

EL SISTEMA CONSTRUCTIVO COMO INTENSIFICADOR DE LA FORMA:

El Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de

R O G E L I O S A L M O N A .

UCUENCA

Autor: Claudia Carolina Guerrero Moscoso





Maestría en Proyectos Arquitectónicos

EL SISTEMA CONSTRUCTIVO COMO INTENSIFICADOR DE LA
FORMA: El Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de
ROGELIO SALMONA.

Trabajo de titulación previo a
la obtención del título de
Magíster en Proyectos
Arquitectónicos

Autor:

Claudia Carolina Guerrero Moscoso.

CI: 0107129140

Correo electrónico:

claudiaguerrerosmoscoso@gmail.com

Director:

Pedro José Samaniego Alvarado.

CI: 0102052586

Cuenca, Ecuador.

31-enero-2023

UNIVERSIDAD DE CUENCA.
Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
Maestría en Proyectos Arquitectónicos .

Trabajo previo a la obtención de título de:
MAGISTER EN PROYECTOS
ARQUITECTÓNICOS

AUTOR:
Claudia Carolina Guerrero Moscoso
ARQUITECTA POR LA UNIVERSIDAD DEL AZUAY.

DIRECTOR:
Pedro José Samaniego Alvarado Msc.
ARQUITECTO | MAGISTER EN PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
POR LA UNIVERSIDAD DE CUENCA.

PORTADA:
Claudia Carolina Guerrero Moscoso.

Enero del 2023.
Cuenca, Ecuador.

**El sistema constructivo como
intensificador de la forma:**
*El edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de
Rogelio Salmona.*

Resumen

Las indagaciones a cerca de la obra de Rogelio Salmona han sido ampliamente comentadas desde distintas esferas interpretativas por muchos autores e investigadores; sin embargo poco se ha dicho acerca de la calidad espacial que el refinamiento del detalle le ha brindado a su obra y los fundamentos detrás de la creación de patrones complejos o elementos especiales. Así pues, las reflexiones teóricas de Salmona se enfrentan al pragmatismo del quehacer por medio del empleo de multitud de materiales de proyecto, tangibles e intangibles, que interactúan entre sí en relación simbiótica. Consecuentemente, el dominio de lo constructivo es la expresión de las convicciones que pregonó durante toda su vida sobre hacer arquitectura.

El estudio de este caso en particular, el edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, proyectado entre 1995 - 2000, recoge sus experiencias pasadas. Es una síntesis de las exploraciones que realiza desde comienzos de los setenta con el ladrillo, combinándolo con otros recursos formal-poéticos. El espacio y la forma son dos objetos que Salmona conjuga por medio del ladrillo como elemento de partida, porque como si fuera una célula del cuerpo humano, se multiplica y otorga las medidas y características únicas del sujeto en cuestión. Haciendo que todo edificio, como todo ser humano, sea particularmente diferente e irrepetible.

Palabras clave: Salmona. Edificio de posgrados. Sistema constructivo. Forma. Arquitectura latinoamericana. Arquitectura moderna.

Abstract

The inquiries about the architecture of Rogelio Salmona have been widely commented from different interpretive spheres by many authors and researchers; however, little has been said about the spatial quality that the refinement of detail has brought to his work and the fundamentals behind the creation of complex patterns or special elements. Thus, Salmona's theoretical reflections confront the pragmatism of the task through the use of a multitude of project materials, tangible and intangible, that interact with each other in a symbiotic relation. Consequently, the dominance of the constructive system is the expression of the convictions that he preached throughout his lifetime about the *know how* to do architecture.

The study of this particular case, the Human Sciences Postgraduate building of the National University of Colombia, designed between 1995 - 2000, gathers their past experiences. It is a synthesis of the explorations with brick that the architect has carried out since the early seventies, combining it with other formal-poetic resources. Space and form are two objects that Salmona create through brick as a starting element, because as if it were a cell of the human body, it multiplies and gives the characteristic and unique measures of the subject in question. Which determinates that every building, as every human being, is particularly different and unrepeatable.

