

# La Metáfora en las lógicas proyectuales poéticas. La metáfora orgánica hoy

Jorge Pokropek <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** La noción de metáfora es primordial para la instrumentación conceptual, rigurosa de las lógicas proyectuales poéticas que determinan la producción de formas estéticamente intencionadas que constituyen nuestro entorno físico y cultural. Un entorno que tiende a incrementar la dimensión poética del ser cuando su propia dimensión poética se enriquece por acción del diseño. El objeto de este artículo es reflexionar sobre las relaciones entre la dimensión poética y la metáfora orgánica hoy.

**Palabras clave:** metáfora - figuras retóricas - metáfora orgánica - poética - experiencia estética.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 32]

---

<sup>(1)</sup> Doctorando FADU-UBA. Magister en Lógica y Técnica de la forma. Especialista en Lógica y Técnica de la forma. Arquitecto. Cursó la carrera de posgrado de Planificación Urbana y Territorial e Investigación en Pueblos en Vías de Desarrollo, UM. Cursó la Maestría en Diseño Arquitectónico y Urbano, FADU-UBA. Realizó múltiples talleres de Investigación proyectual, Centro Poiesis, SCA, FADU-UBA. Profesor en Diseño y Adjunto en Arquitectura 3, UM. Profesor en Morfología, FADU-UBA y UNM, Profesor titular en la carrera de Especialización en Lógica y Técnica de la forma, FADU-UBA. Profesor del Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo. Autor de numerosas publicaciones sobre arquitectura y ciudad. Profesor invitado de universidades de México, Colombia y Ecuador, así como en instituciones de Córdoba y Mendoza. Titular del estudio de arquitectura Pokropek y asociados

## Comentarios preliminares

Entendemos por Lógica Proyectual Poética a una estructura conceptual que organiza a un proceso proyectual tendiente a prefigurar y producir una forma que no sólo busque la satisfacción de necesidades humanas prosaico-utilitarias sino que, fundamentalmente, se proponga satisfacer necesidades espirituales o poéticas. Para ello la forma debe organizarse según lógicas poéticas, es decir, lógicas que determinan una configuración capaz de pro-

ducir un efecto de sentido mediante el intenso estímulo de una experiencia estética que, a su vez, proponga una revelación poética que incremente al mundo renovándolo. Será necesario, entonces, producir una forma ambigua y autorreflexiva mediante operaciones retóricas sobre un lenguaje, tendientes a producir un proceso de metaforización formal sostenido por estructuras rítmicas cuya percepción estimula aquellas experiencias estéticas necesarias para sostener revelaciones poéticas que incrementen la calidad de vida del ser en su saber hacerse. Toda lógica proyectual poética, en definitiva, organiza un proceso de metaforización formal que favorece y plenifica el desempeño de las prácticas sociales, organizadas como ritos y ceremonias que sostienen mitos determinantes de la condición humana.

Toda lógica proyectual poética, entonces, debe guiar su proceso de metaforización para la necesaria renovación y transformación de los mitos que nos determinan, incrementando la realidad desde una revelación poética. Será este enfoque el que legitime nuestras preocupaciones por entender el modo en el que actúa la metáfora en la configuración del arte y del diseño.

## Metáforas

Sabemos que la metáfora es una figura del lenguaje que aporta un plus de sentido al acto comunicativo ampliando así el recorte de lo real desde una experiencia estética. Sabemos también que toda forma artística lo es por estimular algún tipo de lectura metafórica sobre la que se estructura su mensaje estético (Eco, 1985).

Sabemos asimismo que las formas urbanas, arquitectónicas, industriales, gráficas y de indumentaria, constituyentes de nuestro entorno existencial, se originan y determinan para la satisfacción de necesidades humanas utilitarias o prosaicas y espirituales o poéticas.

Sabemos entonces que la producción de la forma, mediante procesos proyectuales o de diseño, debe focalizarse en incrementar la calidad de vida humana, mejorando la lectura del mensaje, así como su profundidad y riqueza, para favorecer interacciones sujeto-objeto más eficientes y gratificantes.

También sabemos que, como diseñadores o productores de forma, somos responsables de los mensajes éticos y estéticos que nuestros productos comunican, lo cual nos exige un compromiso consciente en la obtención de un control riguroso sobre los mecanismos mediante los cuales aquellos se expresan (Zátonyi, 1990). Desde este enfoque y en el marco teórico que brinda la morfología, entendida como disciplina científica orientada hacia una producción poética, diremos que la forma arquitectónica tiende a incrementar su eficacia comunicacional cuando se la configura metafóricamente (Pokropek, 2015).

En este escrito intentaremos profundizar en la noción de metáfora y en la conveniencia de intencionar conscientemente el diseño de la forma arquitectónica en función de las posibles e inevitables interpretaciones metafóricas que aquella estimula en el usuario o fruidor. Una metáfora habitual es la orgánica, es decir, la que encuentra su fundamento en la naturaleza.

La metáfora es parte fundamental de toda obra de arte y se halla asimismo presente, con menor o mayor intensidad expresiva, en cualquier objeto de diseño, ya que este, por su origen humano, refleja o resume al mundo, siendo entonces “metáfora del mundo”.

En la introducción de su obra *La metáfora en el arte*, Elena Oliveras (1993) subraya, desde el principio, la importancia de la metáfora diciendo:

El arte es un modo de re-descripción de la realidad, una manera de “hacer mundos”. Y esa función esencial se vuelve evidente en el trabajo de la metáfora. De allí que lejos de ser un recurso retórico meramente decorativo, produce una re-organización del mundo al que estamos acostumbrados, haciéndolo más claramente reconocible (p. 13).

Más adelante Oliveras recuerda que, según Roman Jakobson, existen dos formas generales del pensamiento, las metáforas y las metonimias. El pensamiento sostenido por mecanismos metafóricos establece relaciones de semejanza entre los elementos, el mecanismo metonímico, en cambio, de contigüidad.

