

UNA TEORÍA DE LA SIGNIFICACIÓN PARA EL DISEÑO DE LOS SIGNIFICADOS ESTIMULADOS POR LAS FORMAS Y ESPACIALIDADES ARQUITECTÓNICAS

A THEORY OF SIGNIFICANCE FOR THE DESIGN OF MEANINGS STIMULATED BY ARCHITECTURAL FORMS AND SPACES



Jorge Pokropek
Universidad de Buenos Aires
Argentina

jorgepokropek@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5727-9143>

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2023. Aceptación: 19 de abril de 2023.

Resumen

El presente escrito pretende explicar de un modo resumido un conjunto de conceptos y estrategias que favorezcan el diseño eficaz de los diversos mensajes que, tanto las formas en general, como las espacialidades habitables en particular, tienden a vehicular merced a su condición de sistemas de signos, estimulando en los fruidores o habitantes, emociones y conductas coherentes o contradictorias con las prácticas sociales que demandaron la generación de dichas formas y espacialidades.

Estos conceptos y estrategias configuran una Teoría de la Significación que opera dialécticamente con una Teoría Estética del modo poético de regular el estar de las formas, y con una Teoría de la Espacialidad Arquitectónica. Juntas configuran una Teoría del Proyecto Poético que actúa dialécticamente en la determinación de una Teoría de la Arquitectura, que pretende renovar y mejorar la práctica y la enseñanza del proyecto. Esta teoría del Proyecto Poético constituye nuestra tesis doctoral que ha sido resumida en otros escritos.

Palabras clave

Arquitectura, espacio, poética, proyecto, retórica.

Abstract

This paper aims to explain in a summarized way a set of concepts and strategies that favor the effective design of the various messages that, both shapes in general and inhabitable spatialities in particular, tend to convey thanks to their condition as sign systems. , stimulating in the users or inhabitants, emotions and behaviours that are coherent or contradictory with the social practices that demanded the generation of said forms and spatialities.

These concepts and strategies configure a Theory of Signification that operates dialectically with an Aesthetic Theory of the poetic way of regulating the being of forms, and with a Theory of Architectural Spatiality. Together they configure a Theory of the Poetic Project that acts dialectically in the determination of a Theory of Architecture, which aims to renew and improve the practice and teaching of the project. This theory of the Poetic Project constitutes our doctoral thesis that has been summarized in other writings.

Keywords

Architecture, space, poetics, project, rhetoric.

Advertencias previas

Lo que aquí conceptualizamos como nuestra Teoría de la Significación es el producto de varios años de investigación sobre los diversos modos en que diversos autores han encarado el problema de analizar los mecanismos mediante los cuales las formas, entendidas como sistemas de signos, poseen la capacidad de estimular lecturas o interpretaciones en los seres humanos que las emplean.

Advirtamos que existen teorías muy complejas y profundas que producen extensas clasificaciones de signos y modos de operación rigurosos (Magariños de Morentin, 1983), pero de difícil instrumentación para una práctica ágil del proceso proyectual... Nosotros no pretendemos ser expertos en Semiótica, ni dedicarnos a comentar o a refutar a Charles Sanders Peirce, o a Morris, por ejemplo. Somos arquitectos, diseñadores, y profesores de proyecto, además de artistas plásticos. Nos interesaba, entonces, poseer un instrumento conceptual útil para el ágil y eficaz diseño de los mensajes que las formas tienden a comunicar. Por ello buscamos denodadamente la configuración de una Teoría de la Significación que, sin perder rigor epistemológico, pudiera enseñarse y aprenderse con agilidad, para favorecer así el control proyectual sobre los mensajes diseñados.

Advirtamos ahora que estos esfuerzos personales se apoyan decisivamente en los enormes aportes previos de nuestro maestro, Héctor Federico Ras (1989, 1999, 2006) quien estudió en profundidad y reelaboró críticamente los estudios sobre los modos de interpretación desarrollados, inicialmente, por Thomas Munro (1956/1962). Si sumamos a estas reelaboraciones refinadas de Ras los aportes de Umberto Eco (1968/1986)¹

¹ Debemos aclarar que Umberto Eco publicó en 1967 el texto *Apuntes para una semiología de las comunicaciones visuales* que incluyó en 1968 en la edición italiana de *La Estructura Ausente*.

En el contexto argentino se había creado en 1956 bajo el influjo del Bauhaus en la carrera de arquitectura de Universidad de Buenos Aires la materia "Visión" que tenía cuatro niveles, la cual, hacia comienzos de la década del 60 empieza a incorporar contenidos vinculados con el enfoque estructuralista, la teoría de sistemas, la semiología y la lingüística. Diversas cátedras como las de Gastón Breyer, Hirsz Rotzait (de la que era adjunto Héctor Federico Ras) y César Jannello incluyen en su material de estudio textos de Barthes, Morris, Munro, Greimas, Arnheim y Hesselgren. El mismo Jannello invita en 1965 a su cátedra a Oscar Masotta quien dicta clases sobre estructuralismo y semiología, presentando juntos ese año una ponencia en el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos.

En 1969 se crea en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires la materia "Semiología de la Arquitectura" a cargo de César Jannello con la colaboración de Mario Gandelsonas, Diana Agrest (quienes venían de estudiar con Barthes en París), Juan Pablo Bonta, Roberto Doberti y Claudio Guerri.

Es en este clima que en 1970 Umberto Eco es invitado por Instituto Interuniversitario de Especialización en Historia de la Arquitectura (IIDEHA) dirigido por Marina Waisman, dictando talleres en diferentes universidades de Argentina, interactuando con la cátedra de Jannello (con el cual inicia un vínculo que continuaría por mucho tiempo), visita que es reflejada en tres notas publicadas en el número 29 de revista *Summa*. Gandelsonas cierra el año con una memoria de lo realizado en la asignatura cuyo título es "Semiología arquitectónica-Un enfoque teórico de la arquitectura", agregando además los trabajos realizados por los estudiantes. También ese año se funda la Asociación Argentina de Semiótica, que realiza poco después de la visita de Eco su primer Simposio en el que participan filósofos, psicoanalistas, lingüistas y arquitectos.

Continuando con la perspectiva propuesta por Eco aparecen en Italia entre 1970 y 1972 textos de De Fusco y Scalvini sobre semiología arquitectónica lo que profundiza la operatividad del enfoque.

Asimismo, Juan Pablo Bonta en 1973 escribe "Notas para una teoría de la significación del diseño", y en 1975 "Anatomía de la interpretación en arquitectura: reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe", cuestiones que luego aparecerían en su libro *Sistemas de Significación en Arquitectura* de 1977.

Quien esto escribe tuvo el privilegio de estudiar con los protagonistas de estas experiencias: Jannello, Breyer, Doberti, Ras y Guerri los que de primera mano le contaron la epopeya que habían emprendido.

y de Roman Jakobson (1981), por citar solo a dos protagónicos autores que iluminan el problema, tendremos los rasgos básicos de nuestra Teoría de la Significación.

Una teoría para la cual, oportunamente, hemos desarrollado exitosos instrumentos conceptuales para favorecer el análisis y diseño de mensajes. Nos referimos a nuestros modelos gráficos GASPPAF (Gráfico de análisis semiótico pedagógico proyectual abstracto figurativo), y TASPPAF (Triángulo de análisis semiótico pedagógico proyectual abstracto figurativo). Durante años en grado y posgrado hemos enseñado el empleo de estos modelos gráficos para agilizar la conceptualización de los mecanismos de significación (Pokropek, 2015). Ello nos autoriza éticamente a decir que nuestra Teoría de la Significación no solo es rigurosa, también es muy operativa.

Introducción General

Antes de poder profundizar en los detalles de una Teoría de la Significación para el diseño de formas arquitectónicas y objetuales, nos parece lógico y prioritario enunciar los rasgos generales del marco teórico global en el que actúa tal teoría.

