

Las metatipologías espaciales y sus lógicas proyectuales poéticas particulares

Spatial metatypologies and their particular poetic project logics

Metatipologias espaciais e suas lógicas particulares de projeto poético

DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2023.13.2.3538>

Resumen

Este escrito explora la noción de metatipología espacial, entendiéndola como un territorio conceptual de rango ontológico dentro del cual se definen las características esenciales de los cuatro metatipos configurativos espaciales básicos, oportunamente explicados en textos ya publicados, y aquí revisitados para su profundización y divulgación. Estos cuatro metatipos espaciales operan como el fundamento inicial, explícito o tácito, de los procesos proyectuales que determinan la configuración de la forma arquitectónica, y, por ende, del nivel de calidad del entorno existencial que permite el desempeño de los ritos y ceremonias de las prácticas sociales en las cuales la condición humana encuentra su identidad y sentido. Cada metatipo espacial tiende a estimular distintas y específicas respuestas conducto-emocionales. Asimismo, cada metatipo espacial para alcanzar su configuración coherente y óptima debe expresar su principio de acción, su razón de ser, su identidad, empleando para ello la orientación configurante de su propia lógica proyectual poética particular. El correcto empleo de las diversas lógicas proyectuales poéticas o poetizantes favorece la

configuración coherente de un entorno que estimule un habitar poético para un crecimiento armónico, según el decir de Heidegger.

Una lógica proyectual poética o poetizante es una estructura conceptual que organiza los procesos de configuración formal para poder obtener un producto que pueda satisfacer eficazmente a las necesidades humanas que lo determinan, tanto aquellas entendidas como primarias, de índole prosaico- utilitarias, como aquellas conceptualizadas como secundarias o espirituales.

La acción poetizante consiste básicamente en configurar mediante operaciones retóricas una forma semánticamente ambigua, sintácticamente autorreferencial, y pragmáticamente emocionante, actuando dentro y desde los límites gramaticales de un lenguaje articulado que permita establecer una estructuración rítmico-metáforica. Estas acciones proyectuales poetizantes han generado respuestas arquetípicas para ciertos programas arquitectónicos simbólico-operativos de empleo frecuente, originando, así, la noción de tipología como aquel territorio que reúne a dichas configuraciones para

revisarlas y renovarlas críticamente, generando, a veces, nuevas tipologías, entendidas, asimismo, como ideas arquitectónicas o formales que incrementan el saber disciplinar.

La enseñanza y práctica del proyecto arquitectónico puede y debe mejorar si se instrumenta el aprendizaje explícito de una teoría del proyecto poético que implique el reconocimiento, deslinde y capacidades estético-operativas de cada una de estas metatipologías, así como el sabio empleo de sus lógicas proyectuales poéticas particulares.

Palabras clave: tipología; metatipología; espacialidades; lógicas proyectuales; Poética; Estética; Fenomenología; Retórica; experiencia estética; operaciones retóricas

Dr. (cand.) Jorge Pokropek

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,
Universidad de Buenos Aires,
Argentina
jorgepokropek@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5727-9143>

Recibido: 12/07/2023

Aceptado: 20/11/2023

Cómo citar: Pokropek, J. (2023). Las Metatipologías Espaciales y sus Lógicas Proyectuales Poéticas Particulares. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 13(2). <https://doi.org/10.18861/ania.2023.13.2.3538>



Abstract

This paper explores the notion of spatial metatypology, understanding it as a conceptual territory of ontological range within which the essential characteristics of the four basic spatial configurative metatypes are defined, opportunely explained in already published texts, and here revisited for further study and dissemination. These four spatial metatypes operate as the initial foundation, explicit or tacit, of the design processes that determine the configuration of the architectural form, and, therefore, of the level of quality of the existential environment that allows the performance of the rites and ceremonies of the social practices in which the human condition finds its identity and meaning.

Each spatial metatype tends to stimulate different and specific behavioral-emotional responses. Likewise, each spatial metatype to achieve its coherent and optimal configuration must express its principle of action, its reason for being, its identity, using to do so the configurational orientation of its own particular poetic project logic. The correct use of the various poetic or poetic project logic favours the coherent configuration of an environment that stimulates poetic living for harmonious growth, according to Heidegger.

A poetic or poetic project logic is a conceptual structure that organizes the formal configuration processes in order to obtain a product that can effectively satisfy the human needs that determine it, both those understood as primary, of a prosaic-utilitarian nature, as well as those conceptualized as secondary or spiritual.

The poetic action basically consists of configuring through rhetorical operations a semantically ambiguous,

syntactically self-referential, and pragmatically exciting form, acting within and from the grammatical limits of an articulated language that allows establishing a rhythmic-metaphorical structuring.

These poetic project actions have generated archetypal responses for certain frequently used symbolic-operational architectural programs, thus originating the notion of typology as that territory that brings together these configurations to review and renew them critically, sometimes generating new typologies, understood Likewise, as architectural or formal ideas that increase disciplinary knowledge.

The teaching and practice of the architectural project can and should improve if the explicit learning of a theory of the poetic project is implemented that implies the recognition, demarcation and aesthetic-operational capacities of each of these metatypologies, as well as the wise use of their particular poetic project logics.

Keywords: typology; metatypology; spatialities; project logics; Poetics; Esthetic; Phenomenology; Rhetoric; aesthetic experience; rhetorical operations.

Resumo

Este artigo explora a noção de metatipologia espacial, entendendo-a como um território conceitual de alcance ontológico dentro do qual são definidas as características essenciais dos quatro metatipos configurativos espaciais básicos, oportunamente explicadas em textos já publicados, e aqui revisitadas para posterior estudo e divulgação. Esses quatro metatipos espaciais funcionam como fundamento inicial, explícito ou tácito, dos processos de projeto que determinam a configuração da forma arquitetônica e, portanto, do nível de qualidade do ambiente existencial que permite a realização dos ritos e cerimônias de as práticas sociais nas quais a condição humana encontra sua identidade e significado.

Cada metatipo espacial tende a estimular respostas comportamentais-emocionais diferentes e específicas. Da mesma forma, cada metatipo espacial, para atingir a sua configuração coerente e óptima, deve expressar o seu princípio de ação, a sua razão de ser, a sua identidade, utilizando para isso a orientação modeladora da sua lógica de projeto poético particular. A utilização correta das diversas lógicas poéticas ou de projeto poético favorece a configuração coerente de um ambiente que estimula a vivência poética para um crescimento harmonioso, segundo Heidegger.

Uma lógica de projeto poético ou poético é uma estrutura conceitual que organiza os processos de configuração formal para obter um produto que possa efetivamente satisfazer as necessidades humanas que o determinam, tanto as entendidas como primárias, de natureza prosaico-utilitária, como aquelas conceituadas como secundário ou espiritual.

A ação poética consiste basicamente em configurar, por meio de operações retóricas, uma forma semanticamente ambígua, sintaticamente autorreferencial e pragmaticamente excitante, agindo dentro e a partir dos limites gramaticais de uma linguagem articulada que permite estabelecer uma estruturação rítmico-metáforica.

Estas ações poéticas de projeto geraram respostas arquéticas para certos programas arquitetônicos simbólico-operacionais frequentemente utilizados, originando assim a noção de tipologia como aquele território que reúne essas configurações para revisá-las e renová-las criticamente, gerando às vezes novas tipologias, entendidas da mesma forma, como arquitetônicas ou ideias formais que aumentam o conhecimento disciplinar.

O ensino e a prática do projeto arquitetônico podem e devem melhorar se for implementada a aprendizagem explícita de uma teoria do projeto poético que implique o reconhecimento, a demarcação e as capacidades estético-operacionais de cada uma destas metatipologias, bem como a utilização sensata das suas lógicas particulares de projeto poético.

Palavras-chave: tipologia; metatipologia; espacialidades; lógicas de projeto; Poético; Estético; Fenomenologia; Retórica; experiência estética; operações retóricas.

Introducción general

Desde un punto de vista semiótico-morfológico podemos afirmar que todo lenguaje arquitectónico tiende a entenderse como una posible poética, es decir, como un modo de “formar”, en el sentido de Luigi Pareyson, dentro de los principios de semejanza, paralelismo y repetición que rigen la configuración de las formas poéticas, según lo han establecido Román Jakobson (1981) y Umberto Eco (1986).

