

# La poetización del espacio doméstico mediante trece principios poetizantes

Jorge Eduardo Pokropek <sup>(\*)</sup>

---

**Resumen:** La poetización del espacio doméstico mediante trece principios poetizantes es un breve artículo en el que se reúnen y resumen los instrumentos conceptuales básicos para configurar una lógica proyectual poética general que permita producir la globalidad de los espacios arquitectónicos, así como los equipamientos que albergan, en función de incrementar su dimensión poética formal y favorecer, entonces, el incremento de la dimensión poética humana mediante el estímulo de intensas experiencias estéticas que permitan revelaciones poéticas capaces de renovar lo real.

En este artículo se busca profundizar en la noción de espacio doméstico poético, deslindándolo del espacio doméstico prosaico y del espacio doméstico anestésico.

Dado que el espacio doméstico se vincula con las modalidades del habitar, exploradas oportunamente, se efectúa una breve relectura crítica de sus categorías para completar un enfoque general.

Este artículo también resume los rasgos fundamentales y los criterios de articulación entre las partes y el todo de cada uno de los cuatro tipos configurativos espaciales, a los efectos de establecer el modo en que cada tipo puede servir a la posible renovación poética del espacio doméstico mediante un sabio saber hacer poético que vincule armónicamente las diversas configuraciones espaciales con el tipo de equipamiento adecuado para permitir el desarrollo de las específicas prácticas sociales.

El artículo termina mediante la exposición crítica de un proyecto de vivienda que sintetiza el empleo de los trece principios poetizantes, previamente enunciados de modo esquemático.

**Palabras clave:** Espacio doméstico - poética - metáfora - lógicas proyectuales - experiencia estética

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 52]

---

<sup>(\*)</sup> Arquitecto UM. Cursó la Especialización /Maestría en Diseño Arquitectónico y Urbano, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires; Realizó el Postgrado de Planificación Urbana y Territorial e Investigación en pueblos en vías de desarrollo; Magister y Especialista Principal en Lógica y Técnica de la Forma de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Doctorando en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Aires. Tesis entregada a la espera de la conformación del tribunal examinador. Profesor de la FADU\_UBA, la UNM y la Universidad de Palermo. Autor de numerosas publicaciones

## Argumentos

La poetización del espacio doméstico implica un conjunto de acciones tendientes a disminuir o minimizar la expresión de las funciones prosaico-utilitarias inherentes a los rituales estereotipados de las prácticas sociales que determinan nuestro modo de habitar el mundo, rigiendo así sobre el estímulo de los estados anímico-conductuales que configuran la humana relación con el otro y el todo.

La poetización del espacio doméstico, por ende, tiende a incrementar la calidad de vida de los seres para optimizar las acciones orientadas a su saber hacerse, transmutando su tiempo existencial, es decir, el durar de su estar, en un tiempo pleno o auténtico, según el enfoque de Heidegger (1994, 2003, 2006, 2008), y los deseos primordiales de Aristóteles.

La búsqueda de la felicidad mediante el tránsito por los senderos de la belleza debe favorecerse con el adecuado diseño de ese entorno físico y espiritual que nos determina.

Las diferencias básicas para deslindar entre las espacialidades domésticas poéticas o prosaicas son, conceptualmente, las mismas que rigen la configuración formal de cualquier mensaje o conjunto de signos, ya sean estos arquitectónicos, literarios, musicales, escultóricos o pictóricos.

Entre el teorema y el poema, siguiendo a Breyer (1978), hay diferencias fundamentales de organización formal.

Aprender y enseñar a usar los instrumentos para un saber hacer poético que favorezca la producción de forma racionalmente determinada para el incremento del estímulo de la dimensión poética humana, constituye el primordial compromiso ético de todo diseñador o arquitecto.

Un compromiso ético que, como tantas veces hemos señalado, debe traducirse en una producción estética y renovadora.

Establecido el enfoque general del presente escrito será menester, ahora, extender argumentos que profundicen en los mecanismos que rigen la producción de formas y espacios. En ese mismo sendero necesitaremos revisar algunos conceptos, estipulando con rigor el alcance de los términos que los sostienen.

El primer paso para satisfacer estos objetivos es la ineludible necesidad de afianzar el marco teórico que nos contiene mediante la enunciación de nuestra personal definición del concepto 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 ritos sub-

yacentes de 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, contemporánea y situada, solidaria y sustentable (Pokropek, 2022). Dejaremos a nuestros expertos lectores el análisis profundo de la definición de arquitectura, aquí propuesta, pues sí nos extendemos en los pormenores de su construcción agotaríamos el espacio de este artículo.

Sin embargo, es obvio que nuestro marco teórico general se sintetiza en esa enunciación y establece, sin dudas, un gradiente entre lo arquitectónico y lo meramente edilicio, así como hace referencia a un gradiente de calidad formal factible de ser establecido según racionales criterios de interpretación sobre el modo lógico que rige las diversas configuraciones.

Oportunamente volveremos sobre algunos de estos conceptos.

Ahora parece necesario establecer con mayor rigor las nociones que concurren en determinar al concepto de espacio doméstico.

Es una tarea típica de los ensayistas partir de conceptos popularmente difundidos en el colectivo social y ubicados dentro del llamado sentido común, entendido como un conjunto de opiniones consensuadas por dicho colectivo y que, en rigor, constituyen el marco que determina su vida cotidiana... y los enunciados expertos, que se obtienen luego de procesos complejos de pensamiento, orientados, precisamente, a profundizar o trascender los límites de lo dado y consensuado, para renovarlo o refutarlo.

Entre la *doxa* y la *episteme* existe siempre una tensión dialéctica que opera como la necesaria energía para las transformaciones culturales.

Para el sentido común, la noción de espacio doméstico parece aludir de un modo evidente a la noción de casa, morada, o refugio, entendida ahora como un conjunto de espacios en los que es factible desarrollar las prácticas sociales inherentes a la vida cotidiana y relativamente íntima de los seres humanos, solitarios o en familia, que buscan determinar un hogar que los potencie y represente.

En *La buena vida* (2000), Iñaki Abalos desarrolla comparaciones muy interesantes entre distintas modalidades de habitar el espacio doméstico, estableciendo categorías que buscan deslindar los diversos criterios para organizar la escenografía en la que actúan los múltiples tipos de actores humanos. Recordemos que distingue la casa para el superhombre nietzscheano, personificándolo como Zarathustra, en los espacios ascéticos y fluidos propuestos por Mies van der Rohe, y que nosotros hemos clasificado como partición de un continuo.

A esta espacialidad le opone los clásicos recintos de la casa existencialista, habitada por Heidegger. Recintos cuyas lógicas de articulación llegan a lo sublime en la obra de Louis Kahn. El énfasis en la relación entre prácticas sociales estereotipadas y lógicas de articulación espacial, basadas en pragmatismos funcionales u operativos, determina, según Ábalos, la casa positivista, donde hace una dura crítica al movimiento moderno.

A este tipo de espacio doméstico positivista le opone la casa fenomenológica, demasiado parecida a la existencialista, y habitada, en este caso, por Picasso.

