un marco que permite relativizar lo que sigue sin entrar en confrontaciones directas con el enunciatario. Es decir que se propone como una visión que puede ser compartida o no por los lectores porque no se posiciona como la única verdad posible. La representación del crítico ya no es la del que sabe lo que los otros desconocen, sino la de quien se interroga y la crítica como tal es una suerte de “soliloquio” de puesta en escena de ese diálogo interior del crítico sobre la obra. Como tal, el crítico es el hombre

sincero y en esa sinceridad que hace explícitos sus interrogantes reside la “verdad” de su discurso.

En este juego, y con respecto al enunciado que refiere a la originalidad, el enunciador puede presentar sus interpretaciones sin modalizarlas, construyendo un efecto de verdad a partir de afirmaciones de carácter general porque se formulan en el marco de la relativización de su discurso. La primera operación que encontramos es la de adjudicación de la originalidad al genio: “Gaudí es un genio constructor” (p.55). Aquí la idea de genialidad que se actualiza es la que podríamos asociar con la *originalidad técnica*.

Estas ideas y las que siguen están articuladas a modo de pares contradictorios: “Gaudí empieza por ser una contradicción en sí mismo” y es a partir de esta premisa que se articula el resto de la argumentación. Por ejemplo, como señalábamos antes, “es un genio constructor” pero “puede ir más allá de las leyes mecánicas”.

A diferencia de la estrategia enunciativa del texto de Folguera, aquí la idea de originalidad asociada al autor se presenta junto a un elemento del orden de *lo inexplicable*: “Éste es uno de los recursos en que se goza estéticamente el maestro para obtener efectos desconcertantes” (p. 56). Estos “efectos desconcertantes” provienen de la *genialidad* del “maestro”. No obstante, este *desconcierto* toma un matiz negativo cuando el enunciador mismo está desconcertado, por ejemplo, frente a las esculturas que decoran el templo de la Natividad en La Sagrada Familia: “[...] pero las figuras humanas, con su trivial realismo, resultan insípidas” (p.56).

Más adelante podemos observar otra de las operaciones que hemos identificado como regularidad en este tipo de discurso, la que refiere a la originalidad como resultado de un proceso histórico. A partir de las oposiciones binarias, ésta se encabalga con la idea de la originalidad como algo inexplicable. Esta combinatoria posibilita que hablemos de una metaoperación de *contraposición* a lo largo de todo el trabajo. Por un lado, la originalidad radica en su persona, “fue un rabioso individualista”, y desarrolló sus propias ideas y podría ser considerado un arquitecto antihistoricista. Sin embargo, este argumento inmediatamente es refutado: “... podemos decir que Gaudí es uno de los arquitectos más delicadamente historicistas que han existido. Pero de

una manera sutil, indirecta, insinuada” (p.56). Vemos entonces que aparece la originalidad como atributo de su formación y de su contexto histórico.

La operación argumentativa consiste en hacer aparecer como contradicción algo que deja de serlo si lo situamos en el marco interpretativo del Gaudí “artista”: “Es un don de los grandes artistas el estar recreando de la manera más inesperada y nueva el mundo inexhausto de las formas que fueron” (p.57). Por otro lado, hemos visto que recurrir a la categoría de “artista” para calificar a Gaudí es una forma de explicar “lo inexplicable”. Por lo tanto, las contradicciones son sólo aparentes y la originalidad reside en el genio y en la posibilidad de tomar del pasado aquellas cosas que el *artista* requiere. Esta metaoperación de contraposición construye un “efecto de reconocimiento” al evocar otros discursos críticos o polémicas en torno a la obra de Gaudí.

Otra de las marcas enunciativas se presenta de la mano de modalidades apreciativas por parte del enunciador:

Pero lo que queremos destacar, llegados a este momento, son dos aspectos de la obra de Gaudí: su *infantilismo* y su *ingenuidad*. No hemos conocido a Gaudí –nos hubiera sido difícil–, ni hemos oído explicar su carácter a quienes le conocieron, pero sospechamos que en su alma grande debían existir repliegues donde se conservaban, incólumes, vetas purísimas de su temperamento infantil. (p.60)

Vislumbrar aspectos de la personalidad del autor en la obra lo hemos señalado al comienzo de este estudio como una operación frecuente en la crítica arquitectónica y de arte en general. En este caso, el enunciador lo conecta a valores extraarquitectónicos, específicamente, lo vincula con lo artístico, por ejemplo, citando *otras voces*: “las gentes le han llamado poeta en piedra”. El acento puesto en la figura del autor hace que el enunciador construya una explicación de *lo inexplicable* de su obra a partir de la recurrencia a rasgos de su personalidad, a su genio o –como una categoría que los incluye–, a su condición de artista.

Al final del trabajo es interesante observar cómo este aspecto se conecta con la imposibilidad de ser continuado:

El arte de Gaudí, por ser tan intransferiblemente personal, es *un arte* que se cierra sobre sí mismo, cuya simiente *carece de posibilidades de germinación en campo ajeno*. (p.62)

Esta imposibilidad le permite introducir al enunciador una última contradicción que consiste en afirmar que pese a su singularidad, la obra de Gaudí trasciende:

Pero, no obstante todo lo que venimos aduciendo, hay un hecho, producido muy recientemente, que parece contradecir el carácter solitario y señero del gran maestro catalán, y es la irradiación universal adquirida últimamente por su obra y su personalidad y que ha tenido su máxima consagración en la Exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1957. (p.62)

Esta suerte de contradicción en sí misma es algo singular. Es decir, la presencia del “parece contradecir” nos sitúa en una modalidad de lo probable o posible que se puede validar por un hecho empírico, la presencia de la obra de Gaudí en un ámbito como el de la Exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Su trascendencia o vigencia en el presente de la temporalidad enunciativa es un acontecimiento excepcional. Eso no hace más que acentuar una idea de originalidad que en última instancia descansa en el “carácter solitario y señero del gran maestro catalán”.

Al final también aparece bajo una modalidad de lo posible: “Gaudí será siempre un ejemplo vivo de fecundidad e inventiva en el terreno de la pura plástica, de la imaginación formal más allá de la arquitectura” (p.62). En este caso, el enunciador pone en escena cierta creencia común en torno a la valoración de la obra de Gaudí. Más adelante introduce otros actores, *el público y el arquitecto*:

[...] el *público*, más o menos conscientemente, siempre ha buscado en Gaudí los aspectos extraarquitectónicos, lo que estaba más allá de la arquitectura. Cuando ha sido más estrictamente *arquitecto* no le han comprendido. No importa: él mismo había marcado su destino en vida y para la posteridad. (p. 64)

De este modo, el enunciador se construye como arquitecto, como alguien que tiene un saber específico, y como tal se dirige hacia otros arquitectos con los que no comparte el ángulo de visión o perspectiva. La figura del público, el que es menos conocedor y carece del saber arquitectónico, queda fuera del intercambio propuesto por el dispositivo enunciativo.

3. La explicación validada por el coenunciador

Abordaremos ahora otro autor que conforma el corpus seleccionado, Ignasi de Solà-Morales, filósofo y arquitecto catalán que en el año 1980 publica *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Cataluña*.