Keywords: Salmona postgraduate building. Constructive system. Form. Latin American architecture. Modern architecture.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Justificación	
Fuentes documentales	
Metodología	
CAPÍTULO 1: ANTECEDENTES.....	9
Puntuaciones teóricas:	
La modernidad.	
La abstracción de la forma.	
Materiales de proyecto y reconstrucción.	
Modernidad en Colombia:	
El surgimiento de la modernidad en Colombia.	
La visita de Le Corbusier.	
Las décadas de los cincuenta y sesenta.	
Reflexiones sobre el proceso de modernización de Colombia.	
CAPÍTULO 2: ROGELIO SALMONA.....	57
Trayectoria vital: Una aproximación a la obra de Rogelio Salmona.	
La Rúa de Sèvres y la Sorbona: La formación intelectual en la experiencia europea.	
Influencias: Mapa conceptual de eventos y personajes.	
CAPÍTULO 3: EDIFICIO DE POSGRADOS DE CIENCIAS HUMANAS.....	107
El silencio del muro: Introducción al caso de estudio.	
Reconocimiento de la arquitectura del edificio de posgrados de la UNAL:	
Ubicación.	
Emplazamiento.	
Planimetría: Proyecto ejecutivo [1995-2000] y proyecto construido [2022].	
Los materiales de Salmona: Configuración del edificio.	
Historia y tradición	
Lo maravilloso y el shakkei.	
Idealización y materialización	
o5. CONCLUSIONES.....	217
o6. FUENTES DOCUMENTALES.....	233

Cláusula de Licencia y Autorización para la Publicación en el Repositorio Institucional

Claudia Carolina Guerrero Moscoso en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del Trabajo de Titulación "EL SISTEMA CONSTRUCTIVO COMO INTENSIFICADOR DE FORMA: El Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de ROGELIO SALMONA", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos. Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este Trabajo de Titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 31 de enero de 2023:



Claudia Carolina Guerrero Moscoso
C.I. 0107129140

Cláusula de Propiedad Intelectual

Claudia Carolina Guerrero Moscoso, autor/a del Trabajo de Titulación "EL SISTEMA CONSTRUCTIVO COMO INTENSIFICADOR DE FORMA: El Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de ROGELIO SALMONA", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 31 de enero de 2023:



Claudia Carolina Guerrero Moscoso
C.I. 0107129140

Agradecimientos

Somos el reflejo de nuestros pensamientos y el fruto de nuestras acciones...

La conjugación de los pensamientos y accionares en el proceso proyectual, así también, la comprobación de lo imaginado por Salmona en la materialización del espacio, ha calado profundo en mí, aunque hoy no esté, puedo decir que su palpito habita permanentemente en su obra y le agradezco, por las tantas enseñanzas que han tocado la fibra sensible de mi alma ¡Hoy cómo quisiera decirle que estaba en lo cierto! *La verdadera razón de la arquitectura, además de la habitabilidad que siempre se nombra, es el goce y la dulzura* (Salmona, 2003, pág.23).

A mi director de tesis, Pedro Samaniego, quien ha sabido guiarme al descubrimiento de los misterios, que al principio de este camino, se mostraban incomprensibles e indescritibles. Sólo puedo decir ¡gracias! Aunque quede corta la palabra. Porque con magistral excelencia, mi maestro, ha sabido encontrar las palabras para explicar lo intrincado y con generosidad ha extendido su mano para compartir conmigo los conocimientos que ha acumulado valiosamente en su quehacer de arquitecto, tanto en la academia como en la profesión, a lo largo de casi veinte años de trayectoria.

A mis padres y mis hermanos, por saber comprender y perdonar mis ausencias, obsequiando amorosamente su apoyo.

A la Fundación Rogelio Salmona, en especial a María Elvira Madriñán quien figura como su directora y a Ricardo Daza quien fue mi maestro durante esta maestría y amablemente me concedió ponerme en contacto con ella. Un afectuoso agradecimiento, también, a todos quienes conforman su equipo, por brindarme su ayuda, otorgándome el honor de conocer los planos originales del proyecto de 1995 y permitirme ahondar en el pensamiento del arquitecto. A David Cortés y a Cristhian Sainea, ambos arquitectos colaboradores del la Fundación y del Despacho de Arquitectura de Salmona, por contarme sus experiencias propias sobre sus investigaciones acerca de Rogelio o vivencias del él mismo, y por compartir valiosa bibliografía conmigo.

INTRODUCCIÓN

- Justificación:

Ámbito de trabajo y estructura de la tesis.

- Referencias documentales.