Otro artista, ahora Andy Warhol, será el típico habitante de una espacialidad muy contemporánea, originada en los experimentos sociales de las comunas freudo marxistas. Nos referimos, por cierto, al *loft* neoyorquino, espléndidamente mostrado por Martin Scorsese

en *Historias de Nueva York*, y traducido en nuestras ciudades latinoamericanas mediante el reciclaje de grandes galpones en desuso, resultado de crisis económicas y reconversiones tecnológicas que acabaron con las fábricas que les daban su inicial sentido. Es interesante aquí advertir como un espacio laboral colectivo, que albergaba cientos de operarios, puede ahora ofrecerse como un particular espacio doméstico protagonizado, a veces, por la actividad laboral específica de un artista individual, o un grupo reducido. En este caso, el trabajo y el ocio confluyen en el espacio doméstico, cómo ahora sucede gracias a las tareas que la computadora permite realizar a distancia, desdibujando así la esfera de lo público y lo íntimo, de lo laboral y lo recreativo. Nace el espacio doméstico virtual, que merece otro artículo. En el film *Nueve semanas y media*, en cambio, el solitario habitante millonario del loft es exactamente similar al superhombre nietzscheano que vive en las casas miesianas. Esta observación nos lleva a insistir en la dificultad de establecer categorías demasiado definidas o rígidas para clasificar y calificar la noción de espacio doméstico.

El valioso intento de Ábalos merece nuestro mayor respeto, pero no deja de sorprendernos que en su afán clasificatorio haya eludido revisar y enunciar los rasgos esenciales que le permiten al sentido común establecer la noción de espacialidad doméstica, contraponiéndola, por ejemplo, a las nociones de espacialidad laboral, deportiva o espiritual, según sea la función simbólico-operativa protagónica de las prácticas sociales que las diversas configuraciones formales admiten o prohíben según sean sus rasgos físicos o sintácticos. El lector atento sospechara ya que, para nosotros, el espacio doméstico está básicamente determinado por el equipamiento, fijo o móvil, que los diseñadores proveen para el desempeño eficaz de ciertas prácticas sociales específicas, deslindadas del total por sus lógicas de relación para sostener aquello que conceptualizamos como la vida íntima de los individuos, ya estén solos, o en familia.

“Sin todos somos nada” es un oxímoron que opera como eficaz aforismo para recordar nuestra esencial condición de seres sociales. Pero los seres sociales, por su lógica intrínseca, son, paradójicamente, entes individuales, sujetos sémicos solitarios, y necesitan, por momentos, habitar en soledad, mientras que, en otros momentos, esa identidad solitaria busca contrastarse con amigos y familiares. Este gradiente que tensiona el polo de soledad, necesaria para el ensimismamiento personal, enfrentándolo al polo que define nuestra identidad al contrastarla en el encuentro con los otros, donde se establecen roles y relaciones que nos permiten ser y hacer, es la estructura conceptual que orienta la reunión y distribución rigurosa de ciertos elementos de equipamiento que establecen las diferencias entre lo íntimo y lo grupal.

Dormir, comer, y aparearse son, como todos sabemos, las tres zoonecesidades básicas, generalmente enunciadas, que determinan el origen animal de nuestras humanas prácticas sociales. En esta lista debería incluirse la necesidad de defecar, pudorosamente olvidada en los listados, pero perentoriamente traducida en artefactos sanitarios oportunos...

Al respecto, ya Campo Baeza advierte, en alguno de sus desaforados escritos, que las espacialidades ilimitadas, de origen miesiano, niegan el espacio íntimo, solo refugiado en el recinto sanitario... Será este enfrentamiento con su condición animal el que sustente el

deseo del ser por alcanzar la condición humana mediante un esfuerzo que lo lleva a tratar de saber hacerse, y entender el sentido de esa acción dentro y desde un habitar poético. El tránsito de lo prosaico a lo poético es análogo al tránsito entre lo animal y lo humano. Dormir, comer, aparearse y defecar, son necesidades inevitables de ser satisfechas para poder existir, pero esta existencia sólo alcanza sentido si el ser entiende la necesidad de satisfacer las necesidades llamadas secundarias o espirituales, qué son, básicamente, tres: ser, crecer y gozar.

Estas tres necesidades espirituales son las que determinan el origen del arte, la ciencia, la filosofía y la religión, entendidas como barreras ontológicas para mitigar el espantoso temor a la muerte absurda.

El ser, para ser, debe hacerse y manifestarse, contrastarse con el otro ser y completarse en él por sus similitudes y diferencias. Para poder hacerse el ser busca crecer, es decir, saber más y tener más poder de hacer. En este proceso el ser busca gozar, pues obtiene placer en su saber hacerse. El ser es feliz en tanto pueda realizarse, es decir, encontrarse en la realidad, incrementándola.

Estas disquisiciones merecen su lugar aquí, pues estamos hablando de los procesos para poetizar el espacio doméstico, revisando las razones urgentes que nos obligan a señalar que el espacio poético doméstico nunca es un espacio anestesiante que conduzca a la indolencia del ser y le sirva de inicuo refugio.

El espacio doméstico será un lugar poético solo si tiende a estimular intensas experiencias estéticas orientadas a provocar revelaciones renovadoras o transformadoras del mundo, cuestionando lo dado, y reafirmando la necesidad de crecer.

Desde este enfoque, una espacialidad anestesiante solo pretende mitigar la angustia existencial mediante un conjunto de estímulos que parecen ofrecer una experiencia estética pero brindan, en cambio, interpretaciones agotadas y trivializantes (Zatonyi, 1990)

El espacio doméstico prosaico, puro lugar para satisfacer necesidades primarias, nos reduce a nuestra condición animal, trivializándonos y cosificándonos.

Este criterio para clasificar los tipos posibles de espacialidades domésticas no pretende obturar o refutar otros criterios, como el de Iñaki Ábalos (2000), sino, por el contrario, busca sumar miradas para poder profundizar en estas nociones y renovar los modos de orientar las prácticas proyectuales.

Hemos establecido que la espacialidad doméstica, más allá de ser poética, anestesiante o prosaica, encuentra su principio de clasificación por la presencia o ausencia de específicas entidades de equipamiento. Un recinto de 20 m cúbicos y 3 m de lado no es un dormitorio, en el sentido culturalmente establecido, si no posee una cama en su interior. Ese mismo recinto, por cierto, admite satisfacer múltiples prácticas sociales si simplemente se colocan en él los equipamientos básicos necesarios.

Estas verdades de perogrullo, por aparentemente obvias, tienden a ser soslayadas, dando así origen a muy diversas confusiones conceptuales.

¿De qué habla Ábalos? ¿De los modos de diseñar el espacio doméstico, o de los distintos estilos de vida que en él influyen? Intentemos clarificar la cuestión y evaluar esas relaciones.

Un escenógrafo enorme como Gastón Breyer (1999) sabía que lo doméstico se menciona con el mobiliario esencial: la cama, la mesa, algunas sillas, un escritorio, algún ropero, un cuadro una foto, etcétera.

Por supuesto, todo ese equipamiento se distribuye con lógicas proyectuales poéticas dentro de una espacialidad arquitectónica, y, por ende, hay un deslinde fenomenológico entre un interior y un exterior, pues aquí subyace la noción esencial de refugio.

Ese refugio básico y equipado para el desempeño de los diversos roles del actor social en su intimidad relativa, tiende a trascender, (por la expresión simbólico-metafórica de las formas que lo determinan), las meras lecturas prosaico-utilitarias, siempre presentes, para estimular un conjunto de experiencias estéticas asociadas a diversas interpretaciones en las que ese actor social muestra y construye su identidad (Mandoki, 1994).

Estás interpretaciones, sostenidas por los connotados de las formas, serán las que aludan y estimulen sensaciones y emociones, como el sosiego o la euforia, la alegría o la tristeza, lo tosco o lo refinado, lo espontáneo o lo solemne.

Dependerá de la sabia articulación entre las partes que una habitación evoque el lugar donde Raskolnikoff, el personaje de *Crimen y Castigo* de Dostoyevski, asesina a hachazos a una vieja usurera, o el lugar donde dos seres alcanzan la comunión del amor.