El pensamiento metafórico parece ser, según diversos autores, más ágil, nítido, profundo y eficaz que el sostenido por encadenamientos literales, permitiendo así construir conocimientos nuevos (Palma, 2005).

En este sentido, Max Black pone de relieve que la importancia de la metáfora como figura del lenguaje radica en su posibilidad de *crear* una semejanza antes que en mostrar alguna que existiera previamente, aportando así un conocimiento nuevo, no limitado a la traducción de un texto pre-existente.

La interpretación metafórica es, según Oliveras, un modo peculiar de penetración intelectual y emotiva que permite captar directamente objetos y situaciones de difícil aprehensión mediante otras conocidas.

...el pensamiento metafórico da al mundo unidad fundamental, mucho mayor que la surgida de conexiones causales. Como lo vimos en las metáforas del cubismo, hechos y cosas diversas repiten un número limitado de formas elementales...

...la metáfora poética no es una mera invención sofisticada, por el contrario nos conecta a formas universales de acercamiento al mundo de la experiencia... (Oliveras, 1993, p. 184).

Autores de diferentes épocas y tendencias, entre los que se encuentran Vico (2006) y Gadamer (1996, 1999), sostienen que existe en la conciencia un *metaforismo fundamental*. Tal metaforismo fundamental se vincula a la noción de metáfora radical propuesta por Max Müller quien establece que, las palabras, en su origen, tuvieron por referentes a determinados objetos y acciones quienes, con el paso del tiempo, se fueron asociando por semejanza a otros objetos y acciones, configurando así el lenguaje en el cual y desde el cual *pensamos*. Es en este sentido que Ernst Cassirer (1971) considera al pensamiento metafórico no como un mero producto de la fantasía sino como una necesidad básica. De

modo que el pensamiento proyectual, en su doble carácter de procedimiento intelectual y procedimiento creativo, no puede eludir el empleo de metáforas.

Oliveras explica que algunos teóricos discuten aun sobre si la metáfora posee o no, en sí, contenidos cognitivos. Lo cierto, lo indudable, es que la metáfora estimula a percibir aspectos de lo real, que antes no advertíamos, siendo entonces el origen de algunos conocimientos nacidos de las hipótesis que aquellas nuevas percepciones exigieron (Palma, 2005).

Lo dicho hasta aquí reafirma nuestra convicción de enfatizar la intensidad expresiva del mensaje estético mediante una configuración metafórica abierta de la forma arquitectónica, recordando que la condición de *abierto* o *inagotable* es requisito de la semiosis ilimitada propia de una auténtica experiencia estética.

Es por ello que Eco (1992) sostiene que:

Las poéticas de la obra abierta presentan caracteres estructurales parecidos a otras operaciones culturales encaminadas a definir fenómenos naturales o procesos lógicos. Para revelar estas semejanzas estructurales, se reduce la operación poética a un modelo (el proyecto de obra abierta) a fin de poner de manifiesto el hecho de si éste presenta caracteres semejantes con otros modelos de rebusca, con modelos de organización lógica, con modelos de procesos perceptivos (p. 19).

Como dijimos, la configuración metafórica será abierta cuando empleemos metáforas *vivas* o de *invención*, opuestas a *metáforas muertas* o de *uso* (Ricoeur, 1980).

Mencionemos ahora que una metáfora estará viva cuando su percepción produzca un shock emotivo y un alumbramiento conceptual. Para que ello suceda, el principio de semejanza estructural entre los dos conceptos o términos puestos en relación debe trascender la mera comparación para alcanzar una gratificante identificación.

Oliveras (1993), en este sentido, advierte que en una metáfora viva, auténtica, fuerte, el concepto *sujeto* (A) y el concepto *modificador* (B), de simultánea presencia en el acto perceptivo, se vinculan con *es*, que alude y evita el “*es como*” y menciona necesariamente el “*no es*”.

La metáfora supone una comparación que lleva a una identificación... No es lo mismo A “es como” B que A “es” B. Una forma, una palabra, cuando es tomada en un sentido metafórico pierde su significación propia y toma otra nueva, merced a la concordancia por semejanza entre los sentidos propios de esa forma y aquella con la que se compara. En la metáfora el modificador sustituye al sujeto mencionándolo implícitamente. En la comparación se hallan presentes ambos términos o formas, vinculándolos con la noción *como*. Según Gombrich (1999), un caballo de madera equivale a uno de verdad porque metafóricamente puede ser cabalgado. La sustitución por identificación de una forma con otra, al *mencionarla implícitamente*, no anula su individualidad, no llega a suprimirla. Oliveras (1993) señala que, al no existir fusión total la eficacia de la metáfora residirá en mantener en equilibrio la ilusión de la identificación y la *realidad* de la separación. La situación dialéctica realidad-ilusión hace que en el caso de las metáforas visuales, propias de las formas objetuales, se distinguen dos momentos, el de lo *percibido* y el de lo *concebido*.

... en el primero, se percibe el desvío que supone la identificación, en el segundo se lo corrige mentalmente”...” en la metáfora visual, el nivel de lo percibido, correspondiente a la identificación, es el del primer impacto, el de la sorpresa”... (Oliveras, 1993, p. 41).

Oliveras distingue un tercer momento, específicamente metafórico, en el que opera la alternancia del *es* y del *no es*. Radica en este mecanismo retórico, según ella, el juego tensional propio de la forma metafórica.

El enfoque de Oliveras niega que el proceso metafórico sea una comparación elíptica insistiendo en afirmar que la eficacia de la metáfora es su capacidad de *crear* significado, no de *extenderlo*, diciendo que la metáfora, a diferencia de la comparación, es condensación. Una condensación de significado donde el *cómo es* se desplaza ante la fuerza expresiva del *es*. A la noción de metáfora se le puede aplicar entonces aquel viejo aforismo de la teoría de la forma donde *el todo es mayor y diferente que la mera suma de sus partes*.

Recordemos, por cierto, que condensación, desplazamiento y sustitución de significado constituyen los mecanismos de transformación definibles como *operaciones retóricas*. No podemos en este artículo profundizar en ellas. Si debemos, en cambio, intentar aclarar la naturaleza de las metáforas visuales, distintas de las literarias.