Para comenzar el análisis es necesario dar cuenta de algunos aspectos que hacen al contexto en que esta obra surge. El autor señala el fin de las vanguardias y la necesidad de explicar los fenómenos de la cultura arquitectónica en un marco que contemple la arquitectura como técnica y como cultura. Este trabajo resulta interesante porque se propone hacer una historiografía, no de corte formalista que dé cuenta de la historia de los estilos, sino que considera la práctica arquitectónica en relación con los cambios urbanísticos y sociales: “el lenguaje de la arquitectura es un lenguaje social; sus cambios no son discretos, sino que se producen en un constante ir y venir entre lo establecido y lo por venir” (p.17). El planteo del autor se basa en una relación dialéctica entre cambio y porvenir y, específicamente en el caso del desarrollo de la arquitectura en la modernidad, entre eclecticismo y vanguardia. Ahora bien, en esta relación dialéctica, la *originalidad* queda del lado de la vanguardia:

Vanguardia, como proceso puntual, inventivo, como propuesta delimitada de incorporación de nuevos recursos técnicos, de nuevas demandas sociales. Eclecticismo, como mecanismo de producción masiva de arquitectura. Como respuesta flexible a una demanda diversificada, cambiante y consumista. (p.19)

La arquitectura catalana del siglo XX sería un ejemplo de una arquitectura “que se produce en el contexto cultural de un proceso social de modernización”. Y presenta a “Gaudí y su círculo” como la “primera aparición de la dualidad eclecticismo-vanguardia” (p. 20).

Vemos entonces que la originalidad, al aparecer asociada a la vanguardia, está directamente vinculada con aspectos históricos y culturales. El enunciador pone en escena, con distancia “objetiva”, fechas, tendencias arquitectónicas, desarrollos tecnológicos y cambios urbanísticos y sociales. La composición entre las modalidades apreciativas y asertivas, centradas en la subjetividad del enunciador, propias de los discursos analizados, configuran también lo que, en términos de Culioli, remite a la Modalidad 4, la que se refiere al sentido pragmático, esto es, la que pone en juego Ego y Alter o una relación entre sujetos:

En cuanto a la tradición de los lenguajes codificados, los repertorios estilísticos del historicismo serán *literalmente triturados* por Gaudí. [...] Todo se reutiliza, revisa y distorsiona en un *titánico* esfuerzo tanto para obtener una lección de cada uno de ellos, como para ir más lejos hacia una *esforzada síntesis*. Tradición en innovación, el equilibrio entre estas dos necesidades forman los polos entre los que se mueve el *esfuerzo lingüístico* de la obra de Gaudí. (p. 36)

En este caso, el enunciador toma una perspectiva valorativa: “serán literalmente triturados”, “titánico esfuerzo”, “esforzada síntesis”, “esfuerzo lingüístico”. Manifiestan lo que el enunciador piensa, son juicios acerca de lo que dice –lo enunciado–. Pero al mismo tiempo, el enunciador manifiesta su propio marco interpretativo y la validación es reenviada al enunciatario.

Que Gaudí no es un genio aislado, un exabrupto de la naturaleza humana, sino el resultado, ciertamente singular y de una capacidad muy por encima de lo corriente, de las condiciones, los planteamientos de ciertos sectores de la sociedad de su tiempo, lo prueba la plétora de arquitectos que le siguen y sobre los cuales ejerce un verdadero magisterio. (p. 38)

Este ejemplo es muy significativo porque, por un lado, vemos modalidades en composición como la asertiva que se valida con la referencia a sus obras y la apreciativa a partir de la utilización de términos como “genio”, “capacidad muy por encima de la corriente”, “verdadero magisterio”. Pero por otro, podemos dar cuenta de la relación con el destinatario a partir de la recurrencia a representaciones que habitualmente se utilizan para designar a Gaudí y su obra, y que constituyen un campo específico de la discursividad social de la época: la idea de que “Gaudí es un genio aislado” o que “es un exabrupto de la naturaleza humana”. Además hay un hecho que valida lo asertivo: “la plétora de arquitectos que le siguen”.

Estas operatorias permiten concluir que, si bien hay un enunciador pedagógico que organiza las representaciones del discurso y construye explicaciones para el destinatario, establece con él una *distancia objetiva*. Esto es como la única verdad posible acerca del enunciado. Hay un contexto que permite explicar su obra, hay un reconocimiento de su personalidad singular pero hay un hecho, la trascendencia de su obra, que aparece como una prueba irrefutable de la originalidad.

Al final del artículo la “teoría gaudiana” del templo es tomada como símbolo de los problemas urbanísticos de la época:

Leamos los textos de Joan Rubió i Bellver, de Joan Bergós, de César Martinell sobre el problema del templo, o leamos los proyectos mismos de Gaudí, pero también los de Josep Maria Jujol o del joven Rafael Masó, con el fin de comprender la grandeza plástica y los límites ideológicos *de esta gran hoguera purificadora y liquidadora de la arquitectura del progresismo burgués decimonónico*. (p.41)

La originalidad en Gaudí es dar nuevas respuestas a nuevas necesidades de la sociedad de su tiempo, con la tecnología de su tiempo. En este sentido, el enunciador lo pone como una imagen ejemplar, junto a otros arquitectos de la época, del “debe ser” de la arquitectura, en tanto lenguaje al servicio de la “intercomunicación social”. Se manifiesta una crítica a la burguesía decimonónica a la vez que supone un lector competente, o por lo menos conocedor de la arquitectura catalana.

4. Las estrategias enunciativas

Advertimos así tres posiciones enunciativas que establecen tres configuraciones distintas de enunciador, tres formas de validar el enunciado, y de posicionarse frente a lo dicho –idea de originalidad– y en relación con el destinatario. Esto nos ha permitido detectar metaoperaciones de producción de sentido complejas, diferencias que podrían sistematizarse para dar cuenta de la especificidad de cada dominio discursivo estudiado. Para ello, es posible vincular las diferencias encontradas con las operaciones de adjudicación formuladas al comienzo de este capítulo.

Folguera valida su saber en su propia experiencia como conocedor de la forma de pensar de Gaudí. De ahí que establece una distancia jerárquicamente superior con el destinatario, quien se encuentra en una posición de *querer saber*: estrategia de la distancia pedagógica. La necesidad de una explicación surge del reconocimiento de que la obra de Gaudí es incomprensible para la época. La originalidad en Gaudí surge como respuesta a un problema pero, a diferencia de lo que observamos en otros autores, ese problema es de índole constructiva y arquitectónica (*Operación 2*). La solución es personal: gracias a su “ingenio” Gaudí puede superar los problemas tomando de sus antecesores lo que necesita (*Operación 1*). Esta referencia a su personalidad es la que se utiliza para definir un “estilo de autor” –y no un “estilo de época” –, que se asocia a los “efectos plásticos” que la obra produce.

Por su parte, Chueca Gotía se coloca en el rol del conocedor desde el campo del saber arquitectónico, saber que le permite validar sus afirmaciones y desde donde se dirige a sus pares: estrategia cómplice. Toma distancia con respecto a lo que dice y relativiza su discurso al explicitar desde dónde habla.³⁵ Es interesante ver cómo, a diferencia de Folguera, la originalidad no está asociada a un problema arquitectónico –ni histórico, como lo plantea Solà-Morales–, sino que reside fuertemente en la personalidad de Gaudí (*Operación 1*). Sin embargo, aquí podemos introducir una distinción entre genio constructor personalidad y artista. La genialidad se vincula con lo constructivo y la personalidad con el campo de lo artístico. Esto le permite explicar lo

³⁵ Obviamente esto no es más que un efecto de sentido que ya he descripto, siguiendo a Verón, como efecto de cientificidad.

desconcertante de su obra al vincular lo inexplicable con lo artístico (*Operación 4*) y adjudicar a la obra su trascendencia por la originalidad (*Operación 5*). Por otro lado, lo histórico aquí se utiliza como el proceso que conecta el estilo de Gaudí con estilos arquitectónicos anteriores (*Operación 2*).