Advirtamos, por cierto, que las espacialidades arquitectónicas y las escenográficas difieren en cuanto las primeras deben ser básicamente neutras para poder admitir diversos estados anímicos, mientras que las segundas deben enfatizar el estado anímico protagónico de la narración en curso. Lo importante es destacar que el diseñador debe ser siempre consciente de las posibles interpretaciones simbólico-metafóricas que su organización espacial proponga, y de los estados anímico-conductuales resultantes de esa configuración formal (Ras, 1989).

De lo dicho hasta aquí puede desprenderse que la noción de espacio doméstico y sus procesos de poetización son relativamente independientes del tipo de espacialidad arquitectónica que actúa como estructura de fondo, ya que el protagonismo en la construcción del mensaje estético se sostiene en el equipamiento. Está inferencia es relativamente errónea. Profundicemos en algunos conceptos.

En nuestro texto *La espacialidad arquitectónica- Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades*, (Pokropek, 2015) habíamos establecido una clasificación de los diversos tipos configurativos espaciales básicos según las lógicas que seleccionan y articulan las partes protagónicas de cada tipo espacial, estableciendo los mayores o menores niveles de coherencia sintáctica entre las partes según el grado en que las mismas respetaran los principios de acción inherentes a cada tipo.

En un muy apretado resumen recordaremos que habíamos establecido dos tipos de espacialidades habitables y recorribles de características sintácticas tan opuestas como las respuestas emotivo-conductuales que las mismas estimulaban en el fruidor o habitante.

Nos referíamos, entonces, a **espacialidades protagonizadas por figuras recintuales o vacías**, qué tendían a imponer al ser la sensación de estar **dentro** de ellas.

A estas espacialidades tradicionales, configuradas por la articulación de diversos recintos, se le oponían, tanto sintáctica como fenomenológicamente, las **espacialidades protagonizadas por la presencia de volúmenes aparentemente macizos**, distribuidos de modo tal de proponer intersticios espaciales habitables y recorribles en su derredor. El ser que transita este sistema formal enuncia sentirse **entre** las formas.

Entre estos extremos conceptualmente distantes, similares a la oposición entre blancos y negros, existe un gradiente de transformación espacial que determina un conjunto de espacialidades grises, de naturaleza ambigua y equilibrio dinámico entre sus partes.

Entre ellas, es necesario deslindar aquellas dos que reúnen en sí los rasgos y lógicas de articulación que mejor explicitan su principio de acción y su ubicación en el universo de transformación espacial.

El movimiento moderno ha hecho uso y abuso del tipo configurativo espacial denominado, por nosotros, como **partición de un continuo**, por estimular en el ser esa interpretación fenomenológica al ver que un conjunto de entidades laminares o placas se distribuyen intencionadamente para evitar la aparición de recintos, y producir, en consecuencia, una sensación de insatisfacción formal que determina un equilibrio dinámico y propone o estimula desarrollar un recorrido ilimitado por un espacio continuo pero paradójicamente fragmentado.

Esta tensión dialéctica entre lo continuo y lo fragmentado que propone la discontinuidad de las placas en la continuidad del espacio estimula al ser a decir que se siente **en** el sistema. Es relativamente reciente el deslinde del cuarto tipo configurativo espacial gris, ambiguo y sujeto a equilibrio dinámico. Lo denominamos **fusión en continuo** por qué la experiencia fenomenológica que estimula en el ser también lo lleva a decir que está **en** un sistema, no **dentro o entre**, pero por razones distintas. Aquí no hay solo placas protagónicas, o recintos, o volúmenes, puede haber cualquiera de esas entidades entremezcladas de un modo tan complejo, pero no caótico, que determinan una **textura espacial** que se impone a los sentidos. Las fusiones de continuo también pueden ser **homogéneas** como **heterogéneas**. El puerto de Yokohama de Alejandro Zaera Polo, o la mezquita de Córdoba, representarían el primer caso de fusión en continuo, mientras que algunas espacialidades urbanas, como el parque Lezama, y el interior de muchos centros comerciales, ejemplifican al segundo caso. Lo relevante es que cada tipo configurativo espacial básico tiene su propia lógica proyectual poética para regir el nivel de coherencia con el que deben articularse y seleccionarse sus diversas partes, sujetas, así, a cadenas armónicas de organización tendientes a favorecer la expresión autorreferencial de su principio de sentido, estimulando entonces una experiencia estética específica a esa espacialidad.

Tenemos solo cuatro espacialidades arquetípicas y cuatro experiencias estéticas distintas, regidas por cuatro lógicas proyectuales poéticas, específicas a cada una.

Estas cuatro espacialidades arquitectónicas arquetípicas tienden a estimular respuestas diversas, tanto conductuales como anímicas, pero pueden adaptarse, con mayor o menor éxito, a la satisfacción de diversas prácticas sociales.

Es bastante tradicional que el espacio doméstico haya florecido dentro de las diversas espacialidades inherentes al tipo protagonizado por recintos, pero, como vimos con Mies, Ábalos y Zaratustra, una partición de continuo puede renovar estas prácticas.

En rigor, cualquier tipo espacial, con el equipamiento apropiado, puede ser explorado para incrementar la dimensión poética formal del espacio doméstico. Solo será menester que el proceso de poetización formal atienda en profundidad a los particulares principios de acción que rigen a cada tipo configurativo, así como tampoco se podrá soslayar el profundo respeto a los principios poetizantes básicos, sin cuyo concurso solo se obtendrá una mediocre espacialidad prosaica.

Ahora parece necesario revisar rápidamente algunos conceptos mencionados pero no estipulados todavía aquí.

Recordemos ágilmente que la acción de poetizar, hacer poética, consiste básicamente en producir, dentro de un lenguaje, una forma sintácticamente autorreferencial y semánticamente ambigua, dotada de una estructura rítmico-metafórica, mediante operaciones retóricas regidas por lógicas geométricas de control formal, para producir un efecto de sentido traducido en experiencia estética y provocador de una revelación poética que incrementando lo real, mejorándolo.

Producir poéticamente una forma implica, sencillamente, incrementar su capacidad para el estímulo de experiencias estéticas que determinan revelaciones poéticas que sirvan para renovar o transformar al mundo.

Esta producción poética se orienta por sólidos principios poetizantes que rigen los modos de organizar retóricamente a la forma para que satisfaga esos objetivos. Dichos principios nacen de profundas argumentaciones y se sostienen en saberes consensuados y experiencias positivas acumuladas en varios años.

La diferencia básica entre una lógica proyectual eficaz, y una lógica proyectual poética eficaz, es que la última enuncia claramente el modo en que articulará retóricamente al conjunto de partes para obtener un efecto de sentido que provoque una experiencia estética. Una lógica proyectual eficaz, en cambio, puede generar productos que satisfagan eficazmente un conjunto de necesidades prosaico-utilitarias, pero no se focaliza en pretender producir un valor estadísticamente establecido al que denominamos belleza (Oliveras, 1993) (Oliveras, 2007)

La belleza es un valor que mejora la calidad de vida y puede presentarse como experiencia estimulada por la coherencia retórica entre las partes de la forma intencionadamente generada (Gadamer, 1991).

La presencia de belleza en la arquitectura y los productos de diseño no es una frivolidad superflua sino un valor sostenido por un derecho universal.

La belleza enriquece al ser, pero su producción no encarece costos, solo exige un saber hacer más comprometido y profundo que transmuta mejor a su hacedor.