Recordemos, en este sentido, que nuestra Teoría del Proyecto Poético persigue la producción de formas arquitectónicas, tanto envolventes como espacialidades envueltas, que tienden a estimular en los seres humanos el incremento de su dimensión poética mediante el previo incremento de la dimensión poética formal que constituye su entorno habitable (Pokropek, 2022).

En función de estos objetivos advirtamos que la investigación central que nos ocupa es aquella que pretende establecer la anatomía de aquellas lógicas proyectuales poéticas factibles de ser enseñadas, que tiendan al incremento de la dimensión poética arquitectónica, es decir, al incremento de la capacidad de la forma para renovar y transformar los mitos subyacentes en las prácticas sociales que nos dan sentido, buscando ese incremento mediante el estímulo de una revelación poética provocada en el fruidor o habitante por el modo poético en el que la forma ha sido intencionadamente configurada.

Nuestra hipótesis fundamental sostiene que las lógicas proyectuales que pueden incrementar la dimensión poética arquitectónica son aquellas que determinan configuraciones con un alto grado de ambigüedad semántica y de autorreferencialidad sintáctica, lo que determina, asimismo, desde un enfoque semiótico pragmático, la producción de intensos estados anímico-conductuales.

Estos requisitos, propios de todo mensaje estético, se satisfacen mediante procesos de metafORIZACIÓN formal, obtenidos por rigurosas operaciones retóricas dentro de un lenguaje apropiadamente articulado, capaz de establecer estructuras rítmicas cuya interpretación estimule lecturas, conductas y emociones, coherentes con la renovación de los mitos subyacentes en las prácticas sociales. Este enfoque es deudor, por cierto, de los conceptos vertidos en sus textos por Josep Muntañola Thornberg (1974, 1978, 1979, 1980, 1981, 1998, 2001, 2007, 2009).

Dentro de las hipótesis presupuestas en nuestra tesis doctoral, se postula que el incremento de la dimensión poética formal, (arquitectónica u objetual), es directamente proporcional al nivel de coherencia interna sintáctica, ya que este determina la intensidad expresiva formal, entendida como autorreferencialidad, contribuyendo, por consecuencia, al incremento de la capacidad connotativa, determinando la ambigüedad semántica.

Una necesaria síntesis conceptual de los temas y problemas que involucra la relación entre nuestra Teoría del Proyecto Poético y una Teoría de la Arquitectura Superior, se encuentra en nuestra particular definición de arquitectura:

La arquitectura es la organización retórica, rítmico-metafórica, que determina la dimensión poética

formal de las configuraciones habitables, para favorecer, en los fruidores o habitantes, un incremento de su dimensión poética humana mediante el estímulo de experiencias estéticas orientadas a provocar revelaciones poéticas que renueven y mejoren los mitos subyacentes en las prácticas sociales dentro de las cuales el ser encuentra su sentido y el modo de saber hacerse, para obtener una vida auténtica y justificar así el durar de su estar. Esa arquitectura deberá ser intensamente poética y, por ende, culturalmente contemporánea y situada, socialmente solidaria y ecológicamente sustentable.

Es obvio que esta definición de arquitectura que sitúa tal condición en el modo retórico de la organización formal para el estímulo de experiencias estéticas deslinda, automáticamente, entre formas diseñadas habitables arquitectónicas y meras formas diseñadas habitables prosaicas o edilicias.

Es obvio, además, que nuestra Teoría de la Significación busca las estrategias para configurar dentro de los requisitos del mensaje estético a la forma arquitectónica y sus espacialidades habitables, minimizando la expresión de otros mensajes prosaico-utilitarios que también se emiten dentro del mensaje global.

Para ello es necesario deslindar los diversos tipos de signos participantes, y entender el modo en que cada tipo de signo sostiene significados.

Una Teoría de la Significación. Generalidades

Pretendemos que el discurso que sigue pueda ser fácilmente comprendido no sólo por profesores sino, también, por estudiantes. Será por ello que adoptaremos el enfoque de asumir la necesidad de explicar conceptos básicos que permitan acceder en plenitud a la lógica de nuestros argumentos.

Comencemos señalando que toda forma tiende a expresar su principio de acción o razón de ser mediante una configuración que estimula en los humanos las diversas interpretaciones o lecturas sobre este principio de acción, buscando prioritariamente sus posibilidades de uso, su función. El ser humano frente a las cosas tiende a asignarles, inevitablemente, algún tipo de función y las transforma en formas. Las cosas, en principio, parecen no evidenciar un principio de acción y, por ende, son meras cosas. Para darles sentido y hacerlas inteligibles el ser impone significados que, a veces, mutilan otras interpretaciones posibles. Pero cuando el ser diseña una forma tiene la obligación ética de revelar su principio de acción, su razón de ser, su sentido profundo. La acción proyectual consiste, precisamente, en configurar los significados de la forma. Arquitectos y diseñadores son, en rigor, productores de forma y significado.

La semiótica señala que esta configuración formal debe y puede considerarse un sistema de signos.

Recordemos ahora que un signo posee como anatomía básica una relación dialéctica entre dos partes, entendidas como significante y significados.

Hay consenso en conceptualizar al significante como la estructura física percible por los sentidos, ya sean estos visuales, auditivos, táctiles, hápticos, gustativos u olfativos. Es obvio que en el caso del diseño arquitectónico y objetual el interés protagónico se focaliza en significantes físicos concretos que estimulan su lectura visual. Sin embargo, es oportuno recordar que la llamada Ley de las transformaciones propioceptivas explica que a toda percepción visual le suceden armónicamente un conjunto de traducciones en los demás sentidos (Pokropek, 2020). Es por ello que una forma filosa, puntiaguda, no solo habla de hostilidad o agresión, también puede percibirse como ácida, cortante, estridente y de colores vivos y fríos

Es factible afirmar que esta ley actúa protagónicamente en los procesos de metafización mediante los cuales pretendemos poetizar al mundo. Como ejemplo recurrente citamos las conocidas figuras Malumma y Takete, propuestas por los psicólogos de la Gestalt para sostener sus teorías (Hes-

selgren, 1956/1973). Malumma, por su sonido, remite invariablemente a formas mórbidas, turgentes, femeninas, plenas de curvas y ondulaciones: una geisha. Takete, en cambio, se percibe filosa, puntiaguda, masculina y feroz: un samurai.

Los comentarios inmediatamente anteriores aluden a un tipo de significante cuya relación con sus posibles significados no es arbitraria o convencional. Esto implica inmediatamente que debemos considerar la existencia básica de dos tipos de signos según sea la relación entre sus significantes y sus significados. Numerosos autores definen como icónicos a aquellos signos que poseen una relación estructural analógica entre sus significantes y significados, es decir, no arbitraria o convencional (Eco, 1968/1986; Magariños, 1981). Por oposición conceptual existen signos cuyas lecturas predominantes se sostienen en códigos culturales o convenciones interpretativas.

Advirtamos ya que toda forma arquitectónica u objetual, por su propia lógica configurativa, tiende a sostenerse en signos de ambos tipos, ya que un mismo significante no solo expresa los significados intrínsecos que posee sino, también, los convencionales dentro de un código cultural. Pero advirtamos ya que el diseñador puede elegir significantes que prioricen lecturas abstractas intrínsecas a la forma diseñada, y busque minimizar la expresión de lecturas convencionales que, por su mayor facilidad de lectura, tienden a enmascarar a las anteriores. Es obvio que en el diseño del mensaje global debe buscarse que los significados convencionales y los significados intrínsecos a la forma sean coherentes entre sí, ya que a veces los significados convencionales tienden a pervertir o contradecir a los significados intrínsecos, produciendo un estado de confusión visual que produce malestar. La situación ideal es que ambos se potencien entre sí.