Por último, Solà-Morales toma el papel de historiador, legitima sus palabras con datos o hechos concretos y dialoga con un Otro que comparte ciertos valores culturales o *decires* en torno a la obra de Gaudí: estrategia pedagógica con distancia objetiva. Como hemos visto, en este diálogo con las representaciones habituales de Gaudí y su obra valida lo dicho. Para explicar la originalidad se centra principalmente en verla como un hecho histórico (*Operación 2*) identificado con la vanguardia. Su singularidad reside en ser el símbolo del “deber ser” de la arquitectura (*Operación 3*). La obra de Gaudí se presenta como respuesta a un problema, no ya constructivo y meramente arquitectónico –como vimos en Folguera–, sino como respuesta a un problema de índole social. Esto, sumado a su “genialidad” (*Operación 1*), es lo que le permite explicar al enunciador lo que es dado como una prueba de su originalidad, la trascendencia (*Operación 5*). Aunque esta trascendencia específicamente remite al hecho de que lo siguen otros arquitectos.

Estas metaoperaciones enunciativas, más allá de describirlas en estos textos en particular, permiten ir identificando regularidades discursivas en torno al período histórico estudiado. La preponderancia de la originalidad técnica en el primer caso, el énfasis en la originalidad estética en el segundo, y el hincapié en la perspectiva social y cultural en el tercero, se vinculan a momentos específicos del discurso crítico en torno a la originalidad en la obra de Gaudí tal como hemos descrito al comienzo de esta investigación.

Por otro lado, estas metaoperaciones enunciativas se conectan con las metaoperaciones cognitivas postuladas en el capítulo anterior. Estas redes conceptuales que permiten describir el modo de pensar la originalidad posibilitan encontrar ciertas regularidades o concordancias con el orden enunciativo. Si bien en nuestro recorrido encontramos operaciones heterogéneas, es indudable que hay una suerte de coherencia que se vincula con las diferentes condiciones en que se producen los discursos estudiados. Es así como se van delimitando tres momentos de la originalidad: como respuesta a un problema arquitectónico, como un estilo de época o de autor y como

repuesta o resultado de demandas o cambios sociales. Debemos preguntarnos entonces si estos rasgos, estas operatorias, permiten delimitar una genealogía o una provisoria historia de la originalidad en los discursos críticos analizados.

CONCLUSIONES

En este estudio nos hemos propuesto aproximarnos a los distintos aspectos de la idea de originalidad tal como aparecen en los discursos críticos sobre la obra de Gaudí a lo largo del período que va desde principios del siglo XX hasta entrados los años 2000.

A partir de la metodología del Nonágono Semiótico hemos analizado los aspectos que podrían distinguirse en la idea de originalidad *en general*,³⁶ para centrarnos en la idea de originalidad *discursivizada*.³⁷ Es decir, no partimos de una idea de originalidad *a priori*, sino que la hemos considerado en sus aspectos más generales para ver luego cómo se construye, cuáles de estos posibles aspectos se actualizan y qué significados adquieren estas ideas en cada texto y en cada período histórico en particular.

Con el objeto de detectar variaciones y regularidades que nos permitan definir la especificidad de los discursos críticos estudiados y describir una provisional genealogía, hemos organizado el corpus en tres etapas: los textos escritos por quienes conocieron en vida a Gaudí; los textos producidos en el período que va desde los años 50 a los 70, período en el que se revaloriza su obra, y los textos producidos entre los años 80 y los 2000, período en el que comienzan a converger los discursos sobre la globalización.

Por otro lado, de la indagación previa al análisis, resultó una hipótesis de trabajo que nos habilitó a conectar las representaciones del autor construidas con las representaciones de la originalidad presentes en los discursos críticos. Esta hipótesis nos permitió partir de tres modos de representación del autor en relación con la idea de originalidad: a) la figura de autor entendida como *persona excepcional*; b) la figura de autor como resultado de su *contexto histórico* y c) la figura de autor como símbolo de la *cultura* de su tiempo. En el transcurso del análisis, estas regularidades nos permitieron complejizar y detectar combinatorias a partir de la descripción y puesta en relación de mecanismos cognitivos y de operaciones de producción de sentido.

³⁶ Véase Tabla 2, p. 35.

³⁷ Véase Tabla 4, p. 43 y Tabla 5, p. 44.

Hemos tratado de ligar tres nociones principales:

a. El sentido como construcción y resultado de un proceso ilimitado: a partir de la perspectiva peirceana y de la aplicación del Nonágono Semiótico de Guerri como metodología de análisis, hemos distinguido diferentes aspectos y sus relaciones en torno a la idea de originalidad. Específicamente, en la discursivización de la idea de originalidad, pudimos observar qué aspectos están actualizados de manera predominante en cada uno de los discursos analizados.

b. Las operaciones cognitivas: los modos de percibir y de pensar el mundo que nos rodea implican la elaboración de conceptos que se originan en el dominio de la experiencia. Desde la perspectiva de Lakoff y Johnson, pudimos delimitar redes conceptuales o marcos interpretativos complejos a partir de la identificación de metáforas cognitivas y sus relaciones, utilizadas para referirse a la idea de originalidad en los textos críticos considerados.

c. La dimensión enunciativa: guiados por los aportes de Culioli y Verón, nos centramos en los aspectos relacionales que se ponen en juego cada vez que se produce un discurso. Específicamente, relevamos operaciones de producción de sentido basándonos en los modos en los que el enunciador construye su relación con lo que dice y su relación con el destinatario. El análisis comparativo nos permitió reformular las hipótesis de trabajo en relación con la idea de originalidad y postular metaoperaciones de producción de sentido que caracterizan los períodos seleccionados.

Podemos sintetizar lo analizado en cada uno de los capítulos para luego realizar una caracterización, siempre provisoria, de las etapas correspondientes a nuestra periodización.

1. Las ideas de originalidad actualizadas en los discursos críticos

Hemos advertido que, en cada autor seleccionado para cada etapa histórica considerada, se han privilegiado distintos aspectos de la idea de originalidad construyéndose representaciones que obedecen a los diversos saberes, prácticas y valores culturales puestos en juego.

Como señalamos, en orden cronológico surge en primer lugar, y a partir del análisis del texto de Rubió, la representación de la originalidad como *originalidad técnica*, el orden de la *segundidad* peirceana. La obra de Gaudí es original en tanto permite la “síntesis arquitectónica”, es decir, la resolución de problemas constructivos concretos en armonía con lo formal.

En segundo lugar, tal como es el caso de Sostres, la originalidad se construye como *originalidad estética*, *primeridad* en sentido peirceano. Aquí la originalidad se vincula directamente con el campo artístico. Gaudí además de ser un arquitecto es un “artista” en tanto su obra es original en el sentido de “única” y “singular” y, como tal, “inspiradora” de los movimientos de vanguardia.

En tercer lugar, el texto de Pane nos permitió identificar una tercera forma de representar la originalidad, esta vez como *originalidad cultural*, *terceridad*. En este caso, la originalidad en Gaudí radica en lo que representa, un símbolo de “libertad” propio del “espíritu creador”. La originalidad aparece vinculada a la “creatividad” y ésta, a su vez, al campo de la “innovación arquitectónica”.

Estas actualizaciones de la idea de originalidad se vinculan con las representaciones de autor –características de los discursos críticos–, que señalábamos al comienzo como hipótesis de trabajo.

En el texto de Rubió, la originalidad en Gaudí aparece representada como originalidad técnica; por lo tanto, es atribuida a un productor, Gaudí, que es un “genial constructor”. Al mismo tiempo, se pone en evidencia que la originalidad sólo puede definirse con respecto a algo más, en este caso, con respecto a la arquitectura de su época.

En cambio, en el texto de Sostres, observamos que no basta con afirmar que Gaudí es excepcional con respecto a su época sino que la originalidad es caracterizada como una originalidad estética dado que configura un estilo. No obstante, este estilo no es el de una época sino que se trata de un estilo de autor. El estilo de autor, una noción propia de los discursos de la crítica de arte,

configuran una idea de originalidad centrada en lo estético y en el autor en tanto “artista genial”.