La belleza que nos interesa producir en el espacio doméstico pretende potenciar el crecimiento del ser, estimulándolo y no anestesiándolo (Zátonyi, 1990).

Hechas estas advertencias, y reafirmando algunas posiciones, parece necesario ahora enunciar esquemáticamente la anatomía de los principios poetizantes básicos, necesarios para poetizar al espacio doméstico, así como a cualquier producto que busque incrementar la dimensión poética humana mediante su interacción.

## Los Principios Poetizantes

En nuestra tesis doctoral *La dimensión poética arquitectónica y las lógicas proyectuales que la incrementan*, hemos argumentado la necesidad de emplear conscientemente trece principios poetizantes allí desarrollados.

Estos trece principios son los que rigen sobre una lógica proyectual poética general, a la que se subordinan de modo racional todas las otras lógicas poéticas particulares o específicas. Nuestra **Teoría del Proyecto**, cuyo objetivo fundamental es servir a renovar y transformar las actuales **teorías de la arquitectura y teorías del diseño**, tiene entre sus productos más relevantes la instrumentación y los modos de enseñar y aprender la configuración personal de lógicas poéticas basadas en los trece principios poetizantes, buscando que cada diseñador construya su propio idiolecto poético y enriquezca los modos de su saber hacer. Es muy obvio que aquí solo podemos esquematizar su acción en función de la enunciación de sus nombres, acompañada de brevísimos comentarios.

Digamos, inicialmente, que no todos los principios tienen el mismo valor, aunque todos poseen potentes interrelaciones de interdependencia.

Existe un **Primer Nivel Estructurante Formal**, básicamente abstracto, que regula los tres primeros principios poetizantes, cuya satisfacción debe ser prioritaria para lograr el objetivo de obtener un producto que sea capaz de renovar poéticamente al mundo.

Estos tres principios también actúan en los productos literarios, musicales, cinematográficos, pictóricos y escultóricos, así como en los objetos de diseño estéticamente intencionados. Los tres principios fundamentales son: *Principio de Ambigüedad Semántica*, *Principio de Autorreferencialidad Sintáctica*, y *Principio de Organización Retórica Rítmico-Metafórica*. Para satisfacer estos tres principios, ubicados en un nivel estructurante abstracto, es necesario orientar la producción de forma hacia la eficaz satisfacción de los siguientes cuatro principios protagónicos y materializantes.

*El Principio de Consistencia Espacial-Geométrica*, ubicado como **Segundo Nivel Estructurante**, determina los rasgos básicos del principio de acción general.

En este texto, es el que selecciona entre algunos de los cuatro tipos configurativos espaciales básicos, y establece así la lógica formal de las entidades de equipamiento, buscando construir cadenas armónicas de relación entre las partes y el todo.

El **Tercer Nivel Estructurante** reúne a los muy fundamentales principios dialécticos poetizantes, sin cuya satisfacción no es posible alcanzar la de los anteriores. Estos tres principios son los que Robert Venturi (1999), en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, ejemplifica como prioritarios para lograr, precisamente, las necesarias ambigüedad semántica y autorreferencialidad sintáctica, fundidas en la estructura rítmico- metafórica. Para Josep Muntañola (1981, 1998, 2001), recordémoslo, esos principios de Venturi se corresponden a los principios poetizantes de Aristóteles, explicados en sus textos sobre Retórica y Poética. Los nombres que les da Venturi carecen, a nuestro criterio, del suficiente rigor epistemológico, y pueden llevar a confusiones. Venturi deslinda como principios poetizantes: Lo uno y lo otro, El elemento de doble función y El elemento convencional. Siguiendo el ejemplo de Doberti (2008) en su búsqueda del sentido profundo de ciertas operaciones, vamos a renombrar esos principios para clarificar la lógica inherente de los mismos.

Los tres principios dialécticos poetizantes serán, entonces, el *Principio Dialéctico de Simultaneidad Formal*, el *Principio Dialéctico de Simultaneidad Operativa*, y el *Principio Dialéctico de Renovación Crítica Mítico-Tipológica*.

Observemos ya que la acción poética, básicamente sostenida, según Jakobson (1981), por los principios de paralelismo y repetición entre significantes parecidos con significados diferentes, tiende en sí a generar un proceso de metaforización formal, pues la metáfora, anidada en el ritmo, se nutre de las tensiones dialécticas entre los conceptos opuestos, pero simultáneamente mencionados en una exquisita síntesis. En eso consisten todas las manifestaciones artísticas. Así es la forma del arte.

Vemos entonces que el *Principio Dialéctico de Simultaneidad Formal* se satisface cuando operamos conscientemente con la expresión de las oposiciones categóricas, tanto sintácticas como semánticas. Lo ortogonal y lo oblicuo, lo recto y lo curvo, lo oscuro y lo luminoso, lo ordenado y lo aleatorio, lo transparente y lo opaco, etc., etc., se organizan en cadenas armónicas que, siguiendo la lógica de las transformaciones propioceptivas de la percepción, determinan, en el aspecto semántico, las interpretaciones de lo masculino y lo femenino, lo amable y lo agresivo, lo reprimido y lo libre, lo tosco y lo refinado, etcétera, etcétera. Estos son los significados de origen filogenético, intrínsecos a la forma y, por ende, de interpretación básicamente universal. Difieren de los ontogenéticos, de origen cultural, que exigen, para ser interpretados, del manejo de códigos interpretativos de relativa obsolescencia o transformación.

Estas interpretaciones subyacentes al modo en que la forma ha sido articulada deben ser muy rigurosamente controladas por el diseñador que busca construir un mensaje estético específico.

Al Principio Dialéctico de Simultaneidad Formal le sucede, como colaborador inmediato, el *Principio Dialéctico de Simultaneidad Operativa*, que busca incrementar la ambigüedad semántica, al desdibujar intencionadamente las funciones prosaico-utilitarias de ciertas entidades mediante el necesario incremento de la autorreferencialidad sintáctica.

Una columna que, a veces sostiene y a veces no, generando un ritmo de movimiento y modificando su actitud espacial, como en el caso de Michael Graves (que proponía un cilindro horizontal como columna descansando), tiende a percibirse como pura entidad geométrica dentro de una composición abstracta. Richard Meier, en sus casas, repite cilindros blancos que operan como chimeneas, columnas y barandas... Se trata, en todos los casos, de minimizar la expresión de los denotados prosaico-utilitarios, para enfatizar los connotados simbólico-metafóricos mediante un proceso de abstracción que lleva a una metaforización formal.

El *Principio Dialéctico de Renovación Crítica Mítico-Tipológica* es, tal vez, el más importante, ya que en él se cifra la capacidad de renovación o transformación de la realidad dada, incrementando al mundo al poner en él algo distinto o nuevo.

Este principio, similar al “lance poético” de Aristóteles, y mal traducido en Venturi (1999) como “el elemento convencional” cuando, al menos, debería enunciárselo como “el ele-

mento convencional descontextualizado y recreado”, busca, precisamente, revisar lo dado, para criticarlo y renovarlo, cuando ello sea pertinente. No todo lo nuevo innova y sirve. Hay ocurrencias que parecen ideas... pero solo son frivolidades.

Aquí no hay lugar para debatir cuándo, cómo, y por qué, una renovación es positiva, pero si sabemos que, en general, toda renovación ofrece alguna posibilidad de crecimiento. Este Tercer Principio Dialéctico se focaliza en entender a las tipologías existentes como la lógica traducción de ciertos mitos o relatos que subyacen en nuestras prácticas sociales. La renovación crítica de las tipologías implica, entonces, la renovación crítica de los mitos que constituyen nuestros principios de sentido, y que, a veces, obturan el necesario crecimiento hacia otros mitos mejoradores.