El sentido profundo de estas decisiones proyectuales radica en que las formas significantes que estimulan la lectura de significados intrínsecos o inherentes a ellas, como Malumma y Takete, sostienen sus interpretaciones en orígenes filogenéticos, es decir, biológicos, y por ello se consideran de in-

terpretación universal. Esta condición del signo evita que sus lecturas propuestas, en este caso, impuestas, se devalúen o transformen según los cambios culturales. No sucede lo mismo, obviamente, con los signos convencionales, considerados de origen ontogenético por proceder de códigos culturales. Códigos sujetos a inevitables transformaciones que pueden alterar sensiblemente el sentido inicial propuesto. Son muchos los estudiosos que han profundizado en estas problemáticas. Entre ellos, Juan Pablo Bonta (1977) en *Sistemas de significación en la arquitectura*, y, por supuesto, Umberto Eco (1968/1986) en su extraordinaria *La estructura ausente*. Este deslinde entre significados intrínsecos a la forma y significados contingentes a la misma es fundamental para poder conceptualizar las estrategias proyectuales que buscan operar sobre la configuración del significante para privilegiar la expresión de algunas lecturas sobre otras, buscando que los mensajes propuestos no se deterioren o perviertan.

Recordemos ahora que, ya sean icónicos o convencionales, los signos se leen en dos niveles distintos y complementarios. Nos referimos, por cierto, a las nociones de denotado y connotado. El denotado es una lectura básica inicial que alude prioritariamente al principio de acción, entendido como posibilidad de uso básicamente prosaico. El connotado, en cambio, es una lectura que indaga en los aspectos simbólicos o metafóricos que esa forma despierta en el observador, así como la evocación de anécdotas personales o generales. Una silla denota un modo de sentarse, pero connota sencillez o refinamiento. Tal vez se parece a alguna silla de la infancia. Un trono es una silla que enfatiza la percepción de los connotados de prestigio, monarquía, poder, lujo, fuerza, etcétera. En un trono el denotado se reduce frente a la potencia expresiva del connotado. Advirtamos ya que el mensaje estético siempre se sostiene con el protagonismo de los connotados.

Avancemos ahora señalando que, en función de los argumentos anteriores, podemos deslindar todavía al conjunto de los significados participantes del mensaje global en cuatro tipos (o subtipos), según consideremos el tipo de lecturas

que proponen. Este deslinde lógico busca separar los significados denotados de los connotados según sea su origen filogenético u ontogenético, es decir, icónico o convencional.

Recordemos ahora que el ser humano existe en la dialéctica relación entre una dimensión prosaica y una dimensión poética. La primera busca satisfacer sus necesidades primarias o biológicas. La segunda busca exaltar su condición espiritual donde, en rigor, radica su condición humana, sobreponiéndose a su condición animal. Es por ello que Umberto Eco (1968/1986) habla de funciones primarias y secundarias del lenguaje... Un mensaje informativo es prosaico. Un poema es un mensaje poético que tiene una respuesta estética (Jakobson, 1981). Desde este enfoque es fácil reiterar que los denotados buscan satisfacer necesidades prosaicas o primarias, y los connotados, necesidades espirituales, poéticas o secundarias.

Hechas estas aclaraciones procedamos a enunciar los cuatro tipos básicos de significados que tienden a interactuar en la configuración del mensaje global (Figura 1).

Por lo dicho recientemente vemos que los denotados son lecturas primarias que buscan satisfacer necesidades prosaico-utilitarias, y que, dada su condición de primarias, son las primeras interpretaciones que el ser instintivamente necesita leer por su condición de depredador depredable...

Merced a su origen icónico o convencional dividiremos en dos al grupo de los denotados, distinguiendo así entre operativos y funcionales. Los operativos serán aquellos significados denotados cuya relación con el significante tiene analogías estructurales. Estos significados poseen, por ende, un origen filogenético y se dirigen a satisfacer necesidades prosaicas. Los funcionales serán aquellos significados denotados cuya relación con el significante es arbitraria por estar sujeta a convenciones culturales que determinan un código interpretativo. Estos significados poseen, por ende, un origen ontogenético, y también se dirigen a satisfacer necesidades prosaicas.

La misma operación de deslinde la haremos ahora con el grupo de los significados connotados. Tendremos entonces significados simbólico-metafóricos intrínsecos a la forma, y significados simbólico-metafóricos contingentes a la forma.

Figura 1. *Tipos de Significados.*

Clasificación de los TIPOS DE SIGNIFICADOS		Clasificación por la función que denotan y connotan	
		Artísticos o Secundarios connotativos	Pragmáticos o Primarios denotativos
Clasificación por su relación con el significante: arbitraria o convencional y analógica o coherente	Inmanentes Relación no arbitraria	Simbólicos Metafóricos inherentes	Operativos-utilitarios inherentes
	Contingentes Relación arbitraria	Simbólicos Metafóricos contingentes	Funcionales-utilitarios contingentes

Nota. Elaboración propia.

Es evidente, por lo dicho hasta aquí, que ambos tipos de significados connotados buscan satisfacer necesidades espirituales humanas, y son los protagonistas de los mensajes estéticos y de los mensajes kitsch, entendidos estos últimos como simulacros de mensajes estéticos devaluados que buscan consolar y anestesiar, en lugar de proponer interpretaciones reveladoras.

Vale acotar en este sendero, que el grupo de los significados operativos y funcionales son los que protagonizan el denominado mensaje literal.

Advirtamos ya que, dentro de nuestros argumentos previos, hemos deslizado otro nivel clasificatorio, el de los mensajes protagónicos que constituyen el mensaje global.

Es obvio que la semiótica distingue con rigor muchos tipos de mensajes. Basta recurrir a *La estructura ausente*, de Umberto Eco (1968/1986), ya mencionada. Pero a nuestros efectos operativos como productores de formas y profesores de proyecto, hemos considerado muy conveniente reducir a sólo tres los mensajes protagónicos que las formas arquitectónicas u objetuales tienden a manifestar. Nos referimos, por cierto, al mensaje estético, al mensaje kitsch, y al mensaje literal. Este deslinde es altamente operativo para poder conceptualizar lógicas proyectuales poéticas.

Advirtamos ahora que el mensaje global expresa de un modo simultáneo los tres tipos de mensajes, o los cuatro tipos de significados ya enunciados, pero lo hace con distintos grados de intensidad para la interpretación de cada uno, según el modo en que ha sido configurado...

Es imposible no leer los cuatro tipos de significados, pero es posible operar sobre el significante para enfatizar la percepción jerárquica de algunos sobre otros. Un ingenioso ejemplo que nos daba Ras consistía en confeccionar un ovillo de lana con cuatro hilos extensos de distinto color y longitud idéntica. Los colores que se enrollaban al final, uno sobre otro, eran de percepción protagónica, pero la apretada trama no evitaba percibir los dos restantes, ubicados en el núcleo. Siempre hacemos hincapié en la necesidad de minimizar en las formas arquitect-

tónicas la expresión de los trivializantes denotados, corriendo el riesgo de obturar en demasía la razón de ser prosaico-utilitaria de la forma, dificultando así la satisfacción plena de las prácticas sociales. Pero preferimos correr el riesgo de caer en hacer esculturas habitables, antes que resignarnos a las expresiones tradicionales que no enfatizan el estímulo de una experiencia estética profunda. Asimismo, el excesivo empleo de significados simbólico-metafóricos contingentes puede llevarnos inconscientemente al kitsch.

La configuración del mensaje global necesita un profundo equilibrio en la configuración del significante, ya que solo podemos operar, en rigor, sobre el significante, para así determinar y sostener los significados denotados y connotados que este propone o impone.

El diseño racional de los mensajes consiste, inevitablemente, en la sabia y poética configuración de sus significantes.

- Significantes que deben ser tan atractivos en sus lógicas retóricas de organización que estimulen la atención del fruidor o habitante sobre el modo en que han sido configurados, incrementando así el requisito de autorreferencialidad formal.
- Significantes que deben ser tan ambiguos semánticamente que puedan disparar asociaciones metafóricas que incrementen la realidad y estimulen procesos de liberación por su significación inagotable y abierta.
- Significantes cuya configuración rítmica estimule, desde un enfoque semiótico pragmático, emociones y conductas coherentes con los ritos y ceremonias que los espacios convocan y permiten.

Para lograr estos objetivos es menester instrumentar y enseñar el empleo de lógicas proyectuales poéticas.