Comenzaremos por señalar que la noción de dimensión poética arquitectónica o formal es la que nos permite conceptualizar y medir el valor estético alcanzado por las formas diseñadas para configurar nuestro entorno habitable.

Sostenemos como hipótesis que todo incremento en la dimensión poética formal tiende a estimular un consecuente incremento en la dimensión poética humana, como lo argumentan diversas corrientes filosóficas sobre los principios de reflejo o empatía, sostenidas actualmente por los aportes de los neurocientíficos que establecen lógicos correlatos entre formas, emociones y conductas, tarea ya iniciada en la Bauhaus y formalizada como ley de las transformaciones propioceptivas (Hesselgren, 1973) (Mallgrave, 2010, 2013, 2018). Por otro lado bueno es recordar que las hipótesis no se comprueban, pero si se pueden corroborar.

El resultado de nuestra tesis doctoral es la configuración de una Teoría del Proyecto Poético que pretende renovar y mejorar la enseñanza y práctica del proyecto mediante la instrumentación de Lógicas Proyectuales Poéticas. Para ello nuestra teoría del proyecto poético se configura dentro y desde la relación dialéctica entre otras tres teorías subordinadas.

Entre ellas tendremos una Teoría Estética sobre el modo poético de regular el estar de las formas, buscando alcanzar su plenitud posible mediante la satisfacción de

su principio de consistencia para obtener, así, altos niveles de coherencia interna.(Doberti, Zatonyi, Eco, Mandoki, etc.) Esta Teoría estética se vincula muy estrechamente con una Teoría de la significación formal que nos permite evaluar los modos en que las formas expresan sus diversos mensajes para poder, entonces, proceder a su eficaz diseño, enfatizando conscientemente la expresión de los mensajes estéticos, y logrando, por ende, manifestar su sentido profundo.

La Tercera teoría establece taxonomías y lógicas configurantes de la Espacialidad Arquitectónica sirviéndose de los conceptos y procedimientos desarrollados en las anteriores, pero los extiende y profundiza, al reorientarlos hacia la configuración poética, rítmico-metafórica, de las diversas espacialidades habitables, aquí y ahora entendidas como metatipologías.

En efecto, esta Teoría de las Espacialidades Arquitectónicas reúne y resume los modos específicos de diseñar y deslindar entre los cuatro tipos configurativos espaciales

básicos según la lógica que selecciona y organiza el empleo coherente de las diez entidades formales arquetípicas que determinan, cómo universales del lenguaje, todas las posibles configuraciones espaciales, ya sean habitables o no, naturales o artificiales. El deslinde entre cada metatipo, así como los términos que los identifican, constituye los argumentos siguientes.

Nuestra investigación es un sendero lleno de meandros que hoy nos conduce a afirmar que nuestros cuatro tipos configurativos espaciales básicos, (ya publicados), determinados por sus lógicas proyectuales poéticas particulares, se pueden y deben conceptualizar como metatipologías, pues operan en un nivel de abstracción previo al análisis crítico de cualquiera de los diversos ejemplos tipológicos, históricamente configurados y deslindados según sus rasgos y objetivos implícitos.

Conviene aquí reunir y resumir los rasgos esenciales que permiten deslindar analíticamente a las diversas

espacialidades para poder organizarlas dentro de solo cuatro tipos básicos, ahora entendidos como metatipos.

Comencemos por señalar que la noción de espacialidad arquitectónica ha generado muchos debates por sus posibles profundizaciones de orden filosófico.

Aquí adoptaremos un enfoque semiótico-morfológico y nos limitaremos a enunciar que la espacialidad arquitectónica es un tipo de espacialidad habitable, penetrable y recorrible por los seres humanos, configurada por el recorte intencionado de un espacio tridimensional mayor conceptualmente ilimitado. Charles Moore (1978), con su habitual síntesis, dice que el espacio arquitectónico nace de dar forma y escala a un recorte del espacio total.

Para Aldo Rossi (1979), además, esta particular configuración de forma con escala determina un lugar humano, no un espacio abstracto, al enfocarlo antropológicamente.

Más allá de la condición espiritual de los diversos lugares destinados a los ritos y ceremonias de nuestras prácticas sociales, sobre los que se han extendido oportunamente Norberg Schulz (1998), Ras (1989), Breyer (1999), y tantos otros, lo cierto, lo decisivo en términos proyectuales, es que el recorte intencionado de la espacialidad arquitectónica se obtiene mediante ciertas entidades formales básicas que operan como entidades configurantes de espacialidades configuradas, gracias a una potente relación dialéctica entre las partes y el todo (Pokropek, 2015).

Lo que se considera de un modo consensuado es que hay ciertas entidades básicas, entre ellas las entidades laminares, planas o curvas, de espesor despreciable, muy distintas de las entidades volumétricas y de las configurativamente débiles entidades lineales y puntuales. El punto, la línea, el plano y el volumen son sus orígenes existenciales y esenciales. Ya Kandinsky trabajo este tema y muy recientemente Doberti lo extendió y profundizo desde enfoques renovadores.

Observemos rigurosamente que estas entidades formales recién mencionadas, en el campo de la morfología arquitectónica, deben considerarse tangibles, visibles, estables y fuertes, como también lo es la figura humana, entendida como primera entidad configurativa arquetípica, ya que impone su escala y lógicas de desplazamiento a todas las formas arquitectónicas.

Ahora bien, es obvio que la espacialidad configurada de un modo específico como habitación, o recinto, se percibe fenomenológicamente como más pregnante o inteligible que el conjunto de partes configurantes que la determinan, subordinándose a ella.

Es el típico caso en el que un todo es mayor y distinto a la mera suma de sus partes, como señalaban, con acierto, las teorías de la Gestalt. (Ver Hesselgren, Arnheim, Dondis, Kohler, Koffka, etc.).

Observemos ahora que este recinto configurado, por ese mismo hecho, debe clasificarse como una entidad configurativa arquetípica secundaria, ya que, aunque tenga la capacidad de configurar por cercanía a otro recinto, lo definimos como intangible, visible, estable y débil. Todavía podemos mencionar a las figuras lumínicas y sombrías como entidades terciarias, por ser configurados configurantes, intangibles, visibles, inestables y débiles. Estas diez entidades configurativas arquetípicas se resumen en el gráfico de la Figura 1 y se reubican en una matriz que los relaciona con los cuatro metatipos, estableciendo allí una escala que determina la intensidad protagonica en la configuración de cada uno de las distintas entidades, así como su lógica de pertinencia o impertinencia para el logro del mayor nivel de coherencia sintáctica, según cada caso en Figura 2.

Antes de profundizar en las características de cada metatipo espacial nos parece lógico señalar que si los profesores de proyecto emplearan con rigor los conceptos traducidos en la matriz propuesta, evitando desarrollar espacialidades

Figura 1.

Figura 1

| ENTIDADES CONFIGURATIVAS ARQUETÍPICAS | | CARACTERÍSTICAS ESCALARES en relación a la figura humana y sus resortes percepionales | | GRADO DE INTENSIDAD PROTAGÓNICA en la conformación de TIPOS CONFIGURATIVOS ESPACIALES BÁSICOS | | | | |
|--|--------------|--|--|---|------|------|------|------|
| Clase | Denominación | Tamaños Máximo y Mínimos | Proporción | EO | ESPP | ESPR | EPUC | EPEC |
| PRIMARIAS Configurantes básicos tangibles, visibles y estables | 1.1. FH | El tamaño y la proporción humana, variable desde un niño pequeño ambulante hasta un adulto alto y obeso, videntes. | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| | 1.2. FLA | 0,050 m ² a 100 m ² | Desde 0 x 1 x 1 Hasta 0 x 10 x 10 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| | 1.3. FVO | 1200 cm ³ | Desde 1 x 1 x 1 Hasta 1 x 1 x 6 | 5 | 1 | 5 | 5 | 3 |
| | 1.4. FLJ | Desde un diámetro mínimo de 0,01 cm hasta m de longitud máxima | Desde 1 x 1 x 6 Hasta 1 x 1 x 100 | 5 | 4 | 2 | 4 | 2 |
| | 1.5. FTT | | Proporción Módulo Desde 1 x 1 x 1 Hasta 5 x 1 x 6 Cantidad mínima: 27 módulos | 5 | 4 | 5 | 4 | 2 |
| | 1.6. FP | Desde 1 cm ³ (ojo) hasta 1200 cm ³ (cabeza) | Desde 0 x 1 x 1 Hasta 1 x 1,25 x 1,5 | 5 | 4 | 4 | 4 | 2 |
| | 2.7. FR | Recinto mínimo aprox. 8 m ³ hasta un máximo de 1.000.000 m ³ | Desde 1 x 1 x 1 Hasta 1 x 1 x 3 | 5 | 5 | 1 | 5 | 3 |
| | 2.8. PV | Desde 0,25 cm ² hasta ∞ | Desde 0 x 1 x 1 Hasta 0 x 1 x ∞ | 5 | 5 | 2 | 5 | 2 |
| | 3.9. FLU | | | 5 | 3 | 3 | 4 | 2 |
| | 3.10. PS | | | 4 | 3 | 2 | 3 | 2 |
| SEGUNDARIAS Configurantes Configurantes Intangibles, visibles y estables y fuertes | | | | | | | | |
| TERCIARIAS Configurantes Configurantes Intangibles, visibles y estables y débiles | | | | | | | | |