Recordemos que los mitos son los modos a través de los cuales entendemos y explicamos al mundo. Un mundo, o una realidad, absolutamente inaccesible en el sentido profundo. La realidad es siempre un recorte arbitrario de lo real y, por ende, es provisoria.

El deber ético de todo artista-diseñador es revisar críticamente al conjunto de ficciones o relatos que pretenden explicar las lógicas de lo real, para encontrar inconsistencias o arbitrariedades, buscando así mejorar, mediante una racionalización poética, la lógica de esos relatos míticos que nos constituyen.

Ejercer la libertad, como diría Sartre (1992), es saber elegir cadenas. Condenados a la libertad, y en la meta de aproximarnos al ideal del superhombre nietzschiano, síntesis del amor en la razón, no podemos ni debemos pensar que la producción del espacio doméstico es una actividad rutinaria y domesticada, que no admite rebeliones críticas, porque la indolencia en la producción de respuestas que multiplican el más de lo mismo garantiza evitar conflictos al precio de someternos y cosificarnos. Ser agua en el agua.

La dialéctica entre lo existente y lo nuevo debería ser la dialéctica que reconfigura, sin destruir, apoyándose en el escalón anterior.

En el **Cuarto Nivel Estructurante** formal hemos reunido un conjunto de principios de incidencia conceptual menor para el acto de poetización, pero de satisfacción necesaria para alcanzar altos niveles de calidad en el producto espacial que todo buen proyecto poético anhela.

Estos **Seis Principios Poetizantes** se orientan al incremento de la eficacia general en las respuestas que el producto brinda al sistema de necesidades que determinó su origen.

El *Principio de Promenade Protagonica*, en el caso de los objetos arquitectónicos, es de satisfacción muy necesaria, ya que la espacialidad recorrible, sostenida intencionadamente por una narración simbólica o metafórica es, decisivamente, el rasgo protagonista específico de la forma arquitectónica entendida como forma artística.

La interpretación del mensaje estético y el conjunto sucesivo de experiencias emocionales originadas en la experiencia estética global, encuentra, en la promenade narrativa, su mejor vehículo de expresión.

Es por ello que el espacio doméstico poetizado no puede, ni debe, carecer de una intensa promenade narrativa que renueve los mitos.

Así como parece lógico que una escuela se configure metafóricamente desde la expresión de la tensión dialéctica entre la ignorancia y la sabiduría, también podemos aceptar que una casa, entendida como el refugio primigenio del ser para el durar de su estar en su saber hacerse, pueda tensionarse dialécticamente entre lo hedónico y lo espiritual, entre lo público y lo íntimo, entre lo ordenado y lo espontáneo, buscando explicar el sentido existencial de ese ser en su saber hacerse, creciendo y gozando, buscando ser feliz....

El Principio De Promenade Narrativa es sustituido por el *Principio de Capacidad Ritual Objetual* cuando el proyecto busca producir formas de equipamiento.

Para la poetización del espacio doméstico no son de incidencia directa los restantes cinco principios, pero no por ello dejan de influir en el todo, razón que nos obliga a enunciar, al menos, sus nombres, ya que en ellos se cifran sus objetivos básicos.

El *Principio de Envolverte Elocuente* alude, obviamente, a la capacidad expresiva simbólico- metafórica de la forma percibida desde su exterior, dando cuenta de su identidad.

El *Principio de Contextualización Positiva* alude al modo en que la forma debe adecuarse críticamente en un contexto dado, ya sea por mimesis, contraste o diálogo crítico.

El *Principio de Eficacia Operativa* alude a la coherencia en la articulación entre las partes, para facilitar su funcionamiento prosaico y poético.

El *Principio de Proporción y Medida* debe satisfacerse para obtener una configuración estéticamente satisfactoria que, además, permita eficazmente el desempeño de las prácticas sociales.

Por último, el *Principio de Eficacia Tecnológico-Ambiental*, no solo busca satisfacer necesidades eco-ambientales y disminuir costos energéticos superfluos, sino que, al expresar formalmente estos anhelos, busca también expresar una actitud solidaria y sustentable, contemporánea y situada, factible de servir como ejemplo ético-formal a ser seguido, multiplicando así una mejora del entorno global.

En un sentido profundo, este décimo tercer principio alude a la condición social del ser, que debe completarse en la alteridad del otro, y por ello debe respetarlo y comprenderlo. **El empleo consciente de estos trece principios poetizantes permite instrumentar una lógica proyectual poética que incremente la dimensión poética formal del espacio doméstico y, por ende, a los seres que lo habitan.**

Volviendo ahora al texto de Iñaki Abalos (2000), señalaremos que, en su último capítulo, "A bigger splash: la casa del pragmatismo", el autor toma posición y defiende lógicas poéticas de configuración formal que determinan la poetización del espacio doméstico.

Para el lector desatento la palabra pragmatismo parece querer alejarse de una práctica poética, pero Ábalos explica, de un modo pormenorizado, que su pragmatismo tiene que ver con los enfoques semiótico-filosóficos de Charles Sanders Peirce (1974), William Ja-

mes, y John Dewey (2008), que se oponían al positivismo, y buscaban, con su enfoque pragmático, paradójicamente, una poetización de las prácticas sociales, mediante metáforas capaces de explicar el sentido del ser en su saber hacerse...

Confusiones similares pueden darse con Katya Mandoki (1994), que escribe una maravillosa *Estética prosaica*. En ese texto, Mandoki defiende la necesidad de dotar a los objetos de uso cotidiano de un potente estímulo estético, coincidiendo con Anna Calvera (2007) A veces nosotros nos hemos autodefinido como minimalistas-barrocos, ya que en nuestra búsqueda de una estética contemporánea hemos desarrollado una lógica formativa encuadrada dentro de lo que llamamos “La plenitud del fragmento”, buscando el ideal estético de la unidad en la diversidad, mediante la expresión respetuosa de la parte en el todo. No es difícil, entonces, producir confusiones.

A los efectos de ilustrar las confusiones interpretativas causadas por la ambigüedad intrínseca de todos los lenguajes articulados, veamos como Ábalos (2000) define al hombre pragmático:

El sujeto pragmático es una creación artística individual de cada uno sobre sí mismo, una sucesión de experiencias, metáforas y lenguajes que constituyen la propia identidad, y en cuya mayor riqueza reside su realización plena (p. 175).

Esta realización plena, consecuencia de los modos de metaforizar lo real para intentar explicarlo y hacerlo propio, armónicamente, es lo que Heidegger (2003) (2006) llama existir en una vida auténtica, consecuencia de un habitar poético que evita la caída en la indolencia de la repetición cosificante y habilita al ser en su saber hacerse.

El hombre pragmático de Ábalos (2000), siguiendo a Peirce (1974), es un ser que anhela el ideal del superhombre nietzscheano, pero sabe gozar el aquí y él ahora. Y por ello puede ser feliz.