Hasta aquí hemos esbozado los rasgos fundamentales de nuestra Teoría de la Significación. Antes de profundizar en ella conviene un breve resumen.

Revisemos, entonces, las cinco lecturas básicas que toda forma o espacialidad arquitectónica proponen a los sentidos del fruidor o habitante:

- Lectura del significante mediante el análisis de los diversos aspectos sintácticos que expresan su concreción material y organización formal, (ritmos, texturas, colores, operaciones de simetría, clasificación del tipo configurativo espacial básico, etcétera). Estos aspectos se analizan mediante el modo en que se expresan las diversas categorías polares, estructurales y texturales, adscriptas a lógicas geométricas de control formal factibles de ser explicitadas gráficamente. A estas operaciones analíticas se las define como análisis sintáctico-morfológico.

Las restantes lecturas emergen de los análisis semántico-morfológicos:

- Lectura de significados utilitarios, prosaicos o primarios, expresados desde signos cuya relación significante-significado no es arbitraria sino coherente por hallarse estructurada por principios de semejanza o analogía. Estos signos favorecen una lectura filogenética y se los puede considerar de interpretación universal, pues su código es común a toda la condición humana y subyace en el ADN. Estos significados se denominarán operativo-utilitarios. Como ejemplo de forma que enfatiza esta lectura podemos señalar una típica escalera, por oposición a la forma ascensor, que requiere entrenamiento, y cuya lectura depende del código cultural.
- Lectura de los significados utilitarios, prosaicos o primarios, expresados desde signos cuya relación significante-significado es arbitraria, dependiendo para su interpretación de la posesión de un código cultural que la estipule convencionalmente, favoreciendo así una lectura ontogenética. Estos significados se denominarán funcionales-utilitarios,

y junto a los operativos-utilitarios, se los considerará como denotados. Como ejemplo ya hemos señalado al ascensor, pero también los televisores y los teléfonos celulares participan de esta categoría. Sin entrenamiento y la posesión del código cultural, es imposible su empleo.

- Lectura de significados espirituales, poéticos o secundarios, considerados connotados y expresados por signos de interpretación universal sostenidos por estructuras filogenéticas. Estos significados, inherentes a la forma significante, se denominarán simbólico-metafóricos abiertos, por su capacidad polisémica que admite incrementos interpretativos, facilitando entonces los procesos de semiosis ilimitada que determinan la experiencia estética y estimulando, asimismo, intensas respuestas conducto-emocionales. Estos significados no se devalúan ni transforman.

• Lectura de significados espirituales, poéticos y secundarios, expresados por signos contingentes a la forma y adscriptos a la misma por convenciones culturales que determinan códigos interpretativos. Estos significados connotados se sostienen, entonces, en un origen ontogenético y, por ende, son devaluables o transformables. Para su correcto empleo para la configuración del mensaje estético y el estímulo de respuestas anímico-conductuales recomendamos seleccionar aquellos que históricamente mantienen sus significaciones básicas de un modo estable. Se los denominará, simbólico-metafóricos cerrados, en oposición a los anteriores, abiertos, pues sus significados codificados, si bien pueden transformarse o devaluarse, tienden a restringir la multiplicación de interpretaciones coherentes y abstractas. La frecuencia de su empleo reduce el shock interpretativo propio de las metáforas abiertas, lo que reduce la intensidad de su posible mensaje estético. Recordemos aquí que existen metáforas

mueratas por excesivamente lexicalizadas. Asimismo, interesa destacar que a nosotros, en los procesos de metaforización, nos importa desarrollar metáforas sin referente plástico, es decir, metáforas no figurativas, prefiriendo metáforas abstractas. La paz, la libertad, la democracia y el amor no tienen un referente plástico. Según Elena Oliveras (1993) son metáforas in absentia total.

Nos parece necesario ahora establecer algunos comentarios que permitan completar, en la medida de lo posible, la conceptualización de los argumentos previos.

Hemos dado como ejemplo de forma elocuentemente operativa, siguiendo a Eco (1986), a la clásica escalera presente en miles de edificios. Observemos ahora que, sin traicionar la esencia formal de la escalera, Luis Barragán, entre otros, la pone en valor al proponerla como un abstracto plano plegado, con lo cual minimiza, pero no niega, la lectura de su función primaria, pero la sublima poéticamente al enfatizar la belleza emergente de las nociones inherentes a un rítmico plegado casi metafísico. Transforma un tipo en arquetipo, podríamos decir.

Por otro camino, y hablando de escaleras, nuestra favorita es la diseñada por Miguel Ángel para la Biblioteca Laurenciana. Sus tres ramas que concurren a un centro y concluyen en un solo tramo final son un desafío interpretativo. ¿Para qué, primero, tres ramas, si luego todos vamos por el mismo camino? Hemos internalizado como propia la interpretación de Marta Zatoryi (1990). Ella señalaba que la única razón de hacer tal cosa era, evidentemente, una razón poética. Al igual que el célebre vaso ondulado de Alvar Aalto, la escalera Laurenciana nos obliga a decidir libremente. Vamos fácilmente por el centro, sometidos al discurso del poder, o somos rebeldes y buscamos las ramas izquierda o derecha, que no tienen baranda, enfrentando el abismo, la posibilidad de caída y dolor, para reafirmar nuestro deseo de libertad... Un deseo brutalmente reprimido por el último decisivo tramo único. Pero, por un momento, nos hemos elegido a nosotros mismos...

y ¡fuimos libres! Obviamente esta es solo una entre miles de interpretaciones posibles... y allí reside la grandeza de Miguel Ángel. Supo trascender la función primaria y la poetizó mediante la operación retórica de multiplicar las ramas y quitar barandas.

Otro tanto hizo el inolvidable Emilio Ambasz en su célebre Casa de Retiro Espiritual. Allí dos escaleras adheridas a susurrantes muros monumentales nos hablan del crecimiento del ser que quiere saber, buscando la cumbre en un esforzado y peligroso viaje ascendente hacia el conocimiento del oculto horizonte. Y como Zaratustra, satisfecho el deseo solo queda el descenso por la otra rama para brindar al ignorante valle el saber adquirido antes de enfrentar la decadencia y la muerte (Pokropek, 2015). La poetización de la forma frecuentemente pasa por lograr, mediante la abstracción, la minimización de los significados operativo-funcionales.

Observemos ahora el caso del conspicuo ascensor como ejemplo de forma que enfatiza una lectura funcional. Presentado por primera vez al público en la Exposición Universal de París, en 1889, por Otis, el ascensor se presentaba como una caja transparente, de malla metálica, y mostraba de modo elocuente sus poleas, cintas, motores y palancas... Era necesario comunicar y familiarizar a la gente con su funcionamiento en un lenguaje operativo. Acostumbrados ya a su empleo solo vemos puertas y botones. Sabemos que si entramos en él, ascendemos o descendemos. Obviamente su poetización pasa por transformarlo, merced al vidrio, en un vertiginoso viaje para conquistar paisajes cambiantes.

Pero el actual teléfono celular, pura pantalla negra, es tal vez, el mejor ejemplo de un mensaje funcional, aunque, por cierto, connote prestigio, poder económico, y desarrollo tecnológico.

Es obvio que las múltiples luces que horadan la oscuridad del interior de la Capilla de Ronchamp pretenden hablarnos de una comunión espiritual entre lo diverso, donde cada ser tiene una razón para existir, y el conjunto conquista el temor y la ignorancia. La estética de la unidad en la diversidad. Es ingenuo pensar que esos vanos tienen por función meramente iluminar.

Tampoco la capilla de Peter Zumthor, o sus Termas de Valls, proponen una lectura operativo-funcional para sus embriagadoras y espirituales espacialidades. Pero las funciones prosaicas pueden satisfacerse igual.

Se trata, en definitiva, de poetizar nuestro entorno para lograr ese ansiado y bello habitar poético que estimule obtener una vida auténtica, plena de sentido y placer.