La Escala que mide el grado de intensidad es la siguiente:

- 1: Presencia fundamental
- 2: Presencia muy conveniente
- 3: Presencia conveniente

- 4: Presencia neutra
- 5: Presencia inconveniente

Código de abreviaturas:

- FH: Figura Humana
- FLA: Figura Lámina
- FVO: Figura Volumétrica
- FLJ: Figura Lineal
- FTT: Figura Trama Tridimensional
- FP: Figura Puntual
- FR: Figura Recintual
- PV: Figura Virtual
- FLU: Figura Luminica
- PS: Figura Sombría

- EO: Espacialidad Origen
- ESPP: Espacialidad Sostén Figuras Plásticas
- ESPR: Espacialidad Sostén de Figuras Recintuales
- EPUC: Espacialidad Partición de un Continuo
- EPEC: Espacialidad Fusión en Continuo

- 1. Primaria
- 2. Secundaria
- 3. Terciaria

Activ
Ve a C

| TABLA RESUMEN DE LAS DIEZ ENTIDADES CONFIGURATIVAS ARQUETIPICAS Y PROTAGONICAS | | | | |
|---|---------------------------------------|--|--|---------------------------------------|
| LAS DIEZ ENTIDADES CONFIGURATIVAS ARQUETIPICAS | | CARACTERISTICAS ESCALARES EN RELACION A LA FIGURA HUMANA Y SUS RECORTES PERCEPTUALES | | |
| CLASES SEGUN INTENSIDAD CONFIGURATIVA | DENOMINACION | TAMAÑOS MAXIMOS Y MINIMOS | PROPORCIONES | |
| PRIMARIAS SON CONFIGURANTES BASICOS TANGIBLES VISIBLES ESTABLES Y FUERTES FUERTES | 1.1 FH FIGURA HUMANA |  | EL TAMAÑO Y PROPORCIÓN HUMANA VARIABLE DESDE UN NIÑO AMBULANTE HASTA UN ADULTO ALTO Y OBESO | |
| | 1.2 FLA FIGURA LAMINAR |  | 0.050M2 HASTA INFINITOS M2 | DESDE 0 X 1 X 1 HASTA 0 X INF. X INF. |
| | 1.3 FVO FIGURA VOLUMET. |  | 1200 CM3 | DESDE 1 X 1 X 1 HASTA 1 X 1 X 6 |
| | 1.4 FLI FIGURA LINEAL |  | DESDE UN DIAMETRO DE 0.01CM MINIMO HASTA INF. DE LONGIT. | DESDE 1 X 1 X 6 HASTA 1 X 1 X INF. |
| | 1.5 FTT FIGURA TRAMA TRIDIMEN. |  | PROPORCIÓN DEL MODOLO DESDE 1 X 1 X 1 HASTA 1 X 1 X 6 MINIMO 9 MODOLOS. OPTIMO 27 MODOLOS | |
| | 1.6 FP FIGURA PUNTUAL |  | DESDE EL TAMAÑO DEL OJO HASTA EL TAMAÑO DE LA CABEZA(1200CM3) | DESDE 0 X 1 X 1 HASTA 1 X 1.25 X 1.5. |
| | 2.7 FR FIGURA RECINTUAL |  | RECINTO MINIMO APROX. 8M3 HASTA UN MAXIMO DE 1.000.000M3 | DESDE 0 X 1 X 1 HASTA 1 X 1 X 3 |
| | 2.8 FV FIGURA VIRTUAL |  | DESDE 0.25CM2 HASTA INFINITO | DESDE 0 X 1 X 1 HASTA 0 X 1 X INF. |
| SECUNDARIAS SON CONFIGURADOS CONFIGURANTES INTANGIBLES INVISIBLES ESTABLES Y FUERTES | 3.9 FLU FIGURA LUMINICA |  | ESTE TIPO DE ENTIDAD VARIA DE UN MODO INCOMMENSURABLE PUES DEPENDE DE SUS CONFIGURANTES | |
| | 3.10 FS FIGURA SOMBRIA |  | ESTE TIPO DE ENTIDAD VARIA DE UN MODO INCOMMENSURABLE PUES DEPENDE DE SUS CONFIGURANTES | |
| | | | | |

Figura 2.

incoherentes o indefinidas por la ubicación inconveniente en ellas de entidades contradictorias con el principio de acción que cada metatipo posee, la enseñanza del proyecto mejoraría sensiblemente. Debería ser obvio que toda configuración confusa por incoherente o indefinida no puede satisfacer su principio de acción y, por ende, tampoco puede con idoneidad estimular experiencias estéticas ni cumplir con eficacia funciones prosaicas.

Toda poética posee una lógica que determina una estética. Un sabio hacer poético elige con rigor los ingredientes específicos para cada caso deseado.

Los Metatipos Espaciales

Recordemos que la noción de metatipo tiene un rango ontológico previo y superior a la noción de tipo porque alude a un primer nivel de conceptualización estructural que permite seleccionar y articular solo ciertas

entidades formales en función de expresar conceptos de configuración específicos y distintos que luego operan como leyes para determinar y deslindar entre si las posibles organizaciones emergentes factibles de ser tipificadas por sus rasgos comunes, estableciendo ahora tipos y subtipos. Enfatizemos que los términos metatipo, tipo y subtipo aluden a un gradiente de precisiones conceptuales sobre la ubicación de una configuración formal dentro de la cadena interdependiente que constituye el universo de las configuraciones posibles.

Profundicemos ahora en los rasgos específicos inherentes a cada metatipo espacial, enfatizando que sus lógicas de definición conceptual se establecen mediante las categorías opuestas que sostienen las relaciones dialécticas entre cada una de ellas.

En efecto, así como al concepto de blanco solo se lo comprende plenamente en su contrastación con el concepto de negro, estableciendo entre ellos un gradiente valórico de transformación, entendido como gris, así

también los metatipos espaciales se definen por su oposición conceptual. Una oposición categórica que no es solo sintáctica, sino también, fenomenológica.

Ya hemos descrito someramente la mecánica configurativa que determina la aparición sensible y habitable de las denominadas figuras recintuales. Observemos que para hablar de figuras tenemos que convocar la noción de un fondo en el que aquellas puedan recortarse, y así ser más fuertes o inteligibles que ese inevitable fondo. Estas figuras recintuales, o figuras conceptualmente huecas, constituyen tradicionalmente la noción de habitación, o espacialidad habitable. Pero señalemos ya que no todas las espacialidades habitables son necesariamente clasificables como recintuales, y evitemos entonces caer en la súper simplificación de creer que la espacialidad arquitectónica siempre implica un estar dentro.

Es cierto que estamos conceptualmente dentro de una espacialidad arquitectónica, pero fenomenológicamente podemos percibirnos entre volúmenes, o en un lugar protagonizado por un clima textural. Profundicemos. La humana experiencia fenomenológica de sentirse dentro de recintos o habitaciones es la opuesta categórica a la de sentirse entre volúmenes aparentemente macizos. Y una espacialidad penetrable, recorrible y habitable, muy apta para el desempeño de algunas prácticas sociales, puede perfectamente estar protagonizada por el rol configurante de volúmenes macizos, también definidos como figuras plásticas.