- Metodología

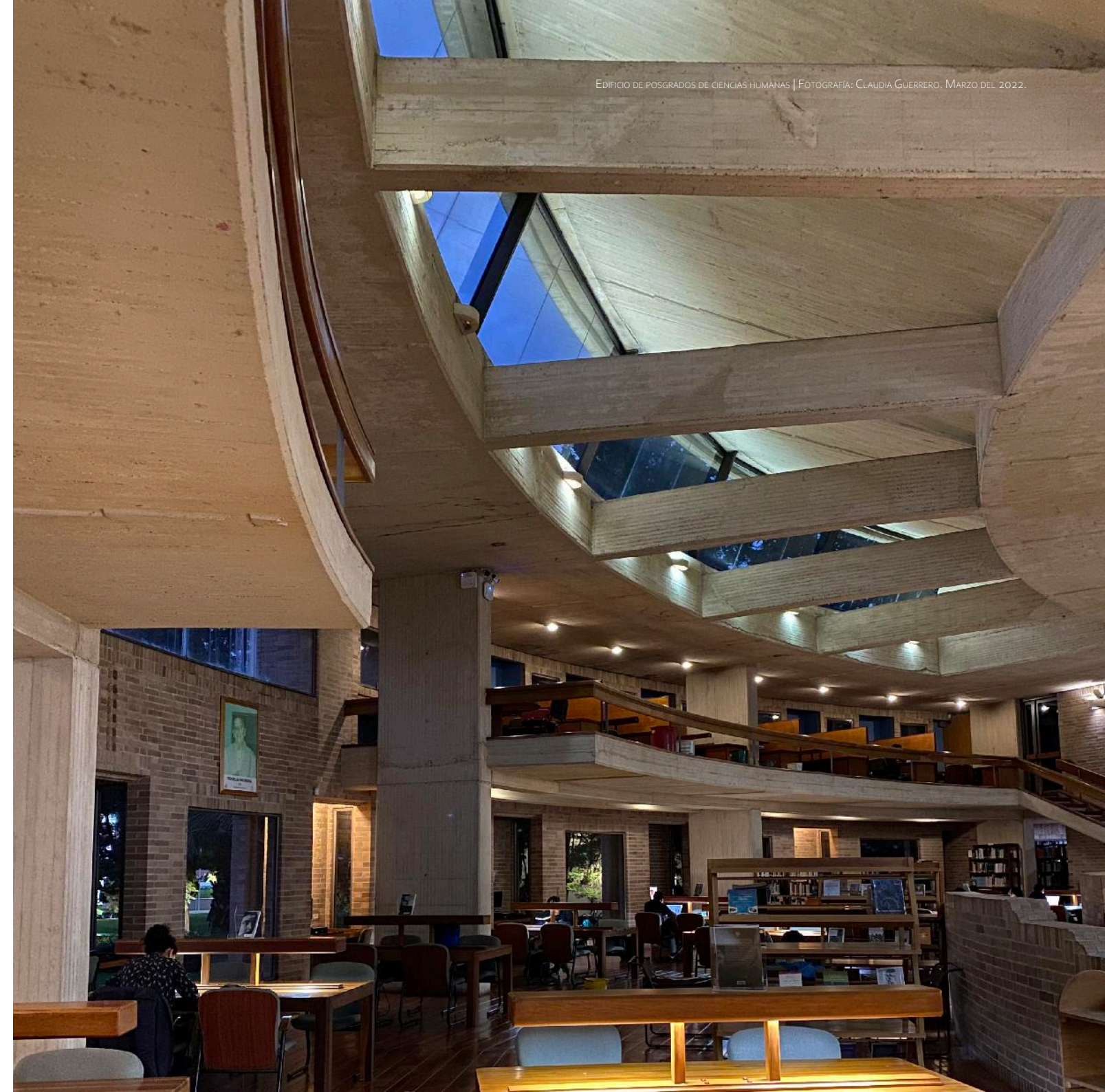
Justificación

Ámbito de trabajo y estructura de la tesis.

Se escoge el edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia como el caso de estudio con el fin de examinar cómo el detalle está presente en el proceso de concepción simultáneamente a las ideas que vertebran la forma. Para Rogelio Salmona el dominio del sistema constructivo es el instrumento que le permite crear estructuras espaciales complejas y el ladrillo, las notas musicales que definen la medida, la escala y el ritmo.

El primer capítulo de esta tesis ahonda en la historia de la modernidad de Colombia con el propósito de conocer el contexto en el que Rogelio Salmona empieza a desenvolverse como arquitecto cuando a principios de los sesenta hace su arribo al país luego de haber residido diez años en París. La importancia del discurso expuesto está en el conocer cuál fue el ambiente en el que la arquitectura moderna pasa a formar parte de la identidad nacional después del rechazo del modelo colonial. La temporalidad de la narrativa sigue un orden lineal cronológico que conduce a un segundo capítulo en donde se expone la trayectoria