Algunos comentarios sobre el diseño de respuestas conducto-emocionales

No podemos concluir esta breve reseña sobre los fundamentos de nuestra Teoría de la Significación sin mencionar las posibles estrategias tendientes a estimular, mediante las lecturas de los diversos significados, estados emocionales y respuestas conductuales coherentes con el mensaje estético vehiculizado, y con las prácticas sociales que demandan espacialidades específicas.

Nos limitaremos, por la extensión ya alcanzada por este escrito, a mencionar los casos categóricamente opuestos de los espacios para la alegría, y de los espacios para la tristeza. Es obvio que también existen los espacios arquitectónicos emocionalmente neutros, que son los más frecuentes. ¿Es necesario diseñar espacialidades para la tristeza? Sí, si se trata, por ejemplo, de un recinto para honras fúnebres. Pero, en rigor, lo que aquí interesa pedagógicamente es señalar que el adecuado diseño de una espacialidad alegre o eufórica implica, asimismo, el saber diseñar las respuestas contrarias mediante el empleo de recursos retóricos inversos. En el mismo sentido podemos hablar de otra típica oposición categórica: la espacialidad sensual versus la espacialidad espiritualizada. Lo importante es iniciar el proceso de metaforización formal empleando protagónicamente significados simbólico-metafóricos abiertos.

Observemos ahora que, como somos animales ópticos y depredadores natos, la presencia de la luz que nos permite entender con diafanidad nuestro entorno nos produce, inevitablemente, un

estado de alegría que, luego, se traduce en una gozosa serenidad. Las penumbras, en cambio convocan los horrores de las noches ancestrales y tienden a generar temor o desasosiego. Aunque también, a veces, son el refugio que permite desarrollar los placeres dionisiacos. Una iluminación neutra, en cambio, favorece un sosiego introspectivo, sereno, pero algo melancólico, proclive a la tristeza. Lo dicho apunta a recalcar la importancia en el sabio manejo de luces y sombras como significantes aptos para estimular aquellos significados coherentes con los diversos estados anímicos.

Todos sabemos, por experiencia propia, que las espacialidades visualmente densas, con mucho fárrago formal, penumbrosas e indefinidas por la presencia de humos, con alfombras, tapices y mucha ornamentación, producen una atmósfera, en el decir de Zumthor, que estimula la sensualidad y el hedonismo dionisiaco, favoreciendo el deseo de comer, beber y copular. Estas espacialidades eróticas, definidas así porque apelan al impulso vital y al placer físico, se oponen categóricamente, en su diseño, a las espacialidades espiritualizadas y solemnes. Las mismas suelen ser poderosamente sobrias, esquemáticas, verticales, despojadas de ornamentaciones y similares a las celdas ascéticas de los monasterios. El minimalismo abusó de estas estrategias. La mayor parte de las personas no somos monjes tibetanos. Por supuesto estos espacios intensamente espiritualizados, sin ser necesariamente tristes, son evidentemente solemnes, prefiriendo entonces mostrar con nitidez los modos en que se relacionan las partes para producir, también, cierto estado de euforia ascendente.

Recordemos ahora, por cierto, que para configurar exitosamente cualquier tipo espacial o forma arquitectónica es menester operar con ciertos principios poetizantes básicos.

El Principio Dialéctico de Simultaneidad Formal pone en juego las oposiciones categóricas, tanto sintácticas como semánticas, para producir una síntesis visual plena de sentido que se torna autorreferencial por el placer que propone entender el modo en que se resuelven esas oposiciones.

El Principio Dialéctico de Simultaneidad Operativa busca, mediante la abstracción de las partes, minimizar la expresión de los denotados para incrementar la ambigüedad semántica.

Por fin, el Principio Dialéctico de Renovación Crítica Mítico-Tipológica busca renovar y transformar las respuestas tipológicas tradicionales, buscando, así, renovar y transformar los mitos subyacentes de las prácticas sociales que las generaron, reponiendo el modo en el que se desarrollan sus ritos y ceremonias.

Estos tres principios que, en rigor, tienen un pie en nuestra Teoría Estética, y otro pie en la Teoría de la Significación, aquí expuesta, son fundamentales para satisfacer la configuración intencionada del mensaje estético, al regular la coherencia interna y el modo en el que se distribuyen las partes del todo en función de su principio de acción.

Recordemos que el camino hacia la perfección en el proyecto de una forma o espacialidad, reside en buscar satisfacer plenamente su principio de acción o razón de ser, incrementando, para ello, el nivel de coherencia entre sus partes, sin por ello trivializar la expresión formal.

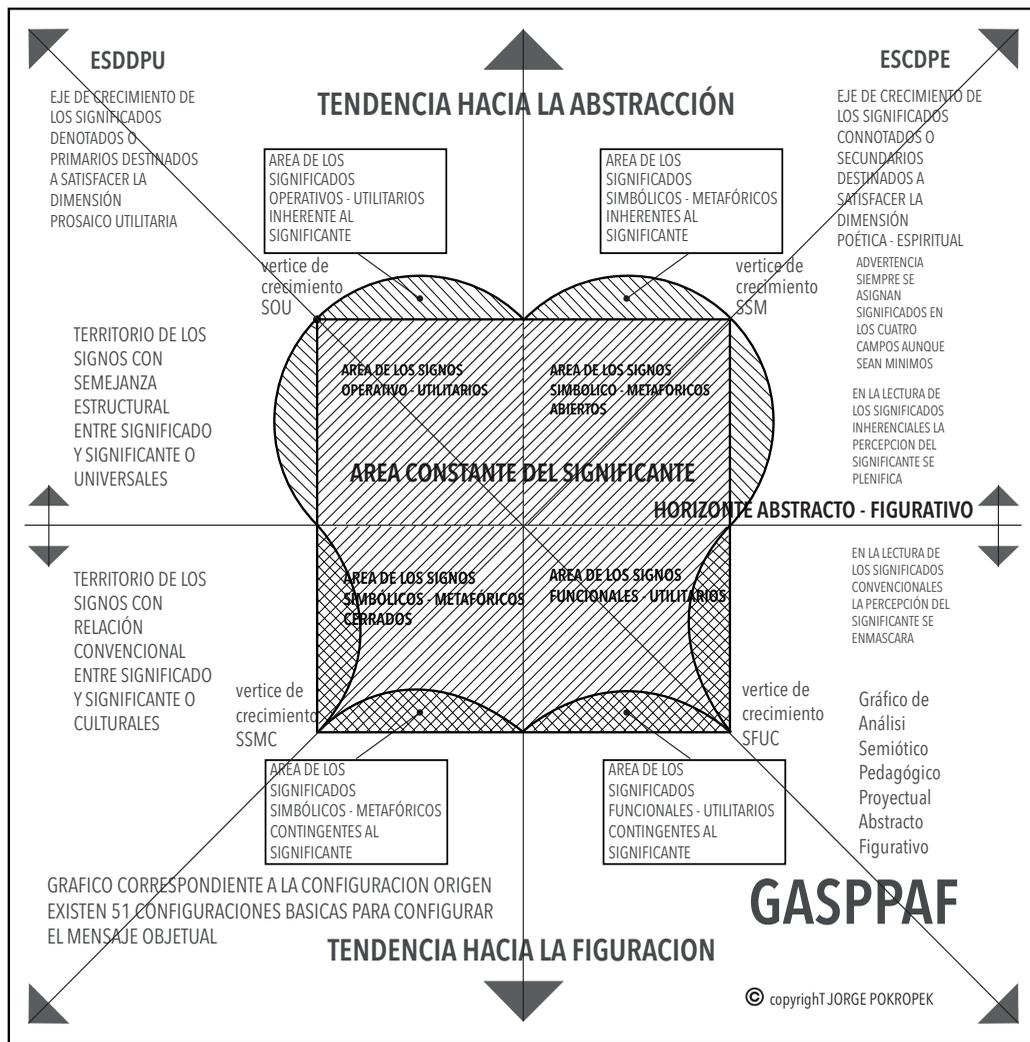
En síntesis, digamos que toda práctica social puede traducirse en un conjunto de conceptos metaforizables. Una escuela alude al viaje desde la ignorancia hacia la sabiduría. Una biblioteca también. Un hospital puede hablar de la lucha contra la muerte, o de la fría perfección de la ciencia. Un aeropuerto alude al viaje vertiginoso y es la puerta de un país. Se trata siempre de trascender el ingenuo programa operativo-funcional que nos imponen o proponen las prácticas sociales. Unas prácticas sociales que sólo alcanzan su verdadera plenitud operativa cuando se las sublima poéticamente y se renuevan sus mitos subyacentes.