En este tipo de espacialidad, el arquitecto debe distribuir un conjunto variado de volúmenes cuyos tamaños les permitan recortarse contra un fondo virtual para lograr que el habitante de esa específica organización formal se vea estimulado a ambular o deambular, según sea el caso, por el espacio intersticial existente entre las protagonicas figuras plásticas. A este tipo de espacialidad intersticial con carácter de ilimitación, y protagonizada por la presencia de volúmenes o figuras plásticas no parece convenirle la

inclusión en su sistema formal de varias figuras recintuales, a menos, por cierto, que operen como contrapunto poético y refuerzen el estímulo de experiencia estética por el principio poetizante de una intensa relación dialéctica. Evidentemente lo mismo podría suceder en el ejemplo opuesto. Una muy ortodoxa espacialidad sostenida por la presencia protagónica de recintos articulados admitiría la conveniente presencia de figuras plásticas cuando las mismas se ubiquen en los focos de cada recinto, reforzando, por oposición dialéctica, su condición de vacío recorrible en torno a dicha figura.

Las teorías estéticas que señalan al incremento del valor estético por la mención simultánea de los opuestos categóricos mediante una profunda síntesis que los reúne y funde, tienen la precaución de señalar que nunca esta íntima síntesis dialéctica debe conducir a una expresión formal indefinida o confusa.

Recordemos que estamos buscando el incremento expresivo del principio de acción o lógica de consistencia

coherente entre las partes y el todo, para lograr, así, el incremento de autorreferencialidad sintáctica, con el consecuente incremento de ambigüedad semántica, determinando, entonces, fuertes respuestas emocionales dentro y desde la experiencia estética que conduce a una catarsis mejoradora.

Observemos, en este sentido, cómo participan las entidades laminares, lineales, puntuales, y tramadas o esponjosas, en la configuración ortodoxa y coherente de los dos restantes metatipos espaciales.

Recordemos que las espacialidades sostenidas protagónicamente por figuras recintuales imponen al fruidor la sensación de estar dentro. Su gran distancia conceptual con las espacialidades protagonizadas por volúmenes o figuras plásticas radica, como ya se señaló, en qué estas determinan fenomenológicamente la sensación de recorrer y ocupar los espacios intersticiales entre esos volúmenes. Y estar entre es muy distinto que está dentro. Blancos y negros. Ahora advirtamos que en el

universo de las espacialidades grises, el habitante se siente en un territorio o clima textural. Ni dentro ni entre...en.

Son poéticas proyectuales distintas con respuestas anímico-conductuales también muy distintas. Y todas son habitables y capaces de estimular potentes experiencias estéticas específicas. Y nuestro saber hacer poético mejora si somos capaces de comprender y resolver con eficacia la instrumentación de las cuatro lógicas poéticas básicas, buscando, luego, su coherente hibridaje o mestizaje, explorando así las infinitas posibilidades estéticas que, como los puntos cardinales, orientan nuestras derivas proyectuales para encontrar sentido existencial. Observemos, sin embargo, que, en principio, los cuatro puntos cardinales son conceptualmente equidistantes. Eso no ocurre entre nuestros grises, blancos y negros. Hay dos grises distintos en ciertos aspectos pero muy similares en otros. No se oponen. En rigor, se complementan. Y por eso conceptualmente están más cerca entre sí. Comencemos por el metatipo espacial desarrollado por el Movimiento

Moderno, con tal éxito que se lo consideró, oportunamente, como su logro mayor y característico.

Nos referimos, por cierto, a la noción de espacio fluido, que comenzó con Wright y se afianzó con Mies van der Rohe y la estética de los neoplásticistas holandeses.

Advirtamos ya que la noción de fluidez espacial y de ilimitación del recorte habitable por indeterminación visual de sus límites estaba también presente en las espacialidades sostenidas por figuras plásticas. Pero este tipo de espacialidades, al no configurar la tradicional caja arquitectónica que deslinda un adentro y un afuera, solo se empleaban en circunstancias muy particulares, como, por ejemplo, las salas hipóstilas. La voluntad estética de renovar la espacialidad arquitectónica rompiendo la caja y desmaterializando las habitaciones hasta ese momento articuladas y definidas, condujo a un empleo riguroso de abstractos elementos laminares y lineales, paredes, techos, columnas y vigas que, deliberadamente, no pretendían construir recintos, proponiendo así la percepción de una espacialidad isotrópica, homogénea, continua por ilimitada, que vinculaba perceptualmente el interior y el exterior. Las transparentes placas de vidrio jugaban a no existir y complicaban, a veces, la configuración del límite.

Esta nueva espacialidad que nacía del desplazamiento sutil de las placas murarias, y las superficies de pisos y techos, refutaba, inicialmente, las ideas de centralidad y jerarquía, implícitas en el simbolismo de la perspectiva renacentista que tan bien explicó Erwin Panofsky (1985). En este mismo sentido, Giulio Carlo Argan (1984), dirá que el espacio fluido e isotrópico de la modernidad es el más adecuado para metaforizar las nociones de libertad y democracia, ya que no hay un centro prefijado, entendido como Dios o monarca, sino que el centro se desplaza con el hombre en movimiento. Idea que luego llevará a Le Corbusier a renovar la noción de promenade como mecanismo compositivo para dotar a la obra de unidad espacial, objetivo logrado con creces por Wright en la espiral

creciente de su museo, dando así origen a un nuevo tipo arquitectónico... Observemos ahora que está espacialidad fluida, entendida como metatipo, instaló en el imaginario colectivo y arquitectónico el fuerte deseo por una ruptura con el mecanismo tradicional de articulación de recintos definidos, óptimos para el desempeño ritualizado de diversas prácticas sociales, lo que llevó a renovar el modo en que las mismas podían satisfacerse, al tiempo que impulsó la investigación proyectual de desarrollar otras espacialidades fluidas mediante lógicas compositivas alternativas.

Profundicemos diciendo ahora que la noción de Partición de un Continuo, propuesta por Ras (1989, 1999), define con perfecto rigor epistemológico las características que deben reunir los ejemplos óptimos, poéticamente plenos, encuadrados dentro de la esquiva noción de fluidez espacial.

La noción de Partición de un Continuo constituye en sí una poética proyectual consistente en organizar la distribución

de diversas entidades laminares y lineales para obtener un equilibrio dinámico entre las mismas, que determina, entonces, una tensión dialéctica entre la noción de recinto y su destrucción. En efecto, la poesía particular de la experiencia estética emergente de estas organizaciones es la percepción de la sistemática insatisfacción configurativa de las posibles figuras recintuales, siempre mencionadas, y siempre negadas.

Recordemos que toda entidad laminar propone fenomenológicamente una vocación configurante. La pared quiere hacer una habitación para diluirse en ella. El sutil desplazamiento espacial que rompe las lógicas de articulación produce la insatisfacción del recinto y determina la intensa tensión dialéctica con los conceptos de cerrado y abierto, estimulando así una experiencia estética.

Advirtamos ahora que en una ortodoxa Partición de un Continuo no debería haber volúmenes y, por cierto, tampoco recintos. Como siempre, los hibridajes y

mestizajes juegan con fuego cuando se apartan de estas leyes canónicas, pero producen, a veces, renovaciones tipológicas.

El metatipo "gris", denominado Partición de un Continuo por Ras, fue, durante muchos años, el único "gris". Pero había organizaciones espaciales que escapaban a las lógicas estructurantes ya enunciadas para los metatipos anteriores. Y es obvio que había que reunirlas, entenderlas, y clasificarlas. Era nuestro trabajo.

La noción de Fusión en Continuo, propuesta por nosotros, pero ya inspirada por los aportes oportunos de Ras, alude a un metatipo espacial cuyos rasgos formales producen en el fruidor la sensación de estar inmerso en un clima textural. No dentro de un recinto, ni entre figuras plásticas, ni en un espacio fluido y paradójicamente fragmentado. Es otra la experiencia estética, y son otras las conductas y emociones inherentes a la misma. Y otra, también, es la lógica proyectual poética que la determina. Aquí se trata, nuevamente, de configurar un equilibrio dinámico entre

las partes y el todo. Pero ahora este equilibrio dinámico será el verdadero protagonista del sistema espacial propuesto, pues ya no propondrá la nítida percepción de recintos, o de figuras plásticas, ni tampoco la lógica de insatisfacción recintual del continuo particionado. El equilibrio dinámico entre las partes, al constituirse en protagonista, determina que esas partes se diluyan o subsuman como individuos, para poder, así, expresar o estimular una sensación de globalidad e ilimitación dentro de un paradojal todo. Ese todo, entendido como texto o contexto, es, precisamente, la consecuencia de una fusión textural que impide o dificulta segregar cada parte, merced a la intensa pregnancia que el todo impone. Para clarificar estos dichos recordemos que nosotros deslindamos las nociones de estructura y textura. La estructura de una forma constituye en sí su esencia, y resume su principio de acción. La textura formal, en cambio, determina la apariencia de esa forma, su modo accidental de concreción, en el decir de Aristóteles.