Dijimos, con Oliveras (1993), que en la metáfora se vinculan sujetos y modificadores. El modificador es lo que vemos o conceptualizamos como metáfora del sujeto o tema. La noción de tristeza puede ser el sujeto o tema. Su vehículo o modificador puede ser una forma arquitectónica, objetual o comunicativa que la represente metafóricamente. En este caso el sujeto o tema, la tristeza, solo existe conceptualmente. Se hace presente mediante las conexiones de semejanza que atribuimos entre una organización sintáctica y el conjunto de significados encadenados armónicamente a la noción de tristeza. Estamos en presencia de una auténtica metáfora ya que, en el decir de Oliveras, las metáforas visuales donde el sujeto o tema pueden percibirse físicamente (y no solo a través de la imaginación) deben considerarse o asimilarse a la *comparación*. Desde este enfoque establece dos tipos de metáforas visuales, las más fuertes y abiertas serán *in absentia total* del sujeto o tema, mientras que las llamadas *in absentia parcial* serán más débiles y cerradas. En estas el tema se vehiculiza mediante sustitución de algunas partes por otras. Es el caso de las fachadas antropomórficas donde puede hacerse obvia la referencia entre ojos como ventanas y bocas como puertas. Es el caso, también, de la terminal aérea de TWA de Saarinen en New York, semejante a un pájaro. Allí, las nociones *volar*, *viajar*, *moverse*, se expresan, no solo a través de los significados intrínsecos de su forma arquitectónica ingravida y dinámica, sino también e inicialmente por su similitud a un pájaro. Esta similitud o alusión al pájaro es, por suerte, débil, pues si se intensificara la apariencia avícola llevándola a la lectura literal de un pájaro se habría llegado, mediante la identificación absurda aeropuerto-pájaro, al kitsch. TWA es un caso celebre de forma arquitectónica donde desde la sutil enunciación de una semejanza entre el ave y el avión se sostiene otra semejanza formal, mucho más profunda, con la libertad de volar y volar velozmente. El vuelo, la velocidad, la ingravidez y el peso, el movimiento y la quietud, nociones todas sin referentes plásticos, solo existentes en la imaginación, no podrían alcanzar existencia sensible si no se tradujeran metafóricamente en una forma objetual y es merced a esta forma objetual y al shock perceptivo

emocional que nos produce como alcanzamos nosotros a entender más profundamente las ideas de libertad, vuelo y movimiento. Por cierto, estas mismas nociones también se traducen metafóricamente sin aludir ni remotamente al pájaro en otro magnifico aeropuerto de Saarinen...



1



2



3

**Figuras 1y 2.**  
Terminal de TWA,  
Eero Saarinen (con  
César Pelli)<sup>1</sup>.  
**Figura 3.** Aeropuerto  
Dulles. Eero Saarinen  
(con Kevin Roche)<sup>2</sup>.

La forma arquitectónica, en este caso, respondería a una metáfora in absentia total pero, paradójicamente, la lectura de las nociones enunciadas no se expresan tan intensamente, pues están opacadas por los mensajes literales de sus aspectos estructurales que disminuyen la ambigüedad y la autorreferencialidad que si poseía aquel espléndido pájaro... Advirtamos entonces, que, como siempre, *no hay recetas* ni verdades absolutas, solo interpretaciones, en el decir de Nietzsche, que permiten, tal vez, arrojar alguna luz que ilumine senderos posibles. En este sentido hemos dicho que en el caso del diseño de formas arquitectónicas, objetuales y gráficas la razón prosaico-utilitaria tiende a enfatizar la expresión de los denotados, por ello es menester a veces echar mano de recursos metafóricos intensos

que ofrezcan interpretaciones o lecturas inicialmente obvias o literales para captar la atención sobre los connotados y liberar después el proceso de semiosis ilimitada. Evidentemente se corren graves riesgos al no saber elegir o configurar la *apertura* de estas metáforas... Lo dicho merece aclaraciones.

Evidentemente existen distintos tipos de metáforas según el enfoque clasificatorio que adoptemos. Recién establecimos, siguiendo a Oliveras, diferencias entre metáfora literal, comparación y metáfora visual. Esta última fue a su vez disgregada en dos tipos según la ausencia parcial y total del sujeto o tema.

Advirtamos que el sujeto o tema, en el caso de las formas objetuales y arquitectónicas, consiste básicamente en el denominado programa simbólico que reúne los aspectos representativos culturales y disciplinares. Obviamente entonces el tema se ubicará en el grupo de los connotados, ya sean simbólicos-metafóricos-convencionales o simbólicos-metafóricos-intrínsecos.

Desde este enfoque será inevitable clasificar las metáforas visuales según el predominio del tipo de signos que las constituyen. Tendremos así metáforas intrínsecas a la forma, estimulantes de lecturas filogenéticas, y metáforas contingentes a la forma, estimulantes de lecturas ontogenéticas. Aclaremos que estas últimas constituyen el grupo donde coexisten metáforas sostenidas por signos que aluden a rasgos estilísticos o configuraciones culturalmente significativas así como a signos sostenidos por rasgos similares o comparables, miméticos, a configuraciones existentes en el mundo físico. Las metáforas zoomórficas, antropomórficas, fitomórficas o aquellas que aluden a objetos culturales como barcos, aviones, máquinas, etc. pertenecen a este grupo. Las formas arquitectónicas que aluden a otras formas arquitectónicas preexistentes, por ejemplo, al templo griego, pertenecen al primer grupo. Ambas, para su lectura, necesitan que el fruidor maneje el código cultural en que están inscriptas o que, en el caso de las fitomórficas o zoomórficas, sea capaz de establecer, desde un aprendizaje previo, las similitudes.

Evidentemente las metáforas intrínsecas a la forma son las más *abiertas* pero también pueden ser las más herméticas (por exceso de significación) por lo que a veces conviene sostenerlas para evitar su enmascaramiento o inaccesibilidad, con metáforas contingentes, ya sean *miméticas* o *estilísticas*.