El proceso de metaforización implica organizar nociones o conceptos en cadenas coherentes y retroalimentadas, traduciéndose en categorías interpretativas que, oportunamente, buscan sus significantes en las categorías sintácticas. La idea de libertad conduce a la noción de represión. La represión habla de leyes duras traducidas en tramas y ejes. La libertad propone otros ejes y rupturas de las leyes marco en las que actúa. La libertad habla de lo espontáneo y lo espontáneo se traduce en organizaciones visuales deliberadamente aleatorias. La libertad es alegre y eufórica. La represión es triste y sosegada. Las formas, con sus connotados simbólico-metafóricos abiertos, comunican estas ideas para poder, así, poetizar lo real e incrementarlo. Y esa acción nos incrementa mejorándonos.

Breves comentarios sobre el modo de empleo de los modelos GASPPAF y TASPPAF

Parece coherente en este escrito intentar explicar someramente el empleo de los instrumentos conceptuales que hemos desarrollado para el análisis y diseño de los mensajes estimulados por las espacialidades arquitectónicas y los objetos del entorno existencial. Entendemos que la capacidad para usar estos instrumentos conceptuales implica necesariamente haber internalizado con eficacia los conceptos que los sostienen.

Figura 2. GASPPAF.



Nota. Elaboración propia.

El gráfico de análisis semiótico pedagógico proyectual abstracto figurativo consiste, básicamente, en un conjunto de ejes y superficies expresados en la Figura 2. Una línea horizontal divide los campos de los significados figurativos y los abstractos. Una línea vertical determina la tendencia hacia la abstracción o hacia la figuración. Uno de los ejes diagonales reúne el crecimiento o decrecimiento de los significados denotados.

El eje contrario, también diagonal, sostiene los crecimientos o decrecimientos de los significados connotados. En el centro se ubica un cuadrado dividido, en principio, en cuatro partes iguales, que luego pueden modificarse según lógicas de crecimiento o decrecimiento. Esta área representa al significante. Y sus cuatro partes son: el área de los signos operativos- utilitarios, el área de los signos funcionales- utilitarios, el área de los signos simbólico- metafóricos abiertos, y el área de los signos simbólico- metafóricos cerrados.

Advertimos que en el modelo GASPPAF la lectura del significante se reduce a interpretar la diversa distribución y tamaño de los cuatro módulos significantes en correspondencia a los cuatro tipos de significado. Asumiremos que la forma significante se expresa gráficamente mediante una superficie fragmentada en cuatro sectores cuadrados sujetos a leyes de crecimiento proporcional sobre los dos ejes diagonales correspondientes a los significados connotados y denotados. Siendo conceptualmente la forma significante el total de las cuatro superficies, el incremento de algunas implica la reducción de las restantes.

Según nuestro enfoque teórico, el interpretante siempre asignará significados en las cuatro modalidades de lectura, lo que implica un umbral mínimo de lectura para cada módulo. Esta advertencia implica adoptar para la realización del gráfico cuatro tamaños básicos posibles para cada módulo.

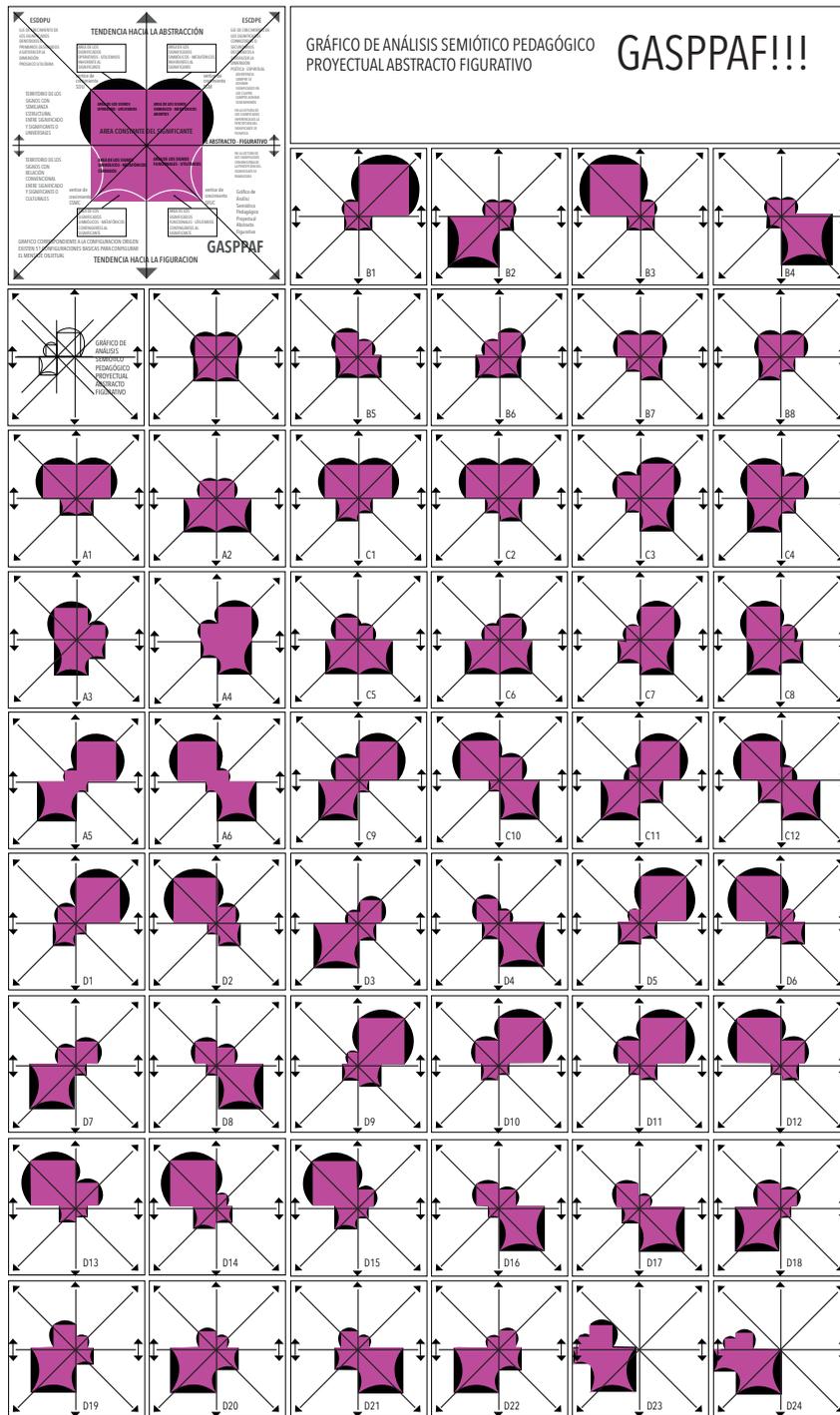
Cuatro módulos significantes con cuatro tamaños básicos posibles producen 51 configuraciones típicas del mensaje global. Es obvio señalar que entre la superficie mínima y la máxima existe un gradiente de crecimiento, lo que implica infinitas configuraciones. Aquí interesan los intervalos discretos, los casos de pregnante presencia que nos ayuden a pensar la forma.

En el modelo gráfico la intensidad de lectura de los significados será proporcional al tamaño de la superficie significante, expresándose como superficies configuradas entre los bordes libres de los módulos cuadrados y los arcos de círculo a ellos vinculados.

Por razones obvias (lógicas, pedagógicas, y gráficas), no existen curvas sobre el horizonte que divide los campos de signos en universales y contingentes. Observemos ahora que los sectores circulares se graficarán externos a los módulos significantes en el campo de los signos universales, mientras en su opuesto, el campo de los signos contingentes, los sectores circulares invaden o se superponen a la superficie significante enmascarándola.