Observemos ahora que todos los metatipos espaciales, según sea la apariencia de sus partes, pueden ser clasificados como homogéneos o heterogéneos.

La poética proyectual más óptima para producir intensas experiencias estéticas dentro del metatipo Fusión en Continuo, según nuestro criterio, es la que organiza espacialidades sostenidas por entidades homogéneas. Una sala hipóstila de columnas delgadas, como la mezquita de Córdoba, o una trama ilimitada que se imponga a las posibles nociones de recintos por ella determinados, o el residuo espacial entre los pliegues complejos de una única superficie, como el Puerto de Yokohama de Zaera Polo, o las bibliotecas Jussieu de Rem Koolhaas.

Las Fusiones de Continuo heterogéneas son de difícil ejecución, pues tienden a proponer un caos visual, aunque, a veces, este aparente caos permite expresar conceptos complejos como los de libertad, juventud y euforia. El arquitecto deberá saber operar poéticamente para configurar espacialidades que verdaderamente

contribuyan a elaborar un mensaje estético desde un enfoque ideológico responsable.

Las condiciones de homogeneidad o heterogeneidad entre las partes que configuran un todo espacial definido, ya sea ilimitado o limitado, determinan un nuevo gradiente lógico entre estos conceptos. Es por ello que podemos ahora señalar que, en rigor, nuestros cuatro metatipos determinan doce tipos, según sea su nivel relativo de homogeneidad formal.

Y ya debería ser obvio que cada tipo se organiza según lógicas proyectuales poéticas específicas que le permiten llegar, si son sabiamente empleadas, a sus mayores niveles de coherencia interna, enfatizando así su principio de sentido o razón de ser.

Muedce. Modelo Universal Elíptico de Configuraciones Espaciales

Oportunamente hemos propuesto un modelo gráfico que permite distribuir las distintas lógicas de configuración espacial según su nivel de coherencia interna y el grado de su homogeneidad o heterogeneidad. Este modelo gráfico pretende operar como una carta náutica, o mapa, en el que se sintetiza el universo completo de posibilidades configurativas espaciales. Por eso lo hemos llamado Modelo Universal Elíptico de Configuraciones Espaciales. (Ver Figura 3 y Figura 4).

El modelo nos permite conceptualizar las similitudes y diferencias entre los diversos productos formales ubicándolos con rigor en las coordenadas de latitud y longitud que propone, basadas en el gradiente de homogeneidad, y en la lógica de transformación entre los cuatro polos. Es evidente señalar que el modelo es

universal en la medida que las lógicas de articulación entre las partes y el todo, así como la naturaleza de esas partes, ya sean laminares o volumétricas, por ejemplo, agotan los mecanismos configurativos. En el modelo universal se incluyen, entonces, las espacialidades existentes y las que, potencialmente, podrían existir y todavía no tienen manifestación sensible. El modelo también permite estudiar la predilección de ciertos períodos históricos por el uso específico de algunos metatipos.

Interesa destacar ahora que el modelo gráfico propuesto se organiza lógicamente como una superficie elíptica, ya que dos polos se oponen con mayor distancia conceptual que los otros dos, y entendiendo que las transformaciones de la configuración de espacialidades entre un polo y otro no es rígidamente lineal, sino conceptualmente orgánica, la superficie idónea es elíptica. El modelo nos propone dos ejes, horizontal y vertical, sobre los que se organizan los doce subtipos de mayor nivel de coherencia sintáctica, es decir, aquellos ejemplos ortodoxos que parecen expresar

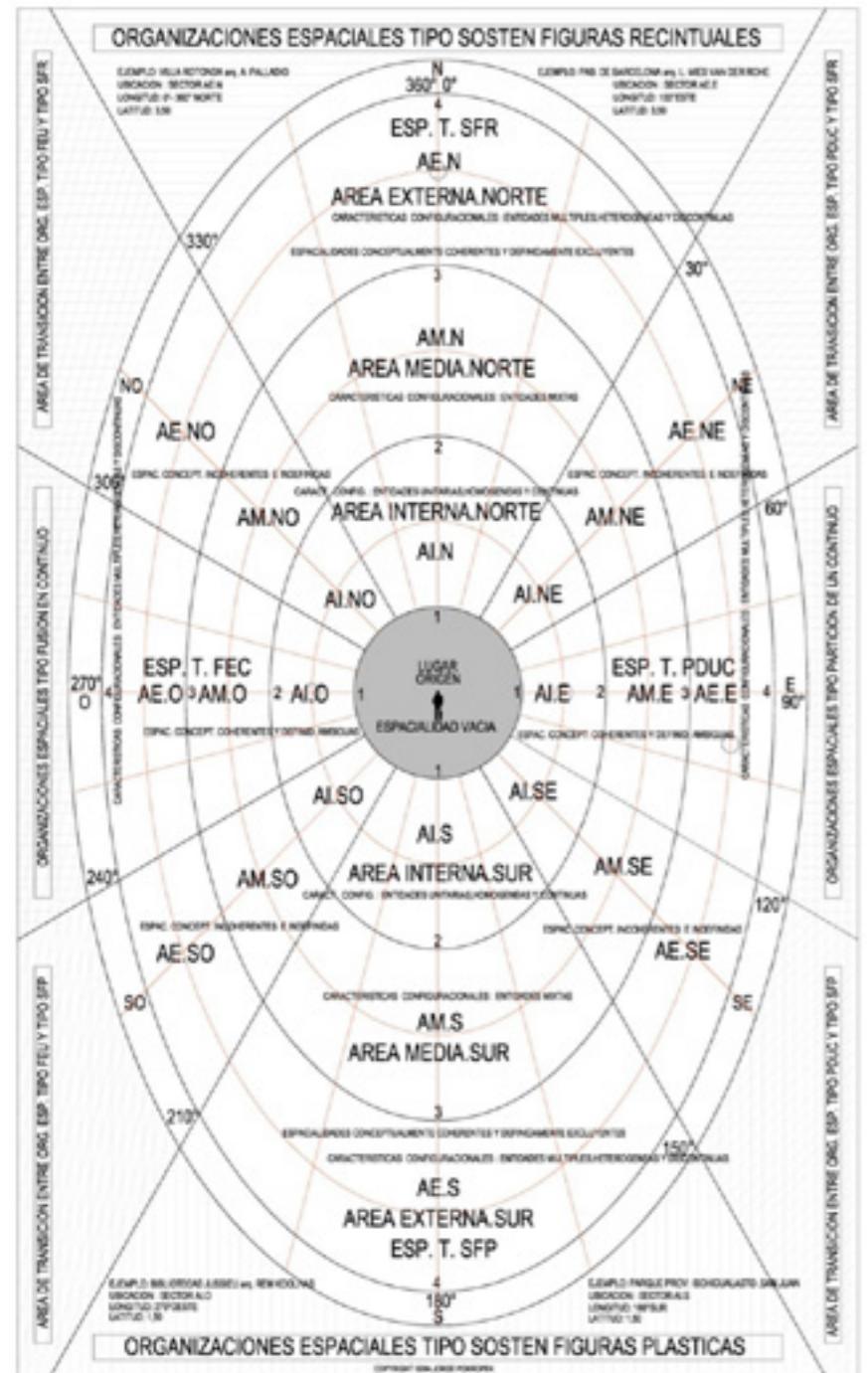
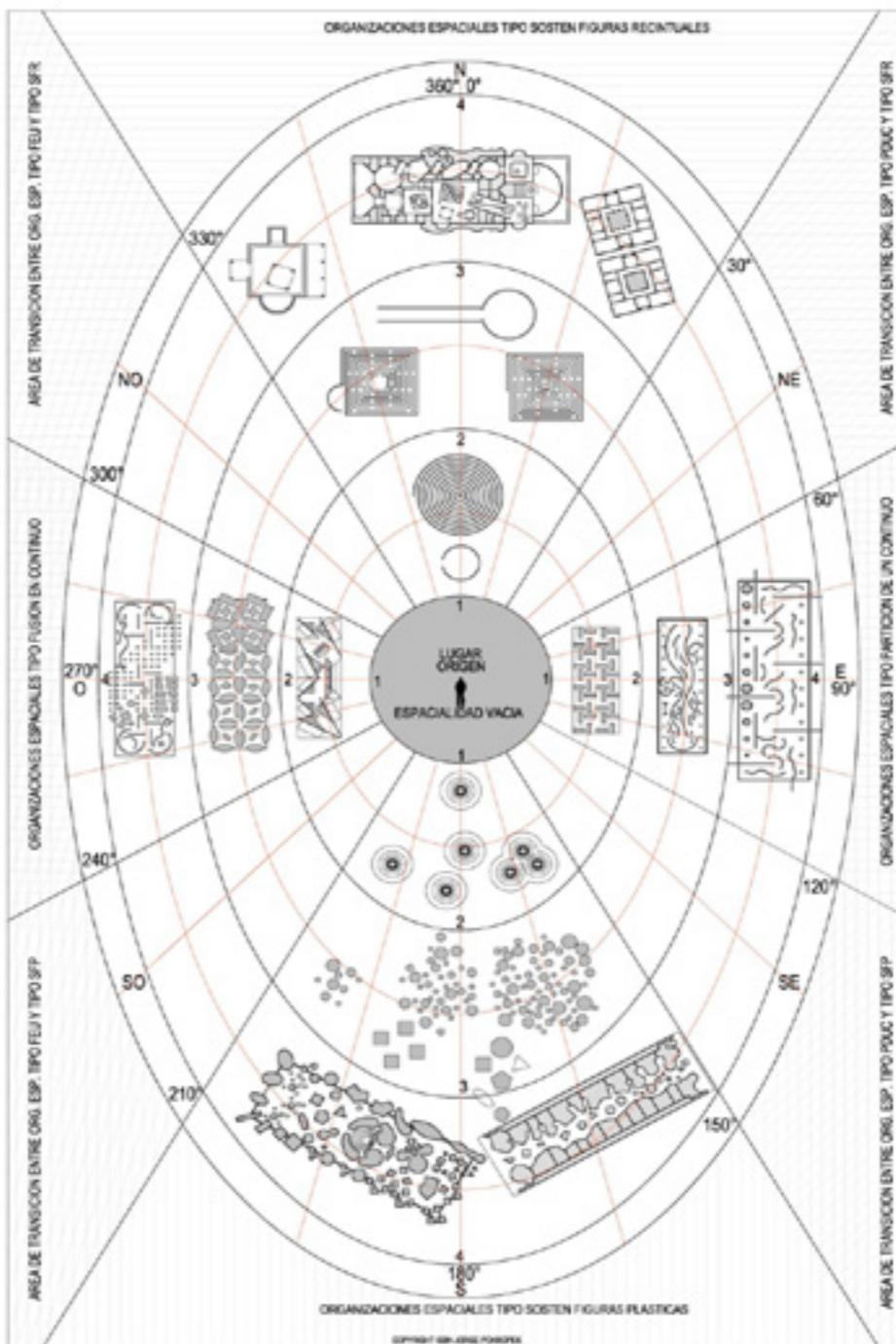