Establecido este enfoque podemos denunciar la confusión que Charles Jencks desarrolla al referirse al también confundido Robert Venturi en su odio a los *patos* y su preferencia por las *naves decoradas*.

Recordemos que en su ya muy clásica obra *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* el célebre y agudo crítico Charles Jencks (1977) hace referencia a una polémica histórica (aún inconclusa) establecida por Robert Venturi.

En los inicios de la posmodernidad Venturi (1999) denunciaba que, según él, el movimiento moderno había abusado mucho de los *signos icónicos* excesivamente herméticos, y ya era tiempo de emplear más asiduamente *signos simbólicos*. Para Venturi y Jencks, según sus ejemplos, era lo mismo la Opera de Sidney, de John Utzon, cargada de metáforas abiertas, que una tienda de señuelos para cazar patos con forma de pato... Evidentemente para nosotros y ahora, un edificio con forma de pato o una quesera con forma de queso siguen siendo "signos icónicos" solo si analizamos su relación significante-significado con una enorme miopía...

Venturi decía que los edificios-pato eran aquellos cuya forma expresaba meramente su función; un edificio con auditorios era, entonces, una acumulación de formas-cuña.

El cansancio de Venturi no estaba injustificado del todo pero su fanatismo por las “naves decoradas” entendidas como simples envolturas con signos añadidos como a un tablón de anuncios, arrastró a miles de arquitectos hacia el kitsch. Por cierto también es kitsch el edificio con forma de pato pues, como vimos, la literalidad del mensaje objetual es tan fuerte que impide la semiosis ilimitada constituyendo un ejemplo obvio de metáfora mimética cerrada, muy distinto de la metáfora mimética abierta del ya mencionado pájaro para TWA.

Tanto la tienda *Pato* como el puesto con forma de salchicha que Jencks también menciona están muy alejados de ser ejemplos a seguir para obtener una configuración metafórica abierta. Menos todavía lo es el galpón cuya fachada se tapa con un dibujo de templo griego... Cuando hablamos de mensaje literal nos referíamos inicialmente a la exasperación expresiva de los denotados prosaico-utilitarios y preferimos que se siga comprendiendo así. No debemos confundir la literalidad de los mensajes sostenidos por los connotados de aquellos asentados en denotados.

Tanto el *pato* como la *salchicha* pretenden comunicar un mensaje estético insertos en las tradiciones del arte Pop, por ello son kitsch.

Un mero galpón que solo pretende expresar su función primaria puede, mediante sus connotados intrínsecos, aludir a la sobriedad o a la razón, a la perfección y coherencia, a la pureza y sencillez.

Sin embargo es difícil decidir que es mejor o peor según el caso. Tanto los *excesos de diseño* como la falta de intenciones tienden a empobrecer el mundo....

El kitsch, al menos, busca consolarnos.

Si bien Jencks (1977) se equivoca al mezclar edificios con metáforas abiertas como TWA y la Ópera de Sydney junto a tiendas-pato y tiendas-salchicha, de lecturas monovalentes o literales, no se equivoca al denunciar sus diferencias y menos se equivoca al enunciar su marcada preferencia por aquellas formas configuradas por metáforas *sugeridas*, en su decir, o *abiertas*, en el nuestro.

Al analizar Ronchamp, Jencks (1977) reúne y amplía mucho de lo hasta aquí dicho. Conviene citarlo:

...El uso más eficaz de una metáfora sugerida que se me ocurre en arquitectura moderna es el de la capilla Ronchamp de Le Corbusier, que se ha comparado a todo tipo de cosas, desde las casas blancas de Mykonos al queso suizo. Parte de su fuerza es que sea tan sugerente, que pueda significar tantas cosas a la vez...

...Es como si yendo a cazar algo tan imposible como capones salvajes, acabara apareciendo el capón entre los animales cazados. Por ejemplo, un pato (una vez más este famoso personaje de la arquitectura moderna) se ve vagamente sugerido en la fachada sur, pero también podemos ver un barco y muy apropiadamente unas manos unidas en oración. Los códigos visuales, que aquí abarcan significados tanto elitistas como populares, funcionan en gran parte a nivel inconsciente.

Leemos las metáforas inmediatamente sin molestarnos en dibujarlas... y la habilidad del artista depende de su capacidad de evocar nuestro gran almacén de imágenes visuales sin que nosotros nos demos cuenta de su intención...

...Parece sugerir significados rituales precisos, como si fuera el templo de alguna secta terriblemente complicada que ha alcanzado un alto grado de sofisticación metafísica y, sin embargo, “sabemos” que es simplemente una capilla de peregrinaje creada por alguien que creía en una religión natural, en una especie de panteísmo...

...Le Corbusier ha sobre-codificado tanto su edificio con metáforas y ha relacionado con tanta precisión sus partes, que parece como si los significados hubieran sido fijados por incontables generaciones pertenecientes al rito... (p. 48).

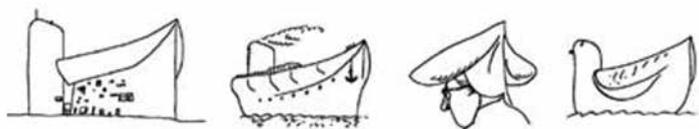


Figura 4. Dibujos sobre Rochamps exhibidos por Charles Jencks (1977).

Sobre la extensa cita de Jencks podemos hacer varias observaciones aprovechando además el hecho de que Ronchamp pertenece ya al imaginario colectivo.

En primer lugar advertimos que para Jencks (1977) la metáfora es, básicamente, una comparación elíptica, enfoque superado por la teoría interaccionista iniciada por L. A. Richards, desarrollada por Max Black y traída a nosotros por Elena Oliveras (1993), quien, como ya mencionáramos, pone de relevancia el juego tensional entre *es* o *no es* que trasciende la mera comparación condensando y creando nuevos significados.