En el caso de Pane, si bien reconoce la originalidad en el campo de lo arquitectónico y la originalidad en el campo de la estética, la propone como símbolo de lo que “debe ser” la arquitectura. De ahí que el acento siga puesto en la persona de Gaudí pero no como “genial constructor” o como “artista genial”, sino que la persona está revalorizada en tanto poseedora de un “espíritu innovador”.

Es interesante observar estos desplazamientos de los rasgos de la singularidad que son constitutivos de la originalidad. Se lo considera respectivamente: *singular constructor* (segundidad), luego *singular artista* (primeridad), para culminar en *singular espíritu* (terceridad). La originalidad requiere una explicación y en esa explicación se ponen en juego ideas de autor que, como hemos demostrado, no están siempre representadas bajo los mismos atributos.

2. Las redes conceptuales que sirven de marco para referirse al concepto de originalidad

Si bien hemos planteado esta investigación como el estudio del proceso de producción de sentido por el que atraviesa la noción de originalidad en distintos momentos históricos, hemos observado, a partir del relevamiento del corpus, que es especialmente interesante realizar el relevamiento de las operaciones cognitivas en la comparación entre textos pertenecientes a los años 50 y a los 80. En esta última etapa se efectuó una profundización en el análisis al incluir la comparación con un texto publicado en el año 2007 donde se afianza un desplazamiento de la idea de *originalidad* a la idea de *creatividad*, ya no ligada a la práctica artística como sustancia –como imaginación o inspiración–, sino ligada a la concreta práctica arquitectónica como proceso.

En estos tres momentos seleccionados encontramos regularidades y variaciones. Por un lado, subyace la idea de que la originalidad es un rasgo de singularidad. Si la obra es singular, es porque su productor lo es. Sin embargo, como afirmábamos antes, aquí pudimos encontrar diferentes matices a la hora de describir esas singularidades. Resulta evidente que del modo en que se defina la originalidad depende su explicación, el modo en que el crítico se

concibe a sí mismo y el marco interpretativo que se proponga para la comprensión.

Es así como situar la originalidad en el campo de lo artístico motiva, en el caso de Cirlot, a reconocer un aspecto inexplicable desde la razón, característico de toda creación artística. Gaudí es un artista, su obra contiene algo de inexplicable y allí reside su originalidad. Más que intentar explicar su vida o fenómenos relativos a lo específicamente arquitectónico, Cirlot se preocupa por la forma, por lo artístico y por la experiencia de contacto con la obra como experiencia perceptual, esto es, corporal. Por lo tanto, si bien propone una explicación racional, ésta sólo sirve de marco para la comprensión intuitiva basada en la experiencia.

En los años 80, Bassegoda explica la originalidad en Gaudí a partir de la comprensión de su vida. La obra de Gaudí es excepcional porque su vida fue excepcional. De ahí que esta conexión entre obra y vida del autor construye un marco interpretativo basado en la animización de la obra, –“da frutos”–, aunque también la sitúa fuera del tiempo, lo que acentúa su carácter único “Gaudí es un milagro”.

Posteriormente, cerca de veinte años después, Fontbona introduce el concepto de “creatividad” como un aspecto distinto del de “originalidad”. La originalidad es algo que brota de Gaudí, como una energía, y en tanto tal sólo puede explicarse a partir de los pensamientos o ideas de Gaudí. Mientras que la creatividad es una praxis que surge del oficio y que puede explicarse como resultado de la consideración de marcos conceptuales previos por lo que manifiesta un aspecto procesual.

3. Las estrategias enunciativas utilizadas en la construcción de la idea de originalidad

Del análisis del nivel enunciativo pudimos extraer conclusiones relativas al modo como se construye la figura del crítico, su relación con los lectores y los *modos de decir* lo dicho. Identificar regularidades y variaciones nos permitió reconstruir metaoperaciones de producción de sentido y vincularlas con nuestras hipótesis de trabajo a fin de caracterizar este funcionamiento discursivo.

Pudimos reformular las hipótesis de trabajo a partir de la identificación de por lo menos cinco operaciones de adjudicación a la originalidad.³⁸ Dichas operaciones, presentes en toda la producción discursiva abordada, son: 1) la originalidad como atributo de la persona, 2) la originalidad es resultado de las tensiones existentes en el contexto histórico, 3) la originalidad es símbolo de la cultura de su tiempo, 4) la originalidad es inexplicable y 5) la originalidad es un atributo de la obra.

Como se pudo observar, estas operaciones se fueron encadenando mientras configuraban un sistema de representaciones propio de cada momento histórico. Esas diferencias en el modo de construir las estrategias enunciativas nos posibilitaron dar cuenta de la especificidad de cada universo discursivo abordado.

Un primer sistema de representaciones, correspondiente al primer período analizado, está dado por la presencia de un enunciador pedagógico que valida sus conocimientos a partir del conocimiento directo con la persona de Gaudí. La figura del crítico se encuentra así legitimada por dominar el saber arquitectónico y por haber trabajado y conocido a Gaudí en vida. El rol del crítico se configura como alguien que se dirige a un público que, si bien posee ciertos saberes acerca del campo arquitectónico, no tendría la posibilidad de comprender el movimiento de renovación que estaba teniendo lugar en Cataluña.

La explicación de la originalidad de la obra de Gaudí requiere poner en conocimiento al lector acerca de los problemas a los que tuvo que responder. Estos problemas, como hemos señalado, son de índole constructiva y se vinculan con el desarrollo de las nuevas tecnologías, de nuevas necesidades de una sociedad en proceso de industrialización, y con el intento de recuperación de los saberes formales, como la vuelta a estilos históricos del pasado, o con el intento de recuperar lo artesanal. Es decir, ante la existencia de un problema, se propone a la obra de Gaudí como ejemplo de una solución “ingeniosa” que logra el equilibrio formal. Este conjunto de representaciones presuponen la concepción de la arquitectura como técnica. De allí que, como se ha mencionado, la idea que prevalece en este período es la de la

³⁸ Estas operatorias no son las únicas sino que se trata de las operaciones que hemos observado con mayor frecuencia en el corpus. De hecho, si aplicáramos la metodología del Nonágono Semiótico, podríamos identificar otras posibilidades lógicas.

originalidad técnica. Se activa así una cadena compleja de operaciones –en las que identificamos la Operación 1 y la Operación 2–, y que podemos sintetizar en los siguientes enunciados:

La obra de Gaudí es respuesta a problemas arquitectónicos existentes en su contexto histórico.

La originalidad radica en el ingenio del productor (Gaudí) para resolver el problema (estilo de autor).

Para la resolución de estos problemas toma de los estilos arquitectónicos pasados lo que necesita.

Identifica que la incomprensión de su obra se debe al predominio del gusto por el arte clasicista.