Figura 3.



Figure

mejor su principio de sentido o razón de ser, ofreciendo, entonces, las experiencias estéticas más intensas.

Advirtamos ahora que la lógica del modelo nos impone decir que sobre los ejes diagonales, específicamente aquellos situados a 45 grados, sólo podremos hallar configuraciones espaciales confusas, por indefinidas, de poco valor estético. Pero advirtamos nuevamente que entre estos cuatro ejes las lógicas de transformación proponen tanto hibridajes como mestizajes, que pueden ofrecer intensas experiencias estéticas al revisar y renovar los principios de acción.

Es conveniente aquí volver a enfatizar que por razones lógicas sólo puede haber conceptualmente cuatro metatipos espaciales, distribuidos en doce tipos ideales, entre los cuales hay infinitas configuraciones posibles, como el número ilimitado de puntos en un estrecho segmento de recta. Es lo mismo que sucede con el universo de los poliedros. Los hay regulares, semirregulares, e irregulares. Los regulares, llamados poliedros platónicos, sólo son cinco. Los semirregulares, llamados arquimedios, gracias a Arquímedes que los desarrolló, son sólo trece. Los irregulares son infinitos. Pero la posible belleza intrínseca de un poliedro irregular siempre competirá con la coherencia obvia de un tetraedro, un cubo o un icosaedro... y estas formas constituyen metatipos que luego engendran tipos y subtipos. (Ver Figura 5 y Figura 6)

Tipos y Metatipos en la enseñanza y práctica del proyecto.

Comencemos por enfatizar que aquí la noción de tipo empleada se corresponde con los aportes de Carlos Martí Aris (1993) y de Marina Waisman (1985), por ser estos enfoques los más operativos para instrumentar la enseñanza de las prácticas proyectuales según nuestro criterio. Un criterio, por cierto, basado en la episteme, y no

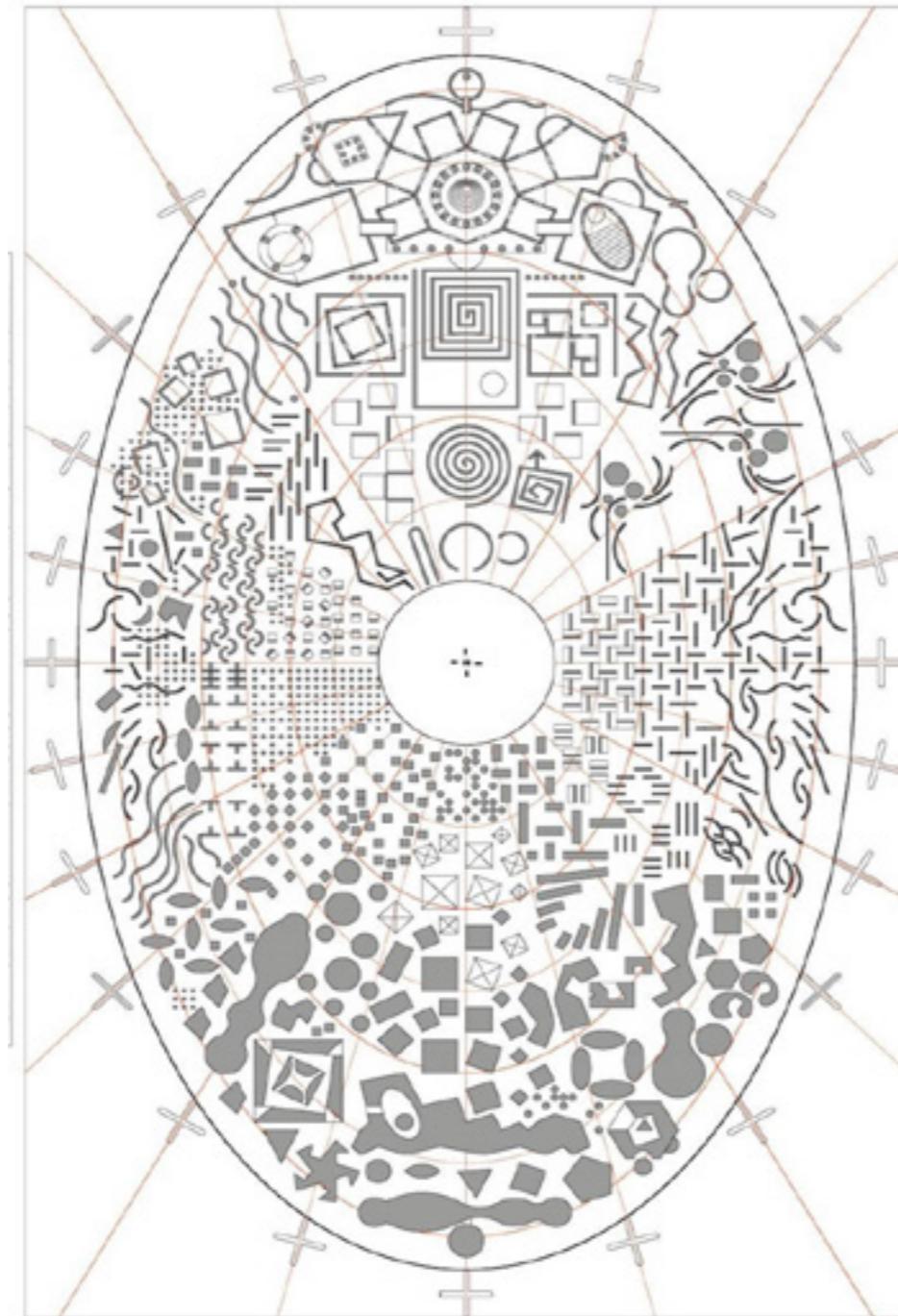


Figura 5.