Advertimos a continuación que la mayoría de las metáforas que Jencks inicialmente lee son básicamente miméticas (pato, mano, barco, queso, pueblo, etc.). Estas metáforas contingentes y miméticas al estar sobriamente sugeridas (abiertas) permiten leer sin enmascarar otras metáforas *implícitas* en los significados intrínsecos de la forma y necesarios para la satisfacción plena del programa simbólico. Nos referimos fundamentalmente a la noción de espiritualidad, estimulada claramente por la organización formal ascendente y dinámica, así como por el exquisito manejo de la luz.

La interpretación de poder desarrollar enigmáticos y elaboradísimos ritos propios de una sociedad refinada también se apoya en metáforas intrínsecas, fundamentalmente en las heterogeneidades espaciales y plásticas articuladas por una sintaxis compleja llena de coherencia interna. Esta coherencia formal descansa prioritariamente en los complejos

trazados reguladores y las lógicas proporcionales que vinculan las partes, factibles de ser sospechadas en los interesantes análisis gráficos que Clark y Pause (1997) desarrollan en su obra *Arquitectura: Temas de composición*.

Si analizamos el mensaje objetual de Ronchamp veríamos obviamente, que los denotados operativo-funcionales se hallan en umbrales casi mínimos mientras que los connotados simbólico-metafórico-intrínsecos (abiertos) son bastante más intensos que los connotados contingentes.

Los mensaje literales “*soy una capilla de peregrinación*” o “*soy un templo para ritos espirituales*” son fácilmente accesibles sin menoscabar un ápice los potentes connotados.

Connotados, por otra parte, absolutamente coherentes y proporcionados en su intensidad expresiva en relación al programa simbólico-operativo del edificio.

El alto grado de coherencia sintáctica y la intensa configuración metafórica del mensaje objetual desencadenante de una experiencia estética profunda son, obviamente, las cualidades que hacen de Ronchamp una obra maestra del arte universal.

Advirtamos, por cierto, que en la práctica profesional habitual de la mayoría, la oportunidad de diseñar una forma arquitectónica a partir de un programa simbólico-operativo tan comprometido con la expresión simbólica es, en general, escasa. No obstante ello, nuestra convicción de intentar enfatizar el mensaje estético en la medida de lo posible y dónde y cuándo corresponda, se mantiene firme. Siempre debemos buscar otorgar un plus de sentido a nuestros productos trascendiendo el mensaje literal y sin caer en las desproporciones del kitsch.

Para ello, arquitectos y diseñadores en general, deberíamos adoptar una *teoría equilibrada de la significación*. Un marco teórico que nos permita discernir claramente cuándo, cómo y dónde los signos contingentes y los signos inmanentes se vinculan armónicamente. Este escrito, obviamente, transita ese sendero. Nuestra mirada no es nueva, por cierto, pero sí vigente y necesaria.

En ese sentido nos gusta releer a Jenck (1977):

...la arquitectura a menudo se experimenta con poca atención dependiendo mucho del humor y de la voluntad, exactamente al revés de cómo se supone que uno debe experimentar una sinfonía o una obra de arte. Esto implica para la arquitectura, entre otras cosas, que el arquitecto debe super-codificar sus edificios, redundando en signos populares y en metáforas, si desea que su obra se comunique como quería y así sobrevivir a la transformación de los siempre cambiantes códigos... (p. 50).

Advirtamos que Jencks insiste en la necesidad de mezclar signos populares o *simbólico-metafórico- contingentes* pues desconfiaba de la eficacia comunicacional de los signos *simbólico-metafórico-intrínsecos* por mal interpretarlos como vehículos predominantemente de funciones primarias. Tenía plena razón, en cambio, en denunciar el peligro de los códigos cambiantes y la necesidad de super-codificación.

Veamos cómo sigue:

...Sorprendentemente, muchos arquitectos modernos niegan este potente nivel metafórico del significado. No lo encuentran funcional y sí personal, literario y ambiguo, algo que no pueden controlar conscientemente ni utilizar apropiadamente... (Jencks, 1977, p. 50).

Ha pasado tiempo y hoy podemos enseñar a controlar conscientemente la producción de metáforas, etc...

Sigamos con Jencks (1977)

...Se concentran en la parte supuestamente racional del diseño, el costo y la función, como si dos cosas tan parciales pudieran definirlo. El resultado es que sus metáforas accidentales se vengán y, metafóricamente, les dan una patada en el trasero: sus edificios acaban pareciendo metáforas de función y economía, y, como tales, se rechazan... (p. 50).

Hoy todavía hay quienes sostienen posiciones reaccionarias e ingenuas, sostenidas por la ignorancia y niegan la posibilidad de entender la forma arquitectónica o la forma objetual en general como partícipes necesarias del campo del arte.

Veamos a Jencks (1977) “profetizar”:

...No obstante es obvio que la situación va a cambiar, pues tanto la investigación social como la semiótica arquitectónica demuestran que la respuesta a la metáfora es interpersonal y compartida por todos. Esta se puede predecir y controlar más fácilmente de lo que, los arquitectos piensan, y éstos acabarán aceptando que la metáfora juega un papel predominante en la aceptación o rechazo de los edificios por parte del público, y lo acabarán aceptando, aunque sólo sea para salvaguardar su propia prosperidad.

La metáfora, vista a través de códigos visuales convencionales, difiere grupo a grupo y puede esbozarse, aunque no con precisión, una metáfora común a todos estos grupos sociales... (p. 50).

## Metáforas contemporáneas

Las profecías de Jencks se han cumplido en gran parte. Hoy podemos controlar mejor la producción de metáforas y también sabemos que la metáfora común a todos los grupos sociales debe enunciarse básicamente con signos universales, con connotados intrínsecos a la forma leídos desde un código filogenético. Ello no implica, insistimos, desechar el empleo solidario de aquellas metáforas contingentes ampliamente difundidas y de alta estabilidad temporal.