Un segundo dominio de representaciones acerca de la originalidad, presente en el segundo período analizado, está caracterizado por un enunciador que valida lo que dice en el dominio del saber arquitectónico. Sin embargo, este saber no instaura una relación pedagógica sino cómplice ya que se dirige a alguien que comparte los mismos conocimientos y, en el caso estudiado, manifiesta una relativización de su discurso al explicitar las condiciones productivas desde donde habla (efecto de científicidad). Reconocer la *enunciación enunciada* nos llevó a comprender el efecto modalizador que construye a lo largo del texto. Comprobamos que la originalidad está fundamentalmente atribuida a dos razones: a las características de Gaudí, a quien se lo califica de “genio constructor” y de “artista”, y a las determinaciones de su contexto histórico. Por lo tanto, pudimos observar que este sistema de representaciones se vincula con la representación de la arquitectura no sólo como técnica constructiva y formal sino también como relacionada con otros campos estéticos, extraarquitectónicos. Esto se vincula con el predominio de la idea de *originalidad estética* que explicamos antes. Si el aspecto de la idea de originalidad elegido es el que refiere a la estética, la figura del crítico se presenta como polémica, es decir, se permite dudar, opinar y persuadir a un

otro, su igual, y reconocer que no hay verdades absolutas sino diversas interpretaciones mejor o peor fundamentadas. El discurso de la crítica cumple así un papel fundamental en un período caracterizado por la revalorización de la obra de Gaudí, tanto en el ámbito catalán como internacional. El repertorio de operaciones que moviliza resulta de la combinatoria entre las Operaciones 1, 4, 5 y 2:

Gaudí es un genial constructor

Gaudí es un artista

Su obra tiene algo de inexplicable porque es una obra de arte (valores extra-arquitectónicos).

Su obra trasciende porque es original: Gaudí es un ejemplo de inventiva en el terreno formal.

La originalidad es el resultado de un proceso histórico.

El tercer complejo de operaciones, identificadas en el tercer período estudiado, se presenta bajo una figura de enunciador que adopta una estrategia pedagógica pero con una distancia objetiva. Esta distancia surge de la validación de lo dicho a partir de la recurrencia a los hechos históricos. La originalidad de la obra de Gaudí queda demostrada por la influencia que ejerció en las vanguardias artísticas y se constituye en un símbolo de lo que la arquitectura “debe ser”. Aquí la representación de la arquitectura ya no es sólo un fenómeno técnico o formal sino que es fundamentalmente un fenómeno cultural. De ahí que la idea de originalidad que vimos como característica de este período sea la de originalidad cultural. Centrarse en este aspecto hace que, en los casos estudiados, el crítico se presente a sí mismo como quien habla desde la verdad, desde los hechos históricos. Si bien confronta con otras interpretaciones realizadas en el pasado, la figura del crítico adopta un tono de firmeza habilitado por el conocimiento de la arquitectura y de la historia. En términos generales, cuando el discurso trata sobre una obra reconocida podría

adoptar al menos dos caminos: abrirse al gran público para darla a conocer –en obras de divulgación– o especializarse en algunos de sus aspectos para profundizarla –en obras de carácter historicista–. La construcción de estas operaciones entonces supone la combinatoria entre la Operación 2, la 3, la 1 y la 5:

La originalidad se demuestra por haber influido a las vanguardias artísticas (trascendencia 1).

La originalidad se demuestra por haber influido a los arquitectos posteriores (trascendencia 2).

La originalidad es atributo de la genialidad del autor.

Es símbolo de lo que debe ser la arquitectura.

Su obra es respuesta a un problema de índole social: vinculación con aspectos históricos y culturales.

A diferencia de lo observado en el período anterior, la “trascendencia” como noción aparece no sólo vinculada con el terreno de lo artístico sino también con el dominio arquitectónico.

Estamos en condiciones ahora de sintetizar lo que sería este trazado de una genealogía provisoria y elemental de la idea de originalidad en los discursos críticos estudiados.

Primer período: discursos críticos producidos por quienes conocieron en vida a Gaudí

Los arquitectos contemporáneos, desde una perspectiva técnico-racionalista, veían en Gaudí un avance en la arquitectura ya que superaba al románico y al gótico. Las soluciones estructurales que proponía Gaudí eran vistas como fenómenos de trascendencia (Bohigas 1973: 143). Su obra era interpretada

como el resultado del trabajo de un “genio aislado”, que no guardaba ninguna relación con el movimiento modernista de la época. No obstante, este aislamiento implicó que su obra se alejara de los progresos de las nuevas tecnologías que se desarrollan en la arquitectura europea:

Debemos recordar que en aquellos años Gropius y Meyer ya han construido la fábrica Fagus (1911); J. J. P. Oud, las primeras casas populares en Rotterdam (1920); Le Corbusier, el pabellón del Esprit Nouveau (1925); Breuer ha lanzado la primera silla de tubo de acero (1925). (Bohigas 1973: 163-164)

Estas lecturas de la obra de Gaudí priorizan la idea de originalidad como *originalidad técnica –segundidad* en términos peirceanos–. (Rubió 1913). Se plantea la necesidad de resolver problemas de índole arquitectónica y formales –alcanzar la “síntesis arquitectónica” (Rubió 1913)–, problemas que Gaudí resuelve gracias a su ingenio: la originalidad reside en la figura de autor como “genial constructor” (Folguera 1928); las soluciones surgen del “ingenio” de Gaudí o de su “personalidad”.

Advertimos también que el enunciador adopta la estrategia pedagógica y valida sus enunciados en el conocimiento de Gaudí en vida. Se trata de arquitectos locales que colaboraron con él y que lo admiran no sólo en relación con sus aportes arquitectónicos sino como persona (Folguera 1928). El público al que se dirigen *no sabe y quiere saber* y el crítico basa su explicación en un conocimiento que sólo él puede reponer por haber conocido en vida a Gaudí: el conocimiento de sus intenciones y de sus deseos. Los problemas arquitectónicos de la época (Operación 2) se resuelven a partir de la personalidad del autor (Operación 1). Gaudí es un ejemplo y se configura un estilo de autor propio de un “genio aislado”.

La singularidad se define en relación con su contexto arquitectónico particular –el catalán– como un modo de tomar algunos aspectos de los estilos arquitectónicos del pasado para resolver los problemas constructivos de su época: conjunción entre “tradición” e “ingenio” (Folguera 1928). El rechazo que puede producir su obra se atribuye al “gusto clasicista” de la época (Rubió 1913). Recordemos que el *modernismo* como estilo que acompaña a la *Renaixença* (el Renacimiento catalán en lo económico, cultural y político) busca

conectarse con las formas medievales “donde tenía que buscar las esencias nacionales perdidas” y al mismo tiempo consiste en un estilo “progresista, europeizante, es decir, afín a la nueva sociedad industrializada” (Bohigas 1973: 94):

El Modernismo –en el cual conviven *revivals* medievalistas, vocaciones tecnicistas, esfuerzos de rotura con una tradición decaída, contactos con la cultura europea y posiciones éticas de acuerdo simultáneamente con el retorno de las artesanías medievales y con el avance hacia la industrialización– fue, pues, el estilo perfecto que correspondía a la ideología política de la *Renaixença* y de sus consecuencias. (Bohigas 1973: 94)

Segunda etapa: período de revalorización de la obra de Gaudí (1950-1980)

En este período, que coincide en parte con la dictadura franquista, es frecuente encontrar la obra de Gaudí vinculada con el movimiento expresionista alemán que se desarrolla en los años posteriores a la Guerra Europea, con el repertorio formal del Art Nouveau, y fundamentalmente se hacen interpretaciones que buscan la dimensión significativa de las formas, “su plástica expresionista” (Bohigas 1973: 144). La obra de Gaudí es una “obra de arte total” y es revalorizada (luego de la eclosión del Novecentismo como movimiento normativo que pone fin al movimiento modernista) no sólo por los críticos catalanes sino por la crítica internacional (por ejemplo, la de Collins, Pevsner y Pane). En los años 50 su figura es reivindicada por Salvador Dalí; en 1956 se hace una primera retrospectiva de Gaudí y en 1957 participa la obra de Gaudí en la Exposición Internacional en el MOMA de Nueva York.