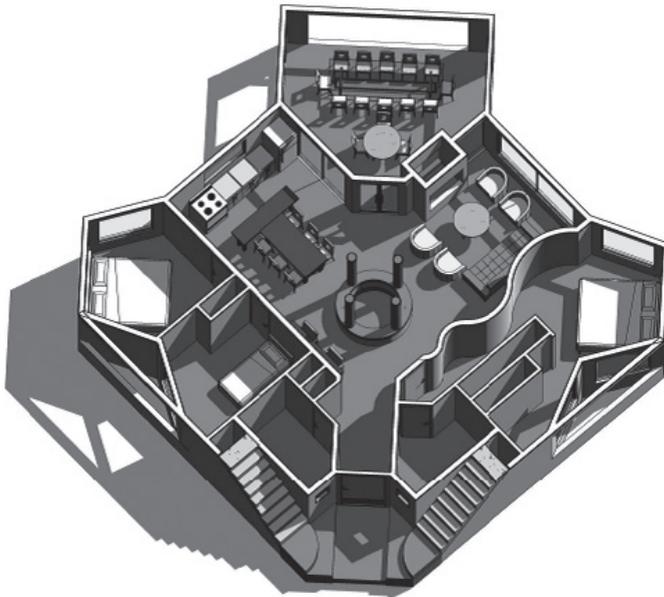
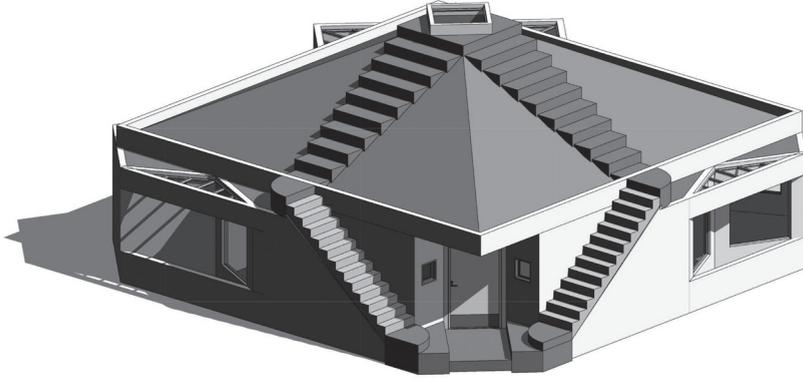
La casa para el hombre pragmático debe potenciar su realización poética y, por ende, es la casa que también nosotros buscamos diseñar...

Para cerrar este escrito nos parece muy pertinente exponer un proyecto propio, ya explicado en *La dimensión poética arquitectónica y las lógicas proyectuales que la incrementan*, pues allí se resumen las operatorias para poetizar al espacio doméstico.

## El Mirador de Sísifo

Hablar de los modos de poetizar casas nos convoca a exponer experiencias propias.

Y, como siempre, es menester advertir que evaluar la propia obra no es un gesto de vanidad, ni tan siquiera el ejercicio de un derecho, muy por el contrario, sentimos como un deber exponer a la crítica nuestra propia obra, pues podría verse como fácil o mezquino evaluar al prójimo sin mostrar nunca los errores o aciertos propios. En ese sendero, y porque nos asiste el deseo, dedicaremos todavía un breve espacio analítico al proyecto de una pequeña casa para una joven pareja.



**Figuras 1 y 2:** Casa *El Mirador de Sísifo*. Elaboración propia

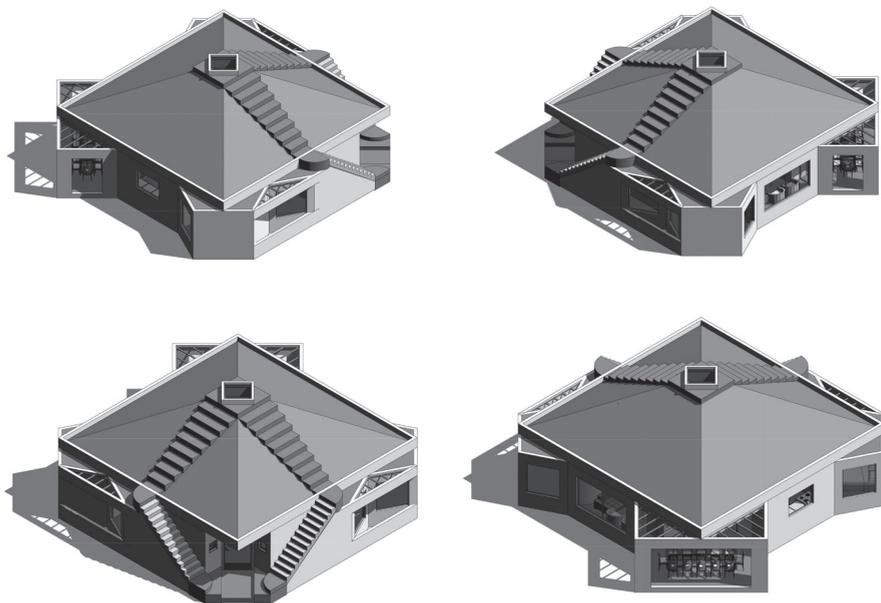


Figura 3: Casa El Mirador de Sísifo. Elaboración propia

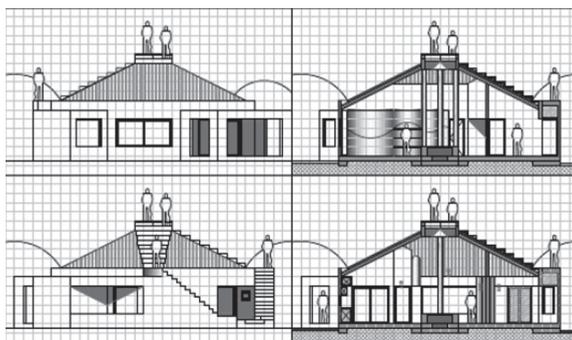


Figura 4: Casa El Mirador de Sísifo. Elaboración propia

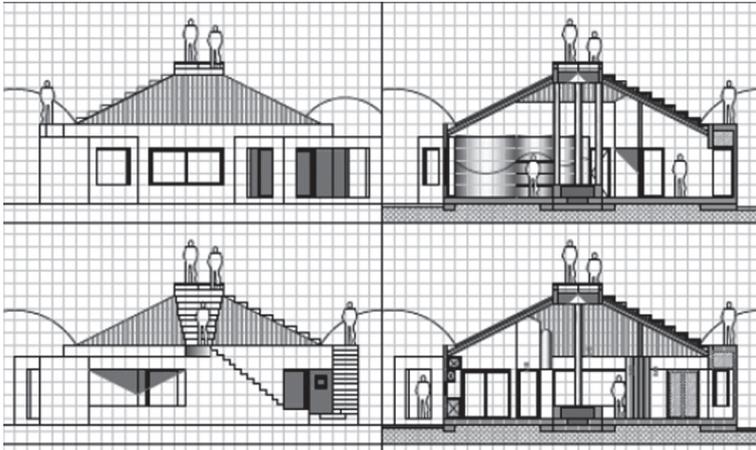


Figura 5: Casa *El Mirador de Sísifo*. Elaboración propia

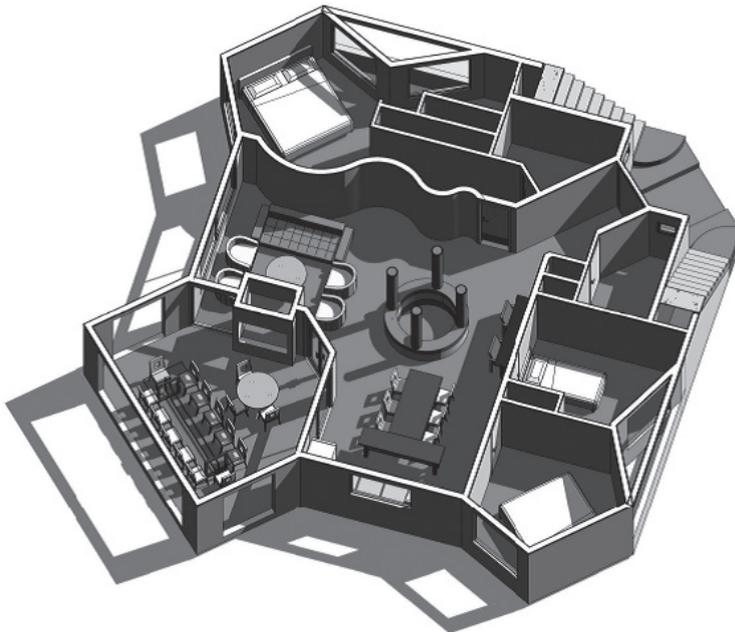


Figura 6: Casa *El Mirador de Sísifo*. Elaboración propia

El proyecto, aún no construido, se sitúa en un vasto terreno horizontal de las afueras de la ciudad, con el verde horizonte de la llanura bonaerense como paisaje dominante.