del arquitecto y la experiencia que antecede su práctica arquitectónica en Colombia, es decir, se hace una retrospectiva a los años de intercambios intelectuales con Francastel en la Sorbona y el acercamiento a la profesión desde el atelier de la Rue de Sévres de Le Corbusier. El recorrido que se hace por aquellas experiencias tiene la finalidad de descubrir la personalidad creativa del arquitecto y los fundamentos construye y luego refina en la vida profesional. Los eventos relatados conducen a la reflexión teórica sobre la producción arquitectónica de Salmona en un tercer capítulo, tomando como ejemplo didáctico el edificio antes mencionado. El sistema constructivo es una herramienta que le ayuda a ampliar el repertorio de posibilidades para proyectar. Salmona hace una arquitectura monumental que con muy pocos elementos constructivos, ladrillo y hormigón, abarca una complejidad que no solo se define por la sección constructiva sino la reflexión teórica sobre la poética del espacio, apelando a provocar emoción en el usuario.



Referencias documentales

Esta tesis se ha basado en las reflexiones de varios investigadores de renombre que han dedicado su tiempo a estudiar la vida y obra de Rogelio Salmona. Entre los principales destacan:

Ricardo L. Castro, investigador y profesor de la Universidad de McGill, ha hecho un aporte muy valioso al estudio de la obra de Rogelio con los dos volúmenes de su libro *Tributo*, en los que documenta los edificios más inspiradores del arquitecto y comparte su pensamiento a través de las conversaciones mantenidas con él, dado su cercanía por la amistad que ambos compartían.

Claudio Connena, quien escribe *Un acuerdo tácito con la historia*, complementando lo expuesto por Ricardo. Hace un recuento de la trayectoria del arquitecto realizando comentarios oportunos y señalamientos orientados a explicar las características especiales de la arquitectura de Salmona.

La investigadora y también profesora de la Universidad de los Andes, Cristina Albornoz Rugeles, que con su tesis magistral luego publicada como un maravilloso libro titulado *Un arquitecto frente a la*

historia, muestra las etapas tempranas de la carrera del arquitecto, desde sus épocas de estudiante hasta su retorno de París a Bogotá. Los relatos aquí expuestos han servido para comprender la postura del arquitecto frente a la historia, tradición, anhelos y propósitos en cuanto a la arquitectura.

El trabajo doctoral de la investigadora española Elisenda Monzón Peñate han sido de mucha utilidad para la comprensión de la evolución formal de la obra de Salmona, puesto que la arquitecta documenta todas sus obras, inclusive las desconocidas por el público, con el afán de descubrir las *errancias* en la arquitectura del maestro. Su amistad con él y su esposa María Elvira, ha sido fundamental para la realización del trabajo debido a los grandes desafíos que representa manejar tal cantidad de documentación de toda una vida de carrera. El aporte de Elisenda quizá sea el más completo que existe acerca de la vida Salmona y su arquitectura, por tal motivo, de éste se desprenden varios artículos científicos que también han sido tomados como referencia para la realización de ésta tesis.



Objetivos y metodología

Objetivo general: Analizar el sistema constructivo en relación a la forma y el espacio en la obra de Salmona, a partir del estudio del Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

Objetivos específicos:

1. Identificar los elementos que componen el sistema constructivo del Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.
2. Identificar las composiciones que se realizan para organizar el espacio, a través de la relación de los elementos del sistema constructivo.
3. Reconocer cómo el sistema constructivo se relaciona con el espacio y la forma en el Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

El método que se ha utilizado está basado en el libro Pautas para la investigación de Cristina Gastón Guirao. En donde se expone cuál es el orden a seguir para poder analizar una obra de arquitectura. Se ha optado por dos de los procedimientos que el libro recomienda:

El redibujo del edificio para facilitar la comprensión de la espacialidad, de modo que se logre dilucidar cuáles fueron los criterios que actuaron para la conformación del proyecto final. Este último recurso también se basa en la teoría de Helio Piñón: El proyecto como (re)construcción. Finalmente, se ha utilizado el viaje académico como recurso de comprobación de resultados: Del cinco al once de marzo del presente año (2022), la autora de la tesis realiza dicho viaje a Bogotá (Colombia), donde tiene oportunidad de conocer el edificio, tomar registro fotográfico de la obra y apuntar medidas necesarias que no se encontraban en la web o en los planos proporcionados por la Fundación Rogelio Salmona. Aquello develó nuevos hallazgos acerca del proyecto construido en comparación al proyecto ejecutivo y aclaró ciertos particulares que no se especificaban en ninguna bibliografía.



Capítulo 1: ANTECEDENTES

- Puntuaciones teóricas:

La modernidad.
La abstracción de la forma.
Materiales de proyecto y reconstrucción.