Se rescatan todos los aspectos extraarquitectónicos de la obra de Gaudí. La arquitectura es *técnica* pero también *forma –primeridad* peirceana (Sostres 1953). En esta época se reconoce que Gaudí fue el último arquitecto de una era en la cual las construcciones se hacían con piedras. Más que anticiparse en el dominio arquitectónico, su obra es vista como “anticuada”, artesanal, muy distante de lo que se empezaba a desarrollar a partir de la industrialización. Tal vez ésta pueda ser la razón de que la revalorización de su

obra recaiga en los aspectos expresivos más que en los constructivos y de que la idea de originalidad que prevalece no es la técnica sino la *estética*.

Esta caracterización contextual es coherente con las regularidades operatorias identificadas en nuestro corpus. Como hemos mencionado, los discursos críticos estudiados pertenecientes a este período se caracterizan por detectar primordialmente necesidades de orden estético y de conectar la obra de Gaudí con las vanguardias artísticas (Sostres 1953, Cirlot 1954, Chueca Goitía 1958).³⁹ Gaudí no es sólo un “genial constructor” sino un “artista genial” y crea una “nueva estética” (Sostres 1953; Le Corbusier 1957; Tarragó 1977). Su influencia en el contexto radica en su “trascendencia” más allá del campo de la arquitectura para inscribirse en el campo artístico (Operación 5). Lo “inexplicable” remite a un estilo de autor (Ulriksen 1969), a lo artístico (Cirlot 1954, Chueca Goitía 1958, Casanelles 1965). La obra produce “desconcierto” y frente a ella surgen sensaciones que no pueden explicarse en su totalidad por la razón (Cirlot 1954, Chueca Goitía 1958) (Operación 4). Si bien se identifica la obra de Gaudí como parte del *modernismo* (Bohigas 1973) y se la sitúa en un marco de comprensión histórico (Collins 1963, Tarragó 1977) (Operación 2) hay cuestiones que sólo obedecen a la inventiva del autor o a su personalidad (Operación 1) (Chueca Goitía 1958, Casanelles 1965; Boighas 1973). Podemos sostener que el énfasis puesto en los aspectos formales o extraarquitectónicos es acompañado de explicaciones más intuitivas que racionales (Cirlot 1954).

El crítico se construye como un enunciador cómplice cuyo conocimiento se encuentra validado por el saber arquitectónico y artístico. Se dirige a otro que comparte los mismos saberes y con el que polemiza. Dentro de este marco, se relativiza el discurso a partir del “efecto de cientificidad” y de la “enunciación enunciada” (Chueca Goitía 1958). Gradualmente la crítica arquitectónica incorpora la reflexión histórica. La originalidad se explica, en parte, por el contexto –Gaudí pertenece al movimiento *modernista*– pero el marco conceptual remite más al mundo del arte que al de la arquitectura (Chueca Goitía 1958). Los “efectos desconcertantes” de la obra de Gaudí se originan en su “genialidad” o personalidad. No obstante, no se trata de la misma operatoria efectuada por Folguera en la primera etapa ya que la

³⁹ Posteriormente, como veremos en la tercera etapa, estas conexiones con las vanguardias también se efectúan. Lo que queremos afirmar es que los modos de establecer estos vínculos se hacen desde marcos interpretativos y con operaciones cognitivas diferentes.

“genialidad” y la “personalidad” ya no son atributos únicamente del plano constructivo sino de “lo artístico” (Chueca Goitía 1958; Fina 1959; FADU 1960).

Enric Casanelles en 1965 delimita territorios al descartar interpretaciones que “ya no sirven más” como la de ubicar a Gaudí “en los jardines del Art Nouveau” y redimensionarlo en perspectivas “más amplias y universales”: “en el arte de Gaudí, tan unívoco, más que emoción hay comunión porque su lenguaje es igualmente útil tanto para el hombre de Occidente como para el de Oriente” (Casanelles, 1965: 107). Palabras que anticipan el debate de los años 80 sobre el utilitarismo, el mercado y la globalización de las significaciones anteponiéndolas a los particularismos que les dieron origen.

Tercer período: enfoques interpretativos (de los 80 al 2000)

En esta etapa, las representaciones de la idea de originalidad en la obra de Gaudí en los discursos críticos deben situarse en el contexto histórico de los años 80, donde surgen cuestionamientos a los valores universalistas de la modernidad y ciertos autores defienden los regionalismos desde una postura crítica (Kenneth Frampton, Fahr Becker 1996, por ejemplo). Otros autores, como Solà-Morales (1999), proponen un marco universalista que permita explicar la obra de Gaudí ya no en relación con el *modernismo* sino con una época que debe afrontar problemas arquitectónicos concretos (véase también Montaner 1993).

La complejidad de las representaciones de la idea de originalidad hace que se jerarquice la idea de *originalidad cultural –terceridad* peirceana (Pane 1984)–. La arquitectura no se representa simplemente desde sus aspectos técnicos o formales sino que implica pensarla como una práctica social (Operación 2). La innovación, la creación, es un proceso y no una sustancia. Responde tanto a necesidades constructivas o formales como a demandas sociales (Bassegoda 1985, Fontbona 2007). La época franquista había significado para Cataluña borrar las marcas de los particularismos (fundamentalmente de su lengua), por lo que la época posfranquista es un momento propicio para revalorizar la cultura catalana en general. En relación con Gaudí, por ejemplo, entre 1984 y 2005 sus obras son declaradas

Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. El año 2002 fue declarado el Año Internacional de Gaudí con motivo de celebrarse los 150 años de su nacimiento. La *cultura catalana* entra plenamente en la *cultura internacional* en consonancia con los procesos de globalización que comienzan a desarrollarse en los años 80. Este interculturalismo supone relaciones desiguales, dispositivos de comprensión de la cultura del otro (Ford 2005: 23) y procesos de interpretación y mediación. Al mismo tiempo, estos procesos construyen las *interpretaciones correctas* y se las universaliza como si fueran las únicas posibles. Los criterios que se toman para evaluar una *cultura-otra* parten de una *cultura-universal*, eterna paradoja del concepto de cultura. Immanuel Wallerstein (1997: 91-93) nos alerta: el concepto de *cultura* es por definición un concepto de lo particular (y *lo nacional* es el prototipo de lo particular) pero, como resultado de la difusión cultural, siempre parece estar en relación con una suerte de criterios universales que permiten juzgar los valores y las prácticas del otro.

De ahí que observemos que la originalidad de Gaudí en los discursos críticos de este período se manifiesta como un *proceso* que influyó no sólo a las vanguardias artísticas sino también a los arquitectos posteriores a nivel internacional (Operación 5). Por otra parte, hemos encontrado que se señala el modo en el que su obra trasciende la arquitectura y el arte porque es un símbolo de “libertad de espíritu” (Pane 1984) o se muestra como ejemplo de lo que “debe ser la arquitectura” (Solà-Morales 1999) (Operación 3). La originalidad se atribuye a la genialidad del autor, a un espíritu creador e innovador (Operación 1). Así como a Pane no le interesa rastrear las tradiciones culturales que explicarían el surgimiento de lo excepcional, otros autores, por el contrario, encuentran en los pensamientos de Gaudí, en sus marcos conceptuales previos y detalles de su vida (Bassegoda 1985, Zerbst 1989), una forma de comprender su “genialidad”. La lectura de la obra de Gaudí como “símbolo de su tiempo” o como un “ejemplo para seguir”, fortalece el rol de los discursos críticos como mediadores entre dos temporalidades distantes, la de la producción y la del reconocimiento en el marco de los procesos de globalización.

A partir de los años 2000 encontramos no sólo que aparece la idea de originalidad ligada a la figura del autor sino que surge la idea de *creatividad*

como “herramienta” que produce resultados y como parte del proceso de innovación arquitectónica (Fontbona 2007). Esta interpretación coloca a la creatividad ya no en el dominio de la naturaleza, como algo que emana de un sujeto, sino como un instrumento construido socialmente para actuar en la sociedad.