Advirtamos de nuevo que los temas, las nociones o conceptos que pretendemos simbolizar metafóricamente a través de la forma arquitectónica, deben ser pertinentes y coherentes con el programa simbólico operativo de la misma, lo cual, según sea el nivel de

abstracción propuesto y las intenciones comunicativas del diseñador, permitirán elegir entre un amplio rango de ideas, desde las más básicas referidas a sensaciones físicas, como pesadez, liviandad, movimiento, pasando por el sosiego, la euforia, la alegría o la tristeza, hasta las más elaboradas o complejas como la juventud, libertad, amor, paz y democracia. Sabemos que estos signos universales se apoyan, desde un enfoque biológico, en las llamadas transformaciones propioceptivas o cadenas armónicas de significación donde a cada percepción visual le corresponde una inmediata traducción en las modalidades olfativas, gustativas, hápticas, táctiles y auditivas.

La teoría que explica a la experiencia estética como una experiencia mental en la que el fruidor entra en resonancia psicofísica con el objeto tiene allí su fundamento. Y en este fundamento descansa la calidad polisémica, la apertura y universalidad de las metáforas intrínsecas a las forma, figuras protagónicas, pero no exclusivas, de la configuración metafórica abierta...

Los riesgos de emplear únicamente signos universales materializados por operaciones sintácticas enfocadas desde intenciones disciplinares son, como advertimos, reducir considerablemente la legibilidad de algunos aspectos del programa simbólico. Las casas de Peter Eisenman oportunamente fueron criticadas por ello.

Obviamente, a pesar del intento legítimo de Eisenman en reducir las lecturas convencionales y solo exaltar aspectos sintácticos, las metáforas subyacentes a los signos intrínsecos siguieron actuando.

Daniel Libeskind, en su museo judío de Berlín, desarrolla magistralmente el empleo de metáforas relativas a las nociones de tristeza, muerte, opresión, etc. En el Museo Victoria y Alberto también es excelente su interpretación crítica de la optimista metáfora del progreso espiralado propuesta por Wright en su Guggenheim, al adoptar una espiral quebrada, caótica, sin un único eje, plena de incertidumbres y muy apropiada para nuestra escéptica época, teñida por los horrores de las guerras.

Son muchos los arquitectos y diseñadores que hoy, con mayor o menor grado de consciencia, desarrollan magníficas configuraciones abiertas. Solo podemos estar agradecidos y ansiar que en la enseñanza se haga mayor hincapié en el control riguroso del diseño del mensaje artefactual incorporando conscientemente la metáfora como estímulo para la producción de forma.

Profundizando en la noción de metáfora visual según sus posibles clasificaciones, debemos establecer paralelismos y diferencias con el enfoque de Elena Oliveras, pues el mismo se focaliza protagónicamente en obtener instrumentos conceptuales para el análisis de objetos artísticos puros, los cuales, según nuestro enfoque analítico, *denotan* desde los significados operativo-funcionales solamente su condición de objetos artísticos, dejando la lectura del mensaje estético en el grupo de los significados connotados.

Lo dicho se dirige a aclarar las diferencias en el empleo del término *denotar* ya que cuando Oliveras nos explica la existencia de metáforas denotativas, connotativas y asociativas *salta* sobre el denotado operativo funcional por no ser pertinente en su análisis aunque fundamental en el nuestro.

La noción de metáfora denotativa para Oliveras (1993) reside en sus propiedades formales de semejanza entre lo representado y su forma origen.

...las propiedades que hacen a la esencia del objeto emanan de el mismo, de allí que nadie pueda ponerla en duda”...

...al trabajar con propiedades, las metáforas denotativas se apoyan en datos físicos, concretamente en la extensión del objeto en el espacio (en su volumen, espesor, longitud, anchura, profundidad). Lo que ellas tienen en cuenta es el contorno del objeto, su recorte en el espacio, su forma y también su color. Decir *fideo* por persona delgada o *barril* por persona regordeta son casos de metáforas denotativas que encuentran su fundamento en la semejanza de forma entre los términos relacionados... (p. 124).

Advirtamos ahora que las metáforas denotativas de Olivera se corresponden básicamente con nuestras metáforas contingentes miméticas. Para Oliveras las metáforas connotativas difieren de las asociativas en que las primeras estimulan lecturas sociales o grupalmente aceptadas, mientras que las segundas pueden provocar lecturas solo individualmente aceptadas, aunque posibles de transformarse, con el tiempo, en connotativas. En principio, Oliveras atribuye connotaciones intrínsecas a la forma solo a las metáforas denotativas, luego de leer la imagen denotada. Lo que es lógico.

Por razones pedagógicas y en función de nuestros intereses como productores de forma aquí consideraremos que las metáforas visuales siempre se interpretan como connotados, ya sean contingentes o intrínsecos tendiendo a la *figuración* los primeros y a la *abstracción* los segundos, siendo estos los más *abiertos*.

En relación con las formas artísticas figurativas o abstractas Oliveras (1993) dice lo siguiente:

...figurativa o abstracta presenta imágenes con cualidades semejantes a las del mundo al que pertenece. Aludiendo a ese mundo a través del rodeo de la imagen accede siempre al nivel retórico. Podemos decir entonces que toda obra de arte es retórica porque es esencialmente metafórica... (p. 127).

Lo dicho sigue sosteniendo nuestra convicción, de emplear en la generación o composición de la organización formal mecanismos retóricos sobre sus aspectos sintácticos. Con ello, se incrementa la autorreferencialidad. Sobre este asunto ya nos hemos extendido en el escrito “La noción de simetría en el estímulo de la experiencia estética arquitectónica” (Pokropek, 2007).

Otros enfoques para la clasificación de la metáfora visual no parecen aquí oportunos o necesarios a nuestras necesidades pedagógicas o profesionales. Tal vez en otro lugar y tiempo profundicemos en ellos. Hoy no podemos detenernos en los tipos de metáforas arquitectónicas que Jencks plantea: implícita, explícita, mixta, simple, antropomórfica, metafísica, sugerida, monovalente, etc., etc.