Figura 6.

en la doxa. Y fundamentalmente de los aportes de Héctor Federico Ras (1999). Ver Figura 7 y 8

Carlos Martí Aris, con los más escuetos términos, establece que un tipo arquitectónico es un concepto que describe una estructura formal. Según esta definición no parecería existir una diferencia sensible entre las nociones de tipo y metatipo. Profundicemos entonces. Para Martí Aris la noción de claustro es un tipo arquitectónico y la noción de sala hipóstila es otro tipo categóricamente opuesto. Perfecto. Pero para nosotros el claustro, como concepto que reúne una galería en torno a un patio, solo es un tipo de organización recintual, entendido y estudiado dentro de la noción de figuras huecas, que involucra las investigaciones específicas sobre los productos conceptualizables dentro del metatipo de las espacialidades protagonizadas por figuras recintuales, que incluyen, por cierto, al recinto básico, al ambulatorio, a la galería, al porche, al enclave, al ábside, al recinto adscrito, al recinto adyacente, al nicho, al estuche al intersticio, etc. Todos los recién mencionados son conceptualmente tipos espaciales recintuales, y, por ende, pertenecen al metatipo de las genéricas espacialidades configuradas por figuras huecas.

Es obvio que estas organizaciones espaciales recintuales se opongan dialécticamente a la noción de sala hipóstila, lugar protagonizado por la proliferación de entidades básicamente cilíndricas y verticales, como la mezquita de Córdoba, o un bosque de casuarinas. Pero también es una sala hipóstila, como tipo arquitectónico, el bosque de inmensas columnas de Karnak o Luxor. Sin embargo, entre la mezquita de Córdoba y Karnak, existen las sutiles diferencias de tamaño de las partes, que diferencian las experiencias fenomenológicas y estéticas que ofrecen los bosques de casuarinas, de palmeras, o de gigantescas secuoyas.

En un caso, distinguiremos entre una espacialidad cuyo metatipo es la fusión en continuo, y la otra espacialidad que debe considerarse dentro del metatipo de las figuras

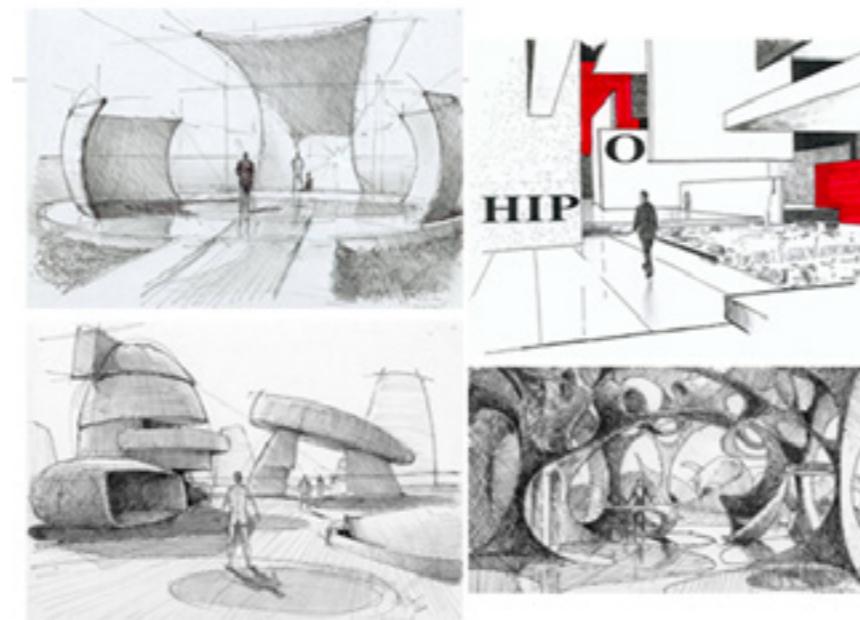


Figura 7.

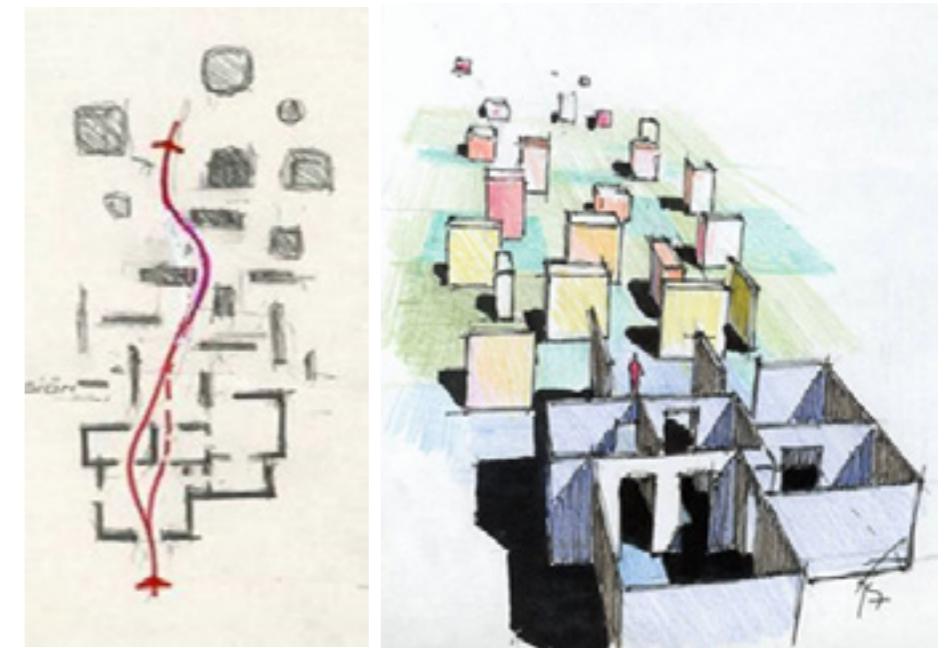


Figura 8.

plásticas, ya que las sequoias, así como las columnas gigantes, se ofrecen por su escala y distancia como volúmenes protagónicos, proponiendo transitar entre ellos, y no estimulando, en cambio, la sensación de estar en el bosque de columnas...

Es muy interesante el ejemplo de hibridaje tipológico que da Carlos Martí Aris cuando menciona, como ejemplo de mixtura entre recintos y salas hipóstilas, a la ermita de San Baudilio de Berlanga. Otro ejemplo notable de este tipo de hibridaje entre tipologías yuxtapuestas que alumbran nuevas tipologías de uso lo constituye el célebre Palacio de Asambleas de Chandigarh, de Le Corbusier. Nuestra mirada ve allí un gran recinto circular ubicado dinámicamente hacia los bordes de un complejo patio claustral inundado de columnas y rodeado de galerías en las que esas mismas columnas configuran ambulatorios muy permeables, distintos a los claros ambulatorios segregados como túneles prismáticos.

Notemos ahora que el rítmico bosque de columnas que determina la sala hipóstila que rodea el circular recinto enfatiza la percepción de una trama regular y se impone, por ende, como una fusión de continuo. Asimismo, señalemos que el recinto circular se percibe como tal en planta, o cuando ingresemos en él, pero para el fruidor, ubicado en la fusión de continuo que inunda el claustro indeterminando así sus límites, el recinto cilíndrico se percibe con una enorme figura plástica, hermética, que debe rodearse. Este análisis puede completarse con los comentarios que Martí Aris hace, desde otro enfoque, sobre esta obra. A dicho autor le interesa enfatizar las similitudes morfológicas entre el Palacio de Chandigarh, el Altes Museum de Berlín de Schinkel, la Biblioteca Municipal de Estocolmo de Asplund, y la Neue Staatsgalerie de Stuttgart de Stirling. Una veloz mirada sobre sus plantas básicamente rectangulares muestra un conjunto de recintos ortogonales articulados que parecen rendir tributo a un protagónico recinto cilíndrico central. La dialéctica entre

el círculo, el cuadrado, y el rectángulo sostiene la potente experiencia estética que proponen estas obras maestras. Notemos ahora que los ambulatorios perimetrales del Altes Museum, con sus rítmicas columnatas interiores fragmentándolos, son conceptualmente idénticos a los ambulatorios perimetrales de Chandigarh, que, en rigor, operan como galerías del claustro.