Estas operatorias discursivas han aparecido bajo la figura del crítico que se construye desde una posición pedagógica con distancia objetiva y su validación responde al señalamiento de hechos históricos. Como dijimos anteriormente, ya no se trata de hacer una historia de los estilos sino una historia que contemple los cambios urbanísticos y sociales, donde la arquitectura es pensada como un lenguaje social (Solà-Morales 1999). Si bien la obra de Gaudí –y la arquitectura catalana del siglo XX– está abierta a las influencias de las corrientes internacionales dominantes, este hecho no basta para explicarla. La originalidad en Gaudí es un atributo que responde a las necesidades de su tiempo con los recursos tecnológicos de su tiempo, de ahí que con posterioridad se lo considere un ejemplo para seguir o como ejemplo del “imperativo arquitectónico”.

Como se ha dicho, esta genealogía es provisoria y se requerirían estudios más exhaustivos para generalizar los horizontes aquí trazados. No obstante, a partir de la caracterización del funcionamiento de los discursos críticos en tanto dispositivos, pudimos identificar operatorias que delimitan la idea de originalidad para cada período estudiado en función de los diferentes aspectos actualizados y de sus variaciones cognitivas y enunciativas. No hemos partido de una idea de originalidad definida *a priori*, como una sustancia, sino que hemos visto cómo en el dispositivo de los discursos críticos estas ideas de originalidad (en plural) son de naturaleza discursiva y se incluyen de diversas maneras según los distintos marcos históricos.

El aspecto de la idea de originalidad que se privilegia en cada época está vinculado al modo como el crítico se concibe a sí mismo, al discurso crítico y a la obra; sería interesante completar esta investigación con un análisis de la dimensión argumentativa que contribuya a esclarecer los posicionamientos ideológicos puestos en juego, en tanto condicionan y permiten explicar la construcción de la idea de originalidad.

En otro orden, podríamos preguntarnos –para desarrollar en posteriores investigaciones– si dentro de este extenso período que hemos recorrido, la idea general de originalidad es objeto de las mismas atribuciones de sentido en otros campos disciplinares (literatura, pintura, escultura, entre otros), lo que sin duda nos conduciría al encuentro con otras disciplinas.

En síntesis, no hemos intentado aquí definir todos los sentidos posibles o “clausurar” el sentido que se le atribuye a la idea de originalidad (tarea imposible e improductiva) sino de dar apertura y profundizar el examen de las potencialidades de los discursos críticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, L. (1965) *Pour Marx*. París: La Découverte, 1996.

ANTEZANA, L. (1983) *Teorías de la lectura*. La Paz (Bolivia): Ed. Altiplano, 1999.

BOHIGAS, O. (1973) *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. Barcelona: Lumen.

CULIOLI, A. (1976) “La formalización en lingüística” en *Lenguajes*, 2 (3) abril de 1976.

_____ (2000) “La linguistique: de l’empirique au formel” en *Pour une linguistique de l’énontiation*, Tome 1, París: Ophrys (Traducción de Gaston Cingolani).

_____ (2010) *Escritos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

DELEUZE, Gilles (1986) “Topología: Pensar de otro modo” en *Foucault* (París: Minuit). Trad.: José Vázquez Pérez, Foucault (Barcelona: Paidós, 1987).

FILINICH, M. I. (1998) *Enunciación*. Buenos Aires: EUDEBA.

FISHER, S. y VERÓN, E. (1986) “Teoría de la enunciación y discursos sociales”. Traducción de Sergio Moyinedo para la cátedra de Teorías y Medios de Comunicación.

FORD A. (2005) *Resto del Mundo*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

FOSTER, H. (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Port Townsend, Wash. Bay Press. Consultado en línea, 06/06/12: http://www.docoposmo.com/index.php?option=com_content&task=view&id=31&Itemid=1

FUCHS, C. (1994). *Paraphrase et énonciation*. Capítulo I. París: Ophrys.

GARCÍA MAHÍQUES, R. (2008) *La Historia del Arte como historia cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro.

GIEDION, S. (1962) *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Ed. Reverté, 2009.

GUERRI, Claudio F. (2001) “Lenguajes, diseño y arquitectura” en *Cuadernos 17*, 211-250, sobre Semiótica 2001. Compilador: Juan A. Magariños de Morentin. Revista con referato de la Fac. de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJ. ISSN 03727-1471.

_____ (2003) “El nonágono semiótico: un ícono diagramático y tres niveles de iconicidad” en *Designis 4*, julio 2003, 157-174 – *Iconismo. El sentido de las imágenes*. Buenos Aires: Gedisa.

_____ (2012) *Lenguaje Gráfico TDE: más allá de la perspectiva*. Buenos Aires: Eudeba.

_____ (2013) *Nonágono Semiótico. Un modelo operativo para la investigación cualitativa*. Buenos Aires: Eudeba. *En prensa*.

HAUSER, A. (1951) *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1962.

KICZKOVSKY, S. (1997) “La comprensión discursiva y el desarrollo de marcos conceptuales” en *Morphé*, 15/16, 139-156. México: Universidad Autónoma de Puebla.

KUSPIT, D. (2004) *El fin del arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

JOHNSON, M. (1987) *El cuerpo en la mente*, Ed. Debate, Madrid, 1991.

LACAN, J. (1972-73) *El seminario XX*. Buenos Aires: Paidós, 1981.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1980) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1986.

LÓPEZ ANAYA, J. (2006) “La crisis del estilo modernista” en *Diario La Nación*, Suplemento de Arte, 31/12/2006.

_____ (2007) “Historia del Discurso Crítico” en: *Temas de la Academia: discursos de la crítica*, 5, 61-68. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, JUAN A. (1983) *El signo: las fuentes teóricas de la semiología*. Buenos Aires: Hachette.

_____ (1984) *El mensaje publicitario*. Buenos Aires: Hachette.

_____ (2003) *Hacia una semiótica indicial*. La Coruña: do Castro.

_____ (2008) *Semiótica de los bordes*. Córdoba: Comunicarte.

MIDANT, J. P. (1996) *Diccionario Akal de la Arquitectura del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

MOYINEDO, S. (2007) "La obra de la crítica. Formulaciones metodológicas para una metacrítica" en: *Revista Figuraciones* 7, noviembre de 2010, IUNA, Crítica de Artes. Versión on-line: <http://www.revistafiguraciones.com.ar>

OLIVERAS, E. (2007) "Las dos vías de la crítica" en *Temas de la Academia: discursos de la crítica*, 5, 69-76. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

PANOFSKY, E. (1972) *Estudios sobre Iconología*, Madrid: Alianza.

_____ (1920) "El concepto d'intencionalitat artística" en *La perspectiva com a forma simbòlica i altres assaigs de teoria del l'art*, pp. 62-83. Barcelona: Edicions 62, 1987.

PEIRCE, Charles S. 1974 *La ciencia de la semiótica*, A. Sercovich (ed.). Buenos Aires: Nueva Visión.

PEÑA, B. C. (2007) *Imágenes del Nuevo Mundo en la relación de viaje (1599-1607) de Fray diego de Ocaña*, The City University of New York.

PEREIRA, M. C. (2010) "Argumentación sobre arte: aportes de la retórica al estudio del razonamiento en el campo de la crítica de arte", Coloquio Nacional "Retórica y Política", Facultad de Derecho de la UBA, 17 de marzo de 2010.

_____ (2013) "Argumentación sobre arte: aportes de la retórica al estudio de los argumentos en la crítica de arte" en *Revista RiHumSo*, Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales 2, (3), 3-15. Universidad Nacional de La Matanza.