Tampoco es necesario aquí profundizar en las diferencias y similitudes entre nociones como metáfora, metonimia, sinécdoque, hipérbole, ironía, etc. Todos estos tropos, según Oliveras, se encuadran dentro de la noción general de metáfora. Son, en algún sentido, *metáforas menores*.

Advirtamos asimismo que, desde un enfoque semiótico riguroso existen importantes diferencias entre las nociones de símbolo, metáfora y alegoría, a pesar de lo cual se las confunde constantemente (Gadamer, 1991). Desde nuestro enfoque actual estas importantes diferencias son demasiado sutiles para la práctica proyectual y la enseñanza del diseño. No nos extenderemos en ellas. Diremos, sin embargo, lo siguiente: según Oliveras, Nelson Goodman incluye a la metáfora dentro de la noción de símbolo diciendo que la misma es un mecanismo de simbolización.

En forma parecida piensa Susanne Langer, quien sostiene que “*el mito, la analogía, el pensamiento metafórico y el arte son actividades intelectuales dominadas por modos simbólicos*”... La metáfora tiende a la simbolización por su poder abstractizante.

Langer afirma entonces que: ...“*todo arbitrio merced al cual realizamos una abstracción es un elemento simbólico y toda abstracción implica simbolización*”... (Como es citada por Olivera, 1993, p. 81).

A pesar de los elementos comunes símbolo y metáfora presentan diferencias:

...la más notoria, desde el punto de vista icónico, reside en el hecho de que, en la metáfora, al sujeto al que se hace referencia tiene ya una imagen propia, anterior a la que presta el término modificador. En el símbolo, en cambio, el sujeto no tiene imagen propia. ¿Cuál es la imagen de la tristeza? Si bien existen individuos tristes la tristeza no tiene imagen (Olivera, 1993, p. 82).

La tristeza y la alegría *se simbolizan*, decimos nosotros, a través de un *proceso de metafORIZACIÓN* sostenido por connotados intrínsecos a la forma.

Con respecto a la alegoría, y siguiendo a Oliveras, diremos que esta consiste en un tipo de narración que incluye un conjunto de metáforas. Más adelante aclara que, desde el punto de vista retórico, y por ser una narración, es un género, mientras que la metáfora es un tropo, es decir un término desviado del sentido literal.

Advirtamos, por cierto, que Oliveras con Gadamer coinciden en afirmar que la alegoría, vista prejuiciosamente por algunos por su relativa facilidad de lectura y su recorte de significación, puede, no obstante, ser empleada eficazmente en la producción de formas artísticas debido a poseer un excedente semántico imposible de ser traducido completamente.

## Hacia las metáforas orgánicas

Josep María Montaner (2008) sostiene que:

El organicismo tiene un inicio metafórico: arranca del rechazo al predominio del mundo de la razón y de la máquina, y tiene la voluntad de recuperar la sabiduría de la naturaleza, de sus formas y estructuras. Esta posición, que intenta aproximarse a las formas naturales, toma a los seres vivos y los ecosistemas como modelos (p. 64).

Por otro lado, Jorge Silveti (2004) en su conferencia “Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura” manifiesta su preocupación por las tendencias que existen en la disciplina que llevan al proyectista a perder el protagonismo de su saber hacer poético y conducen al producto arquitectónico, en el mejor de los casos, a ser una expresión más del arte conceptual. Es por ello que exhorta a los arquitectos de manera urgente volver a tomar en plenitud el protagonismo del proceso proyectual, y, para ello, defender la condición disciplinar de la arquitectura como arte, oponiéndose a ser subsumida por el arte conceptual.

La arquitectura debe sostenerse en la reinterpretación crítica de referentes y expresarse por imágenes culturalmente comprensibles, participando de un proceso histórico que la legitima.

Una de las tendencias que Silveti expone, es el desarrollo de Blobs (Gotas, Glóbulos, Burbujas, Grumos) y otra es la que llama Literalismo, inspiradas, como diría Montaner (2008) en las “morfologías de los sistemas biofísicos”.

Silveti (2004) dice entonces que: “...para algunos de nosotros que estamos directamente involucrados en el trabajo de la arquitectura, resultado extraña la súbita irrupción, hace algunos años, de criaturas amorfas que parecían venir del espacio exterior o de una mala condición intestinal”... (p. 88).

Los blobs, inspirados en formas de la naturaleza, aparecen como lógica consecuencia de las nuevas posibilidades de representar y prefigurar digitalmente la forma arquitectónica mediante programas que superan ampliamente a los instrumentos tradicionales: reglas, escuadras, compas y pistolette. Esta liberación desaforada facilita la producción acrítica de formas sin referentes culturales que se remiten a expresar sus significados intrínsecos.

Para Silveti (2004) el literalismo es una evolución más inteligente de los blobs pues indaga conscientemente en la expresión de los valores subyacentes a las ideas de movimiento y transformación formal, propias del periodo neobarroco actual. Los riesgos del literalismo consisten en limitar la expresión formal a la mera expresión del movimiento o la fluidez, sin proponerse como una lectura crítica que busca en estas expresiones dar cuenta de los nuevos órdenes que alteran las prácticas sociales y modifican sus ritos y ceremonias, circunstancia que si fue contemplada en el dinamismo del barroco, al ser impuesto sobre lenguajes tradicionalmente estáticos y sólidos. Es por ello que Silveti concluye (2004): “De nada nos sirvió saber que los edificios no son cosas orgánicas, aunque podamos usar metáforas orgánicas para describirlos. Subsiste de hecho la continua insistencia en hacer que se vean como si fueran...” Y luego agrega: “lo que sugiero es que la metáfora en arquitectura, como en cualquier otra práctica, debería verse como un enriquecimiento del significado, y no como el sustituto de la cosa misma” (p. 90).