La joven pareja pide un programa muy tradicional que se traduce en la planta baja. Única planta. Los dibujos muestran el proyecto pero no explicitan sus razones.

Quien esto escribe utiliza lógicas geométricas de control formal bastante rigurosas, por no decir obsesivas, que pretenden servirle para no tomar decisiones formales arbitrarias.

Los planos muestran como principal estrategia de control formal una trama cuadrículada de 50 cm de lado que brinda la necesaria flexibilidad para determinar diagonales con distintas pendientes, o líneas curvas y onduladas con precisos puntos de inflexión.

La omnipresente retícula permite, como en las obras de Richard Meier o de Clorindo Testa, usuarios del mismo método, explicitar las lógicas de proporción y medida.

El volumen semi-cúbico protagonista, de 3 m de alto y 11m de lado, establece un juego dialéctico con volúmenes más bajos que rompen la ortogonalidad inicial. Estos volúmenes que, en rigor, pretenden mencionar el movimiento y transformación de la piel envolvente, distan mucho del lúdico juego que organiza Clorindo Testa en Capotesta. Una fuerte simetría especular, sostenida por las diagonales del cuadrado, regula la percepción en la dirección de ambas diagonales, jugando con la dialéctica simétrico-asimétrica, ya que las caras que dan a los vértices norte y sur, que corresponden a los accesos, se presentan con simetría especular, lo que no sucede en la percepción de los vértices este y oeste.

Obviamente las caras del semi-cubo tensionan la simetría de la techumbre piramidal con la asimetría de la envolvente inferior. Este sobrio juego entre lo regular y lo irregular, lo ortogonal y lo oblicuo, lo recto y lo curvo, cumple con el **Principio de Autorreferencialidad** mediante el **Principio Dialéctico de Simultaneidad Formal**.

Se proponen dos **Promenades Narrativas** con carácter ritual. Una es la que se desarrolla en planta baja, vinculando el acceso principal ubicado al sur, como inicio del recorrido, con la galería rotada 45°, ubicada al norte, como final del recorrido. Desde el protegido porche, obtenido por la sustracción retórica de un volumen en la arista sur, se pasa a un hall, de planta rectangular, cuya techumbre es la división de aguas de la diagonal, y sus laterales, por ende, son trapecios. Desde allí, sin entrar aún al espacio protagonista ceremonial, es posible acceder al baño común, precedido por un placard de recepción, o, del otro lado, al dormitorio principal, con su baño en suite y vestidor. Desde el rectangular y ascendente hall la vista puede cruzar por el edículo enmarcado por cuatro delgadas columnas que sostienen el cuadrado estructural del techo, cómo en la Casa Paraguas de Kazuo Shinohara, pero de 2 m de lado. Allí se ubica una claraboya- mirador. Se produce aquí lo que llamamos efecto Piranesi, resultante de una operación retórica que estimula al ojo a saltar al centro del edículo que, a su vez, es el centro de la casa, para luego, en otro salto visual y emocional, llegar hasta la ochava transparente que conecta visualmente con la galería. Recordemos que el edículo, para Charles Moore, representa el origen simbólico de todo espacio arquitectónico. Otro salto visual nos ubica eidéticamente en la galería, fundida con el distante horizonte, que, ahora, es el inmediato límite virtual de aquella.

Advirtamos que está saltarina trayectoria visual no pretende, ni admite, traducirse en una trayectoria peatonal, pues el edículo, con sus cuatro columnas solemnes, configura un estanque circular, que opera, también, como hidromasaje familiar y memoria del aljibe. Este círculo de mítica agua, único círculo en la composición, como el rosetón de Venturi en la casa Tucker, refleja el sol vertical, cómo lo haría un balde al mediodía, desdibujando la contundencia de las geometrías configurantes con ondulados reflejos, proponiendo así una sensación de ingravidez que sosiega al ser. Ese sol penetra en el sombrío refugio por el rotado cuadrado de vidrio transparente y plano, que conecta la tierra y el cielo, transformando el interior del techo piramidal en un reloj solar que nos impone la percepción del fugitivo tiempo, proponiéndonos usarlo responsablemente. En efecto, el rayo de luz que desciende de la cima piramidal rota lentamente dentro de esa carpa primigenia tornándola recinto ceremonial destinado a honrar el tiempo de hacer una vida auténtica, una vida traducida en las transformaciones sucesivas de los configurantes rítmicamente iluminados. Este recinto ceremonial central se escinde retóricamente por la presencia del metafórico aljibe luminoso que nos obliga a decidir con libertad paradójica y responsable si vamos hacia la izquierda, buscando la cocina y el comedor diario, o hacia la derecha, buscando los cómodos sillones de amable charla frente al fuego abierto que tiñe de vibrante naranja el lejano horizonte cargado de presagios.

Esta espacialidad doméstica protagónica se poetiza al tensionarla dialécticamente en la mención simultánea de lo simple y lo complejo, lo único y lo múltiple, lo opaco y lo transparente, lo oscuro y lo luminoso, multiplicando interpretaciones metafóricas al determinarse por dos configurantes de carácter opuesto, uno recto, liso, duro y masculino, el otro, en cambio, de femeninas y blandas curvas texturadas de ladrillo rojo y reguladas por los ritmos de Fibonacci, 1-2-3-5, que nos sugieren el modo de crecer y gozar armónicamente.

La ondulada pared no toca el perímetro exterior para dejarlo jugar como línea zigzagueante. Los dormitorios principales habitan raros pentágonos, uno más definido que el otro, cuestionando así las ortogonales respuestas tradicionales.

La percepción del fuego del hogar abierto invita miradas lejanas que atraviesan la sombría galería. Galería de asados para amigos. Asados hechos en el hogar versátil cuyo fuego interno y externo permite dos rituales por el mismo precio...

Dentro del estanque, y con el agua al cuello, sentados en el exacto centro vertical que conecta agua, tierra y cielo, nos bañan el sol, la luna, o las estrellas. Y allí, en comunión desnuda, podemos desnudar el alma. Y fundirnos en el cosmos. Nuevos rituales. Viejos rituales.

No hay aquí horarios para la catarsis y el reencuentro con el uno mismo. No hay horarios para pensarse muerto y celebrar la vida.

Afuera la luz juega con las oquedades talladas en la masa. Oquedades perfumadas por flores reflejadas en espejados vanos protegidas por sombras diagonales.

Y vemos la mítica montaña que Sísifo recorre eternamente en la piramidal techumbre transitable por trapezoidales escaleras que, retóricamente, repiten las diagonales ascendentes y descendentes del ser en su saber hacerse, tensionado por sucesivas alegrías y tristezas, euforias y sosiegos. Ascenso y descenso, la cadencia del crecimiento y la decadencia entre el nacimiento y la muerte es el ritmo del ser en su trabajo de ser.