RAPOSO, A. y VALENCIA, M. (2003) "Aproximación a los discursos de la teoría Arquitectónica de Fin de Siglo". Universidad Central de Chile, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje. En línea: http://www.ucentral.cl/fid/pdf/regiones_tematicas_dt4.pdf

STEIMBERG, O. (2007) "Cuando toda crítica es metacrítica" en: *Temas de la Academia: discursos de la crítica*, 5, 105-108. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

STEIMBERG, O. y TRAVERSA, O. (2010) "Objetos de la Crítica" en *Revista Figuraciones* 7, noviembre de 2010, IUNA, Crítica de Artes. Versión on-line: <http://www.revistafiguraciones.com.ar>

TAFURI, M. (1968) *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza.

TARRAGÓ, S. (1975) "Josep M. Sostres. Arquitecto" en *2C: construcción de la ciudad*, 4, 8-13. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. En línea: <http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/4903/6/Article02.pdf>

TRAVERSA, O. (2007) “Dos relatos de Buzzati situados en la Bienal de Venecia” en *Temas de la Academia: discursos de la crítica*, 5, 125-130. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

TOURNIKIOTIS, P. (1999) *La historiografía de la Arquitectura Moderna*. Madrid: Mairera/Celeste, 2001.

VARELA, F. (1988) *Conocer*, Gedisa, Barcelona, 1990.

VERÓN, E. (1985) “El análisis del *contrato de lectura*. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media” en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. París: IREP.

_____ (1987) *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

_____ (2004) *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires: Gedisa.

VIDLER, A. (2003) Prólogo: “Los territorios de la historia de la arquitectura”, en Solà-Morales, I., *Inscripciones*. Barcelona: G. Gilli, 2003.

VIÑAS PIQUER, D. (2002) *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2007.

WALLERSTEIN, Immanuel (1997) “The National and the Universal” en *Culture, globalization and the World-System* de A. D. King y otros. Minneapolis: Ed. A. D. King.

WÖLFFLIN, H. (1968) *Renacimiento y Barroco*, Barcelona: Paidós, 1991.

ZÁTONYI, Marta (2011) *Arte y Creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual.

ZÁRATE, M. (2004) *Urbanismo ambiental alternativo*. Barcelona: Edicions UPC.

LISTADO DEL CORPUS

(En orden cronológico)

RUBIÓ I BELLVER, JOAN (1913) “Dificultades para lograr la síntesis arquitectónica”, *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona en *Antonio Gaudí Estudios críticos* de S. Tarragó (comp.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

FOLGUERA, FRANCESC (1928) “La arquitectura gaudiana”, segunda parte del libro *Gaudí*, de Josep Ràfols, Barcelona: Editorial Canosa, en *Antonio Gaudí. Estudios críticos* de Tarragó, Salvador (comp.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

SOSTRES, JOSEP MARÍA (1949) “Sentimiento y Simbolismo del Espacio”, *Proyectos y Materiales*, Nueva York, sept.-oct. de 1949, en *Antonio Gaudí. Estudios críticos* de S. Tarragó (comp.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

CIRLOT, JUAN-EDUARDO (1952) *El arte de Gaudí*. Barcelona: Omega.

CHUECA GOITÍA, FERNANDO (1958) “Gaudí: más acá y más allá de la arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 204, Madrid en *Antonio Gaudí. Estudios críticos* de S. Tarragó (comp.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

SOLÀ-MORALES, IGNASI (1980) *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*. Barcelona: G. Gilli, 2004 (2ª edición ampliada).

PANE, ROBERTO (1984) “Nueva contribución al estudio de Gaudí, entre la crítica del arte y la psicología”, en Catálogo de la Exposición “Antoni Gaudí (1852-1926)”, Fundación La Caixa de Pensions, Barcelona, en *Antonio Gaudí. Estudios críticos* de S. Tarragó (comp.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

BASSEGODA, J. (1985) *Gaudí*. Barcelona: Salvat.

ZERBST, R. (1989) *Gaudí 1852-1926. Antoni Gaudí i Cornet. Una vida dedicada a la arquitectura*. Koln: Taschen, pp. 6 a 35.

FAHR BECKER, G. (1996) “La arquitectura como fenómenos de la naturaleza” en *El Modernismo*. Colonia: Konemann.

FONTOBONA, F. (2007) “Introducción” en Artigas, I. *Gaudí, obra completa*. China: Taschen GMBH.

ANEXO

CORPUS CONSULTADO DE DISCURSOS CRÍTICOS SOBRE GAUDÍ

(En orden cronológico)

"El propagador de la Devoción a San José: a la memoria de D. Antonio Gaudí y Cornet".(1926) Barcelona. Separata de la Revista Quaderns d'arquitectura i urbanisme, 251, 2006, 32 p.

Asociación de Arquitectos de Cataluña. Nota necrológica. Anuario 1927. Barcelona: Llausas.

SOSTRES, J. M. (1953) "Situación de la obra de Gaudí en relación con su obra y trascendencia actual", *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, en *Antonio Gaudí. Estudios críticos* de S. Tarragó (comp.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

LE CORBUSIER (1957) "Prefacio a Gaudí" en *Gaudí* de J. Prats Vallés. Barcelona: RM, 1958.

FINA, S. y cols. (1959) "Antonio Gaudí", en *Antecedentes de la arquitectura actual* de S. Fina, R. Alexander, J. Benta, y cols. Buenos Aires: Contemporánea, 1959.

FADU (1960) Antonio Gaudí, Catálogo de la Exposición en el museo de Arte Decorativo, junio, 1960. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo (FADU).

COLLINS, G. (1963) "Antonio Gaudí: estructura y forma", *Perspecta* 8, New Haven, Yale University, School of Architecture, en *Antonio Gaudí. Estudios críticos* de S. Tarragó (comp.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

CASANELLES, E. (1965) "Nueva Visión de Gaudí", *La polígrafa*, Barcelona en *Antonio Gaudí. Estudios críticos* de S. Tarragó (comp.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

ULRIKSEN, G. (1969) *Enajenación y Objetivación en la obra de Antonio Gaudí. Imagen Tabú del Genio de Ruidoms*. Santiago de Chile, Boletín de la Universidad de Chile, 91, abril 1969, 4-19.

TARRAGÓ, S. (1977) "Entre la estructura y la forma" en *Antonio Gaudí. Estudios críticos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.

CHUECA GOITÍA, F. (1980) "Introducción y cap V: Gaudí y el modernismo en España". *Historia de la Arquitectura Occidental*. Tomo VI: El siglo XX. Las fases finales y España. Madrid: Dossat.

SOLÀ-MORALES, I. (1987) "Gaudí, Berlage y Sullivan en la crisis de la arquitectura de la edad clásica". Publicado originalmente en catalán en *Annals*, 4 ETSAB, Barcelona, págs. 37-50. En *Inscripciones*. Barcelona: G. Gilli, 2003.

MONTANER, J. (1993) *Barcelona. Ciudad y arquitectura*. Koln: Taschen.

RAMÍREZ, J. (1998), *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid: Siruela.

SOLÀ-MORALES, I. (1999) "Prácticas teóricas, prácticas históricas, prácticas arquitectónicas". Publicado originalmente en *Zodiac*, 21, diciembre 1999, 46-59; también en Davidson, Cynthia C. (ed.), *Anymore, Anyone*.

SPINETTO, H. (2002) "Gaudí 150 años después". *Summa+*, junio-julio de 2002, 55, 96-98.

MARTINEZ LAPEÑA, J. A. y TORRES, E. (2002) *Park Güell*. Barcelona: G. Gilli.

FOTO DE TAPA: detalle de un cielo raso de una vivienda de la Casa Milà, *La Pedrera* en *Gaudí* de X. Güell, Barcelona: G. Gilli, 1995.