El empleo actual de metáforas orgánicas, inspiradas en analogías estructurales nacidas de la interpretación abstracta de las lógicas de crecimiento de plantas y animales, o de los algoritmos que explican fluidos, o de los fractales que parecen determinar la nueva geometría de hojas y nubes, tienen como noble objetivo volver a reconectarnos con la naturaleza, asumiendo que el ser en la modernidad se ha dissociado de ella. Sabiendo que lo natural en el humano es la producción del artefacto, es decir, de objetos artificiales en los que el ser se transmuta y plenifica, parece un tanto ingenuo este aparente retorno de lo humano a lo “natural”, por mera mimesis de sus apariencias. En rigor, la metáfora orgánica no es ni

buena ni mala, puede proponer algún tipo de revelación poética sobre el modo de existir del ser en su entorno, o puede trivializarlo. El riesgo en su empleo torpe es pretender que porque una forma arquitectónica puede asemejarse a un árbol o a un panal de abejas ello podría legitimarla como forma artística y evitar ser percibida como ingenuo simulacro banalizante. Asimismo, las formas arquitectónicas que metaforizan la condición de sustentable y ecológicamente armónica no necesariamente satisfacen esos requisitos actualmente prioritarios, para cuya satisfacción no parecen necesarias metáforas sino configuraciones coherentes. Las metáforas, en definitiva, y según nuestras profundas convicciones, deberían emplearse intensamente para renovar los mitos que nos determinan, ayudándonos a ser más libres y solidarios al hablarnos de los valores de la democracia, la ley justa, las ventajas de la razón y el pensamiento poético. La metáfora nos enriquece cuando estimula el poder ver belleza en el mundo en que habitamos.

Creemos oportuno concluir aquí por sentir que ya hemos dicho lo esencialmente necesario para encarar la enseñanza y producción de formas empleando conscientemente la metáfora.

Vivimos inmersos en la metáfora y producimos, nos guste o no, imágenes metafóricas del mundo.

Aprender a leer metáforas y aprender a producirlas cada vez más ricas, abiertas y profundas es deber inapelable de todo productor de forma.

Es una responsabilidad ética que conlleva a una producción estética. Una producción estética que, conociendo los mecanismos de control de forma, no traicione y se traicione estimulando solamente lecturas kitsch o literales ya que ambas anestesian o empobrecen la experiencia, es decir la vida.

Traducir conscientemente mediante procesos de simbolización metafórica formal conceptos como libertad, democracia, solidaridad, amor, paz no debería llevarnos al kitsch, antes bien, debería llevarnos a ser más libres y nobles al expandir los límites de nuestros saberes, placeres y deberes. Es decir, al expandir los límites de nuestra conciencia.

Haciendo esto, haciendo consciente y rigurosamente formas que simbolicen metafóricamente el deseo de perfección del hombre en el respeto al otro y en el reencuentro con sí mismo es cómo podemos expandir los límites de nuestro lenguaje y con él, como dice Wittgenstein, los límites del mundo.



**Figuras 5, 6 y 7.** Edificios proyectados por Jorge Pokropek que aluden a la metáfora del movimiento y la transformación (Foto propia).

## Notas

1. <https://www.arquitecturaydiseno.es/>
2. [https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/920055/la-era-de-viajar-a-terminado/5d135871284dd119d200021c-opinion-the-age-of-travel-is-over-image?next\\_project=no](https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/920055/la-era-de-viajar-a-terminado/5d135871284dd119d200021c-opinion-the-age-of-travel-is-over-image?next_project=no)

## Bibliografía

- Bustos, E. (2000). *La Metáfora. Ensayos transdisciplinarios*. Madrid: FCE.
- Cassirer E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: FCE.
- Clark, R. y Pause, M. (1997). *Arquitectura: temas de composición*. México: Gustavo Gili.
- Eco, U. (1985). *La definición de arte*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Eco, U. (1992). *Obra Abierta*, Barcelona: Planeta-Agostini.
- Gadamer, H. (1996). *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H. (1999). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.

- Gombrich, E. H. (1999). "Meditaciones Sobre un Caballo de Juguete". En *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América* N° 20, 1999, pp. 8-22.
- Jencks, Ch. (1977). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (2008). *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Oliveras, E. (1993). *La metáfora en el arte*. Buenos Aires: Almagesto.
- Palma, H. A. (2005). "El desarrollo de las ciencias a través de las metáforas: un programa de investigación en estudios sobre la ciencia En *Revista CTS* N° 6, vol. 2, Diciembre de 2005, pp 45-65.
- Pokropek, J. (2015). *La espacialidad arquitectónica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Pokropek, J. (2007). "La noción de simetría en el estímulo de la experiencia estética arquitectónica", en el *6° Congreso Nacional de la Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina (SEMA) y 3° Congreso Internacional -Isis-Symmetry - 7° Interdisciplinary Congress And Exhibition*, Buenos Aires: FADU-UBA, noviembre de 2007.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.
- Silvetti, J. (2004). "Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura". En *Revista Summa+* N° 66, 2004, pp. 86-95.
- Venturi, R. (1999). *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Vico, G. (2006). *Ciencia nueva*. Madrid: Tecnos.
- Zátonyi, M. (1990). *Una estética del arte y del diseño*. Buenos Aires: CP67.

**Abstract:** The notion of metaphor is essential for the rigorous, conceptual instrumentation of the logics poetic of the project that determine the production of aesthetically intended forms that constitute our physical and cultural environment. Environment that tends to increase the poetic dimension of being when its own poetic dimension is enriched by the action of design. The purpose of this article is to reflect on the relationships between the poetic dimension and the organic metaphor today.

**Keywords:** metaphor - rhetorical figures - organic metaphor - poetics - aesthetic experience.

**Resumo:** A noção de metáfora é essencial para a instrumentação rigorosa e conceitual da lógica do projeto poético que determina a produção de formas esteticamente pretendidas que constituem nosso ambiente físico e cultural. Um ambiente que tende a aumentar a dimensão poética do ser quando a sua própria dimensão poética é enriquecida pela ação do design. O objetivo deste artigo é refletir sobre as relações entre a dimensão poética e a metáfora orgânica na atualidade.

**Palavras chave:** metáfora - figuras retóricas - metáfora orgânica - poético - experiência estética.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]