Ello obviamente responde al deseo de expresar la mecánica perceptual propia de cada lectura. En efecto, es para todos evidente que al leer un mensaje codificado en signos contingentes, el significante que lo vehiculiza o expresa se percibe con menor intensidad que cuando expresa un significado inherente al mismo. En este último caso diremos que el significante se plenifica con la curva del significado y, por ende, se representa exterior a ella. Como ya advertiéramos, los incrementos de superficie significante-significado sobre los ejes diagonales connotado y denotado implican tendencias hacia la abstracción o hacia la concreción figurativa, ya sea que se ubiquen en el campo de los signos universales o en el campo de los signos contingentes.

Figura 3. 51 configuraciones básicas.

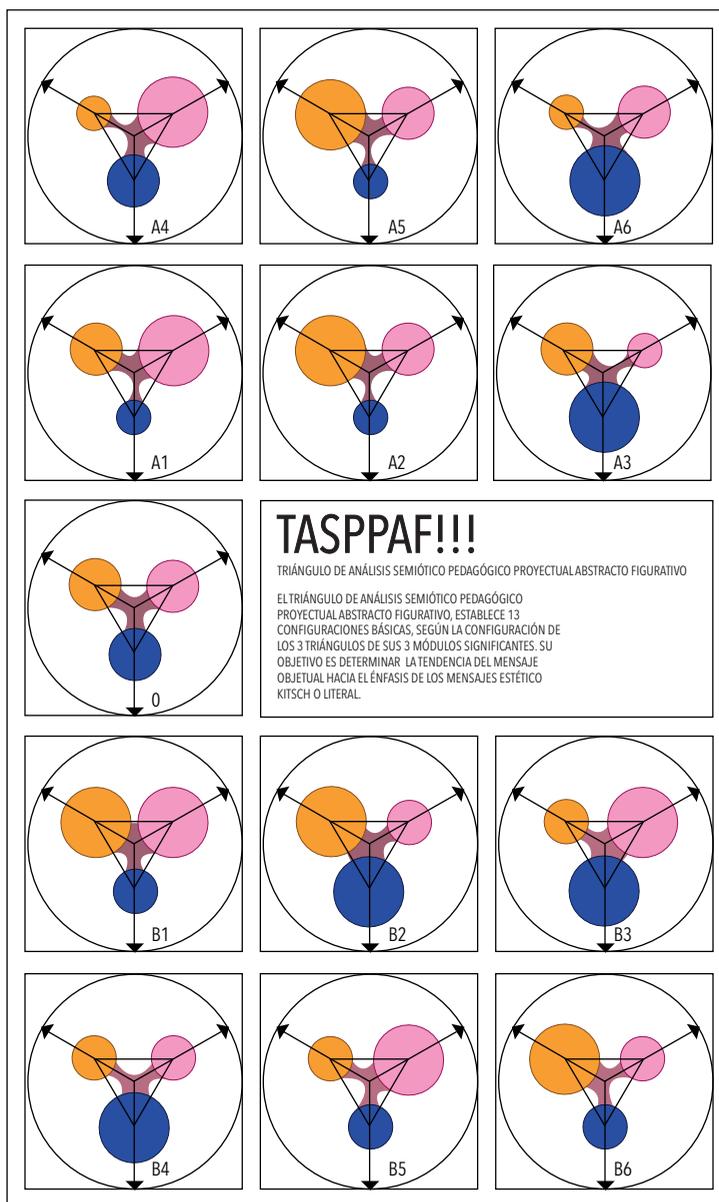


Nota. Elaboración propia.

El mérito operativo del modelo GASPPAF, al ofrecer 51 posibles esquemas para la interpretación de los mensajes, es el de favorecer rápidamente la comprensión sobre el modo en el que el significante sostiene el estímulo de ciertos significados sobre otros, permitiendo así conceptualizar la relación

entre significante y significado. Asimismo, como herramienta de investigación, propone desarrollar o buscar formas que permitan ejemplificar cada uno de los 51 casos. Si algún casillero permanece vacío, es necesario crear una forma que lo complete (Figura 3).

Figura 4. TASPPAF.



Nota. Elaboración propia.

El triángulo de análisis pedagógico proyectual abstracto figurativo sucede al anterior en tiempos y conceptos. Aquí lo que se pretende es una herramienta ágil para deslindar del mensaje global los mensajes kitsch, estético y literal (Ver Figura 4).

En el gráfico, el mensaje literal reúne a los significados operativo-utilitarios y a los funcionales-utilitarios en un solo círculo. El protagonismo excesivo de los significados simbólico-metafóricos cerrados determina el área del mensaje kitsch. El protagonismo positivo de los significados simbólico-metafóricos abiertos determina el área del mensaje estético. Nuevamente el interpretante no puede evitar ver tendencias hacia los tres tipos de mensaje

y, por ende, hay umbrales mínimos que implican 13 configuraciones diferenciadas. Por lo oportunamente señalado en los aspectos teóricos que sostienen el modelo, cuando el campo de los significados simbólico-metafóricos cerrados es reducido, no necesariamente la forma ha caído en el kitsch, y ayuda, entonces, a construir el mensaje estético. El análisis semántico se ve favorecido con el empleo de este instrumento conceptual si uno sabe mirar la relación dialéctica entre el significante y el significado. En rigor, la práctica de hacer diversos gráficos como ejercitación permite, precisamente, establecer una mirada rigurosa sobre los fenómenos formales.

Comentarios finales y aclaraciones pertinentes

Afortunadamente la dinámica propia de las publicaciones académicas nos lleva a revisar nuestros escritos para enriquecerlos con ciertas aclaraciones sobre los diversos enfoques que algunos temas convocan, aceptando, asimismo, la nutritiva comparación o contrastación entre estas miradas. Unas miradas que, a nuestro criterio, presentan un mayor porcentaje de confluencias que de divergencias. Lo dicho hace referencia concreta a las similitudes y diferencias aparentemente existentes entre lo aquí manifestado hasta ahora sobre nuestra teoría de la significación y los enfoques conceptuales de Eska Elena Solano Meneses (2014, 2018).

Advirtamos que la autora de *Crítica arquitectónica sistemática: enfoque cognitivo, semiótico y simbólico del fenómeno de la sobremodernidad en México*, desarrolla en su artículo *Crítica sistémica*. Un enfoque hermenéutico del fenómeno arquitectónico, una síntesis eficaz de su tesis doctoral, basada, precisamente, en construir con el mayor rigor epistemológico posible el modo de instrumentar una crítica sistémica y global de lo que ella denomina "fenómeno arquitectónico", concepto que reúne en sí "la sumatoria de todas sus características visibles y no visibles, temporales y espaciales, es decir en su amplio contexto" (Solano Meneses, 2014, p. 68).

Observemos ya que esta ambiciosa mirada se sostiene en los mismos deseos que nos llevaron a producir nuestra propia tesis doctoral, titulada *La dimensión poética arquitectónica y las lógicas proyectuales que la incrementan*. Ya aclaramos oportunamente que dicha tesis doctoral determina una teoría del proyecto poético que pretende ofrecer instrumentos y estrategias para renovar y mejorar la enseñanza y práctica del proyecto arquitectónico y objetual, buscando que la mejora en los productos que configuran el entorno habitable produzca un incremento en la dimensión poética humana, al ofrecerle a esta dimensión ese habitar poético pensado por Heidegger (1951/1994) para configurar una vida auténtica, cargada de belleza y sentido.