A veces las relecturas tipológicas no son tan evidentes, pero tras un minucioso análisis es posible hallar patrones de organizaciones espaciales similares, como lo prueba el exhaustivo trabajo de Peter Eisenman (2008) sobre el visualmente dislocado pero magnífico edificio Peter B. Lewis de Frank Gehry, al compararlo con el ya mencionado Altes Museum. Eisenmann demuestra con gráficos y trazados reguladores que ambos edificios recurren a similares ideas arquitectónicas, pero, para nosotros, existe una muy notable diferencia en la percepción del fruidor al recorrer estas espacialidades. Desde nuestro enfoque, Schinkel propone una muy tradicional articulación de

nítidos recintos, mientras Gehry, con su distorsiones neobarrocas que metaforizan la crisis contemporánea juega con la tensión dialéctica de mezclar espacialidades protagonizadas por figuras plásticas y, luego, cambiar de escala, pasando a fusión de continuo, usando como fondo, en diversas ocasiones, el poché determinado por recintos no ortogonales.

Las diferencias de enfoque en el análisis comparativo entre obras de autores y tiempos distintos no pretenden insinuar que existan enfoques mejores que otros, sino que, por el contrario, conviene sumar y no restar, multiplicando los diversos enfoques analíticos para examinar el posible conocimiento emergente de esos análisis. Es por ello que podemos discrepar con Colin Rowe (1978), cuando analiza las similitudes evidentes entre los trazados reguladores de la villa Malcontenta de Palladio, y la villa Garches de Le Corbusier. Si bien son los mismos trazados que determinan estructuras rítmicas similares, aquí acaban las coincidencias. Otra vez vemos en Palladio una precisa

y tradicional articulación de figuras recintuales, que poco tienen que ver con la fluidez espacial netamente moderna que propone Le Corbusier, con sus operaciones retóricas ilimitando perceptualmente una espacialidad obviamente encerrada en una caja.

Observemos ahora los aportes de Marina Waisman (1985) sobre el empleo en la enseñanza y la práctica proyectual de la noción de tipología.

Para comenzar destaquemos que, siguiendo a Argan, ella enfatiza que siempre existe en el inicio de un proceso proyectual un momento tipológico, ya sea consciente o inconsciente, explícito o tácito. Es imposible que un proyectista entrenado dentro de un cierto repertorio formal que determina su lenguaje poético de producción proyectual, no haya sido influido por los edificios que, oportunamente, estudió o vio en libros, revistas, y ciudades. Nadie inventa. Todos reinventamos. Y en eso consiste la creatividad.

Citemos a Waisman (1985):

Tipología formal pudo significar alguna vez un esquema de formas más o menos estáticas, hoy, como ya se ha visto, puede implicar esquemas de crecimiento, de transformación, de generación de formas, o bien códigos lingüísticos de los que resulte que la relación entre formas sea eventualmente más importante que el carácter de las formas mismas (p. 90).

Señalemos ahora que en nuestra tesis doctoral próxima a publicarse hemos desarrollado trece principios poetizantes para poder orientar la producción rigurosa de la forma arquitectónica.

Interesa aquí solo mencionar al Principio Dialéctico de Renovación Crítica Mítico-Tipológica, inspirado oportunamente en los escritos de Robert Venturi (1999) sobre su relectura implícita o no declarada de la noción de lance poético de Aristóteles.

Para Josep Muntañola (1981) es fundamental en Venturi y Aristóteles la renovación crítica de lo dado, para poder así renovar al mundo. Y en este sentido nosotros entendemos que toda tipología formal conceptualizable como un conjunto de ideas arquitectónicas condensadas en una configuración arquetípica responde a la posible espacialización temporal de los ritos y ceremonias de diversas prácticas sociales, orientadas a actualizar los relatos míticos en lo que tales prácticas hallaron identidad y sentido. Pero algunos mitos y relatos ya son obsoletos y están esclerosados, obturando así las posibilidades del ser para saber crecer y gozar.

Recordemos en este sentido a Vladimir Propp (2009) que establece una taxonomía de todas las configuraciones posibles de los cuentos o narraciones, es decir, de todos los metatipos narrativos, dentro de los cuales hay tipos específicos según géneros distintos, policial, fantástico, romántico, etcétera.

Con similar afán esclarecedor Marina Waisman habla del necesario empleo de series tipológicas para orientar los procesos de posibles metodologías analíticas.

Esta compleja serie de tipologías interdependientes, (formales, funcionales, simbólico-metafóricas) permite alumbrar, desde distintos enfoques críticos, un mismo fenómeno arquitectónico, y ayudar así a establecer lógicas proyectuales poéticas para prefigurar nuevos productos.

Comentarios Finales

Actualmente la enseñanza y práctica del proyecto arquitectónico tiende a producirse en la mayoría de los casos dentro de una tradición que no explicita o reconoce su subordinación tacita a teorías del proyecto y teorías de la arquitectura que actúan como supuestos básicos subyacentes, en el sentido de Gouldner, implicando esta condición la dificultad de renovar y transformar

críticamente lo dado o sabido, estableciendo así límites implícitos pero contundentes y esclerosados que tienden a inhibir la legítima y necesaria producción de nuevos conocimientos disciplinares.

El aprendizaje y enseñanza en el deslinde y configuración proyectual óptima de las diversas metatipologías espaciales trasciende los límites gramaticales impuestos o propuestos por los diversos lenguajes arquitectónicos actualmente vigentes y determinantes de lo que se puede proyectar para configurar nuestro entorno existencial. Las metatipologías constituyen metalenguajes que permiten profundizar en las posibilidades de articulación que cada lenguaje posee. El empleo consciente de lógicas proyectuales poetizantes aplicado a investigar las posibilidades configurativas implícitas en las leyes de selección y articulación formal de cada metatipología redundará en un incremento del saber disciplinar que favorecerá un incremento de la dimensión poética formal y, por el principio de empatía, incrementará la dimensión poética humana.

Notas finales

Aprobación final del artículo:

Ma. Arq. Andrea Castro Marcucci, editora en jefe aprobó la publicación de este artículo.

Contribución de autoría:

Arq. Jorge Pokropek: Responsable del proyecto de investigación y elaboración del manuscrito.

Referencias

- Argan, C. G. (1984). *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Breyer, G. (1999). *El ambiente de la vivienda. 47 al fondo* (4) 50-57.
- Doberti, R. ; Giordano, L. (2020). *Sistematica de las conformaciones*. Buenos Aires: Infinito
- Eisenman, P. (2008). *Diez edificios canónicos 1950-2000*. Barcelona: Gustavo Gili
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen
- Hesselgren, S. (1973). *El lenguaje de la arquitectura*. Buenos Aires: Eudeba
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de Lingüística Genera*, Barcelona: Seix Barral
- Mallgrave, H. F. (2013). *Architecture and embodiment. The The Implications of the New Sciences and Humanities for Design*. London: Routledge
- Mallgrave, H. F. (2010). *The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity, and Architecture* , Chichester: Wiley-Blackwell
- Mallgrave, H. F. (2018). *From object to experience*. London: Bloomsbury Publishing
- Marti Aris, C. (1993). *Las variaciones de la identidad. Un ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Serbal
- Moore, Ch.; Allen, G. (1978). *Dimensiones de la arquitectura: Espacio, forma y escala*, Barcelona: Gustavo Gili
- Muntañola Thornberg, J. (1981) *Poética y arquitectura*. Barcelona: Anagrama,
- Norberg-Schulz, Ch. (1998). *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili
- Panofsky, E. (1985). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets
- Pokropek, J. (2015). *La Espacialidad Arquitectónica. Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades*, Buenos Aires: Nobuko
- Propp, V. (2008) *Morfología de los cuentos*. Madrid: Akal
- Ras, H. F. (1989). *Ensayo Sobre Morfología, Conducta y Estética*. Buenos Aires: FADU-UBA
- Ras, H. F. (1999). *El entorno y su imagen*. Buenos Aires: Laf
- Rossi, A. (1979). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili
- Rowe, C. (1978). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Venturi, R. (1999). *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili
- Waismann, M. (1985). *La estructura histórica del entorno*, Buenos Aires: Nueva Visión