El recorrido circular en torno de la casa empieza y termina en la oscura cueva primigenia representada por el porche de acceso. Desde allí parten las opuestas escaleras que, primero, buscan celebrar a los puntos cardinales, sus luces y paisajes para, luego, ascender hacia la vertiginosa cumbre donde el piso de plano vidrio invisible nos promete un abismo ominoso que debemos enfrentar con valor en cada encuentro con el cielo y el viento dibujando el horizonte evanescente.

Ambas escaleras homenajean a Emilio Ambasz. Y también a Sísifo, a Camus, a Nietzsche y a Miguel Ángel, con su biblioteca Laurenciana. Y cómo no hacerlo, si ellos nos han enseñado a buscar la cumbre para construir conocimiento nuevo, y poder llevarlo, luego, en melancólico descenso, a la llanura plana, para brindarlo abajo, generosamente, instalando hacia el deseo. El deseo del ascenso, de la mirada larga, del horizonte esquivo, del celeste cielo, o del millón de ojos de lenta astronomía.

La metaforización renovada en esta casa del mito de Sísifo y su eterno retorno sedujo positivamente a la joven pareja que se imaginó inventando nuevos rituales donde la dialéctica de lo masculino y lo femenino se fundiera con la dialéctica entre la cumbre y el llano.

La poetización del espacio doméstico no buscó aquí refutar la lógica tradicional de los clásicos dispositivos del habitar, determinados por su equipamiento, dormitorios, baños, cocinas, lugares para estar y comer.

Si buscó renovar el modo en que son percibidos y empleados, al reunirlos en una composición que trascendiera la mera satisfacción de las necesidades prosaico- utilitarias.

Asimismo, intentó evitar confundir la comodidad necesaria con los espacios anestésicos que tienden a la indolencia del ser y refutan su saber hacerse.

Las promenas narrativas se viven en la cotidianeidad de su uso, pero eso no las devalúa, como no se puede devaluar un poema por ser repetidamente recitado.

Las diversas modalidades del habitar que Ábalos (2000) ha investigado se suman a otras que aún no han sido explicitadas. En todas ellas será éticamente necesario intentar su poetización mediante el proyecto.

La poetización de las espacialidades arquitectónicas mediante el consciente empleo de los trece principios poetizantes es una tarea que todos los productores de forma debemos asumir, ética y estéticamente, para luchar contra la trivialización del ser, ofreciéndole, así, un habitar poético que le permita desarrollar una vida auténtica y plena, inmersa en la belleza, que justifique su inexorable transitar hacia la muerte.

## Referencias Bibliográficas

- Abalos, I. (2000). *La buena vida*, Barcelona: Gustavo Gili
- Breyer, G. (1978). La heurística del diseño, entre el teorema y el poema. En *Summa* N° 131, diciembre de 1978, pp. 29-41.
- Breyer, G. (1999). El ambiente de la vivienda. En *47 al fondo* N° 4, septiembre de 1999, pp. 50-57.

- Calvera, A. (2007). *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós
- Doberti, R. (2008). *Espacialidades*, Buenos Aires: Ediciones Infinito
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós
- Heidegger, M. (1994) Poéticamente habita el hombre En: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, pp. 163-178.
- Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo*, Madrid: Trotta
- Heidegger, M. (2006). *Arte y Poesía*, México: FCE
- Heidegger, M. (2008). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. México: FCE
- Jakobson, R. (1981). Lingüística y poética. En Jakobson, Roman (1981) *Ensayos de lingüística General*, Barcelona: Seix Barral, pp. 347-395
- Mandoki, K. (1994). *Prosaica Introducción a la Estética de lo Cotidiano*, México: Grijarbo
- Muntañola Thornberg, J. (1981) *Poética y arquitectura*, Barcelona: Editorial Anagrama
- Muntañola Thornberg, J. (1998) *Transcripciones Arquitectónicas I: Texto y contexto*, Barcelona: Ediciones UPC, Universidad Politécnica de Cataluña
- Muntañola Thornberg, J. (2001) *Transcripciones Arquitectónicas II: Texto y contexto*, Barcelona: Ediciones UPC, Universidad Politécnica de Cataluña
- Oliveras, E. (1993). *La metáfora en el arte*, Buenos Aires: Almagesto
- Oliveras, E. (2007) *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Emecé
- Peirce, Charles S. (1974) *La ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión
- Pokropek, J. (2015a) *La Espacialidad Arquitectónica. Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades*, Buenos Aires: Nobuko
- Pokropek, J. (2022). *La dimensión poética arquitectónica y las lógicas proyectuales que la incrementan*, Tesis Doctoral FADU\_UBA, inédita
- Ras, H. F. (1989). *Ensayo Sobre Morfología, Conducta y Estética*. Buenos Aires: Serie Ediciones Previa, FADU-UBA
- Sartre, J. P. (1992). *El existencialismo es un humanismo*. México: Ediciones Quinto.
- Venturi, R. (1999) *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili,
- Zatonyi, M. (1990) *Una estética del arte y del diseño*, Buenos Aires: CP67

---

**Abstract:** The poetization of domestic space through thirteen poetizing principles is a brief article in which the basic conceptual instruments are gathered and summarized to configure a general poetic project logic that allows the globality of architectural spaces to be produced, as well as the facilities they house, depending on the to increase its formal poetic dimension and favor, then, the increase of the human poetic dimension through the stimulation of intense aesthetic experiences that allow poetic revelations capable of renewing the real. This article seeks to delve into the notion of poetic domestic space, separating it from the prosaic domestic space and from the anesthetizing domestic space.

Given that the domestic space is linked to the modalities of living, explored opportunely, a brief critical rereading of its categories is carried out to complete a general approach. This article also summarizes the fundamental features and the criteria of articulation between the parts and the whole of each of the four spatial configuration types, in order to establish the way in which each type can serve the possible poetic renewal of the domestic space through a wise poetic know-how that harmonically links the various spatial configurations with the appropriate type of equipment to allow the development of specific social practices. The article ends with a critical exposition of a housing project that synthesizes the use of the thirteen poetic principles, previously stated schematically.

**Keywords:** Domestic space - poetics - metaphor - project logics - aesthetic experience

**Resumo:** A poetização do espaço doméstico através de treze princípios poetizantes é um breve artigo em que se reúnem e sintetizam os instrumentos conceituais básicos para configurar uma lógica geral de projeto poético que permite produzir a globalidade dos espaços arquitetônicos, bem como as instalações que abrigam, dependendo no sentido de aumentar sua dimensão poética formal e favorecer, então, o aumento da dimensão poética humana por meio do estímulo de intensas experiências estéticas que permitam revelações poéticas capazes de renovar o real.

Este artigo busca aprofundar a noção de espaço doméstico poético, separando-o do espaço doméstico prosaico e do espaço doméstico anestésico.

Tendo em vista que o espaço doméstico está vinculado às modalidades de viver, exploradas oportunamente, realiza-se uma breve releitura crítica de suas categorias para completar uma abordagem geral.

Este artigo também sintetiza as características fundamentais e os critérios de articulação entre as partes e o todo de cada um dos quatro tipos de configuração espacial, a fim de estabelecer a forma como cada tipo pode servir à possível renovação poética do espaço doméstico através de uma sábia saber-fazer poético que articula harmonicamente as várias configurações espaciais com o tipo de equipamento adequado para permitir o desenvolvimento de práticas sociais específicas.

O artigo termina com uma exposição crítica de um projeto habitacional que sintetiza o uso dos treze princípios poéticos, anteriormente enunciados de forma esquemática.

**Palavras chave:** Espaço doméstico - poética - metáfora - lógica de projeto - experiência estética

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]

---