Asimismo, hemos mencionado aquí que no pretendíamos extendernos en los criterios que también hemos desarrollado oportunamente para poder establecer esa deseada crítica sistémica. Nosotros establecemos dicha crítica mediante el empleo de trece principios poetizantes dialécticamente relacionados, y cuyo mayor o menor nivel de satisfacción alcanzado en cada caso particular de análisis nos permite evaluar rigurosamente la magnitud de la dimensión poética formal que posee esa forma arquitectónica. Una forma

arquitectónica que, en rigor, sostiene, asimismo, la noción de "fenómeno arquitectónico", cuándo consideramos que el objetivo prioritario que posee es la renovación y transformación de los mitos y ritos subyacentes en las diversas prácticas sociales que debe satisfacer en plenitud mediante, precisamente, la confluencia en un acto poético de sus aspectos lógicos, éticos, y estéticos, siguiendo el enfoque de Josep Muntañola (1978, 1979, 1980, 1981). El mismo enfoque que sigue Solano Meneses (2014, 2018).

La relectura minuciosa de nuestra extensa y precisa definición de arquitectura, aquí ofrecida inicialmente como síntesis de un marco teórico, debería eximirnos de mayores comentarios sobre nuestra posible miopía para entender la complejidad del fenómeno a ser evaluado... y diseñado. Vale advertir, que quien esto escribe ha publicado *La espacialidad arquitectónica. Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades* (Pokropek, 2015), texto fundamentalmente focalizado en la construcción de una morfología arquitectónica entendida como morfología antropológica. Asimismo, tanto en ese texto como en este hemos insistido en la trascendencia actual de los aportes ofrecidos por los neurocientíficos y psicólogos evolutivos, como, por ejemplo, Steven Pinker.

Observemos ahora que con Solano Meneses (2014) nos une el profundo respeto por el valor de los aportes ya internalizados de Josep Muntañola en sus diversos escritos y cursos doctorales transcritos. Observemos también que nuestro enfoque sobre la noción de experiencia estética no se apoya solamente en los aportes de Eco y Jakobson, también es deudor de la reinterpretación de Mijail Bajtin que elabora Katia Mandoki (1994, 2008). Tal vez convenga señalar que la deuda protagónica con la mirada de Muntañola determina que nosotros y Solano Meneses nos deslindemos con cierta intensidad de los enfoques críticos sostenidos por Antonio Miranda (1999), y sus epígonos, entre ellos Beatriz Amann Vargas (2014). Esta autora, por cierto, ha escrito una tesis doctoral titulada *La crítica poética como instrumento del proyecto de arquitectura*. Un título muy sugerente en el que también se propone desarrollar mediante el método Mirregan-Todorov una crítica sistémica del fenómeno arquitectónico. Nuestra lectura crítica de dicha tesis doctoral nos permite señalar que, debido a la negación prejuiciosa de los variados aportes de la posmodernidad, entre ellos los de Muntañola y su potente relectura de Venturi, está autodenominada crítica poética de ambición sistémica solo selecciona y valora los productos formales que repiten los dogmas del Movimiento Moderno.

Estas necesarias aclaraciones sobre nuestros enfoques sobre la complejidad proyectual de los entornos habitables cuando al análisis de los mensajes que vehiculizan las formas se les suman los aspectos "simbólicos", en el decir de Clifford Geertz, citado por Solano Meneses (2014), trascendiendo así los aspectos meramente operativos, funcionales y estético-formales, para completar una visión profunda del ser en su saber hacerse dentro de un habitar poético, deberían alcanzar para comprender la enorme responsabilidad ética que tienen los diseñadores. Unos diseñadores de las múltiples formas constituyentes del entorno habitable que estéticamente deben expresar los valores de la democracia, la libertad, la justicia y la solidaridad mediante la estrategia de encontrar la unidad en la diversidad.

Nuestro humilde objetivo al acercar este esquema de nuestra teoría de la significación es el de ayudar a poetizar al mundo de un modo más riguroso mediante la producción de formas y espacialidades arquitectónicas cada vez más plenas de sentido, que contribuyan a establecer un habitar poético donde poder desarrollar una vida auténtica.

Nos despedimos con esta definición de Gastón Breyer (2000):

Una poesía es un texto alquímicamente purificado y sublimado por la geometría de lo esencial; una geometría es el poema subyacente a la forma material cuando toda impureza ha pasado por el alambique del espíritu (p.20).

Referencias

- Amann Vargas, B. I. (2014). *La crítica poética como instrumento del proyecto de arquitectura*. Tesis Doctoral Arquitectura, E.T.S., UPM.
- Bonta, J. P. (1977). *Sistemas de significación en la arquitectura*. Gustavo Gili
- Breyer, G.; Doberti, R. y Pando, H. (2000). *Bases Conceptuales del Diseño*. Ediciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
- Eco, U. (1986). *La Estructura. Ausente. Introducción a la Semiótica*. Editorial Lumen (Obra original publicada en italiano en 1968).
- Heidegger, M. (1994). Poéticamente habita el hombre. En: *Conferencias y artículos*. Serbal. (Conferencia original brindada alemán en 1951).
- Heidegger, M. (2008). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. FCE. (Obra original publicada en alemán en 1936).
- Hesselgren, S. (1973). *El Lenguaje de la Arquitectura*. Eudeba (Obra original publicada en sueco en 1954).
- Jakobson, R. (1981). *Lingüística y Poética*. Cátedra (Hay una versión preliminar en inglés de 1960 que fue publicada en castellano en 1974 como *Estilo del lenguaje*).
- Magariños de Morentin, J. (1983). *El signo: las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Hachette.
- Mandoki, K. (1994). *Prosaica Introducción a la Estética de lo Cotidiano*. Grijarbo.
- Mandoki, K. (2008). *Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI.
- Miranda, A. (1999). *Ni robot ni bufón: Manual para la crítica de arquitectura*. Cátedra.
- Munro, T. (1962). *La forma en las artes: un panorama de morfología estética*. Ediciones 3 (Obra original publicada en inglés en 1956).
- Muntañola Thornberg, J. (1974). *La Arquitectura como lugar. Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Muntañola Thornberg, J. (1978). *Topogénesis Dos*. Oikos Tau.
- Muntañola Thornberg, J. (1979). *Topogénesis Uno*. Oikos-Tau.
- Muntañola Thornberg, J. (1980). *Topogénesis Tres*. Oikos Tau.
- Muntañola Thornberg, J. (1981). *Poética y arquitectura*. Anagrama.
- Muntañola Thornberg, J. (1998). *Transcripciones Arquitectónicas I: Texto y contexto*. Ediciones UPC, Universidad Politécnica de Cataluña.
- Muntañola Thornberg, J. (2001). *Transcripciones Arquitectónicas II: Texto y contexto*. Ediciones UPC, Universidad Politécnica de Cataluña.
- Muntañola Thornberg, J. (2003). *Proyecto y uso*. Ediciones UPC, Universidad Politécnica de Cataluña.
- Muntañola Thornberg, J. (2007). *Las formas del tiempo*. Editorial Abecedario.
- Muntañola, J. (2009). *Topogénesis, fundamentos de una nueva arquitectura*. Universidad Politécnica de Cataluña.
- Oliveras, E. (1993). *La metáfora en el arte*. Almagesto.
- Pokropek, J. (2015). *La Espacialidad Arquitectónica*. Nobuko.
- Pokropek, J. (2020). Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales. En *Cuaderno N° 81*, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, pp. 19-29.

- Pokropek, J. (2022). *La Dimensión Poética Arquitectónica y las Lógicas Proyectuales que la incrementan*, FADU-UBA, inédita.
- Ras, H. F. (1989). *Ensayo. Memorias sobre Morfología, Conducta y Estética*. Serie Ediciones Previas - FADU-UBA.
- Ras, H. F. (1999). *El entorno y su imagen*. Editorial Laf.
- Ras, H. F. (2006). *Las Expresiones de la Arquitectura*. FADAU-UM.
- Solano Meneses, E. E., (2014). Crítica sistémica. Un enfoque hermenéutico del fenómeno arquitectónico. *Revista de Arquitectura (Bogotá)*, 16(),68-76.[fecha de Consulta 3 de Mayo de 2023].
- Solano-Meneses, E. E. (2018). Retórica simbólica en el espacio arquitectónico. Una mirada antropológica de la casa en la sobremodernidad. *Revista de Arquitectura (Bogotá)*, 20(2), 51-61.
- Zátonyi, M. (1990). *Una estética del arte y del diseño*. CP67.