- Modernidad en Colombia:

El surgimiento de la modernidad en Colombia.
La visita de Le Corbusier.
Las décadas de los cincuenta y sesenta.
Reflexiones sobre el proceso de modernización de Colombia .

Puntuaciones teóricas

La modernidad

Se le considera *modernidad* o *movimiento moderno* al episodio estético de mayor relevancia de la historia del arte, según algunos reconocidos teóricos de la arquitectura, debido a la solvencia de sus principios aún vigentes al tiempo presente. Los cuales principalmente se resumen en dos principios estéticos. El primero, *la concepción como construcción*. La modernidad asume la concepción como el momento formativo del proyecto una vez abandonado el sistema tipológico que planteaba el clasicismo que, como sistema estético que le precede, gestionaba el objeto arquitectónico mediante cánones preestablecidos y criterios de mimesis, de manera que la forma del objeto era regulado por las condiciones propias o *internas*, adquiridas como efecto del sistema normativo. Segundo, *la abstracción de la forma*. A consecuencia del primero, la modernidad gestiona la forma mediante la abstracción, es decir: parte de las condiciones *externas* que envuelven el proyecto (pudiendo ser éstas de distinta índole, comúnmente de carácter social, técnico o funcional) asumiéndolas con universalidad mediante una acción sintetizadora que se concreta en una forma específica (Piñón, 2006).

La abstracción de la forma

En la actualidad la arquitectura ha tenido un nivel de difusión muy extendido gracias a la tecnología y al interés creciente de las editoriales por los temas relacionados con el diseño. Sin embargo, existe una desorientación en cuanto a la crítica sobre arquitectura. La lógica naturalmente fuese que un objeto de valor sustancial sea publicado. No así, sucede exactamente lo opuesto. Se publica a la espera de que la sorpresa satisfaga la curiosidad de un espectador viciado de novedad, con la finalidad de otorgarle valor a la obra.

Esta sobreexposición mediática ha desencadenado consigo una gran confusión que ha puesto en crisis la identidad del objeto arquitectónico en términos de consistencia formal. Debido a que se ha abandonado el hacer arte por el espectáculo y con el tiempo lo formal se ha convertido en estilístico. En efecto, el estilo ha sido usado como una herramienta para una incesante reproducción arquitectónica que, según el maestro Piñón, ha instituido el *fraude*, debido a su

carente autenticidad (Piñón, 2006). Ante la ausencia de un sistema formal que justifique su apariencia y su tectonicidad, el estilismo ha exaltado lo vistoso y ha sido falto de juicio estético o criterio visual, precisamente por la naturaleza de su planteamiento comercial. En otras palabras, son aquellas que llevan consigo una imagen empresarial, pues se manejan con mucho tino según estrategias de mercado que apuntan a consolidar una marca.

Esta crítica pretende hacer una reflexión sobre la presente realidad, en vista de que el movimiento moderno ha sido malentendido. Pues, frente a la incompreensión de sus principios, se le ha dado un tratamiento meramente instrumental. De modo que se han tomado ciertos elementos, en apariencia modernos, para ser gestionados irreflexivamente en pos del placer sensorial e inmediato. Ignorando por completo que la *forma* no solo existe en su dimensión apreciativa, sino que también es estructurante de un sistema visual.



Imagen 1: Patio interior. Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, UNAL, Bogotá (Colombia) | Rogelio Salmona 1995. Fotografía: Claudia Guerrero.

En noviembre del año 2000, Rogelio Salmona tiene ocasión de dictar charla en la Facultad de Arquitectura Santo Tomás en la ciudad de Bucaramanga, Colombia. Le preguntan sobre hacer arquitectura, ¿cómo la veía? A lo que responde: "Para mí la arquitectura es una síntesis inteligente de vivencias, de lecturas y de pasiones, un puñado de nostalgias. La arquitectura trasforma la naturaleza, pero sobre todo transforma la ciudad, la moldea, es el palpito del lugar y el lugar de encuentro entre la razón, el encantamiento y la poesía" (Salmona, 2003, pág. 23).

De acuerdo a su etimología, la palabra *forma* tiene dos connotaciones: Según su origen griego *Eidos* se le asocia con la definición moderna de la palabra *estructura*, ya que hace referencia a la organización general de las partes de un objeto. En cambio, su origen alemán *Gestalt* alude su dimensión sensible o perceptible, por lo que se le atribuye el ser un sinónimo de *figura* o *apariciencia* (Martí Arís, 2005).

En palabras de Roland de Candé, en el Diccionario de la música de 1961, la forma es *la manifestación superior de una estructura organizadora, de una intervención de la inteligencia sobre el azar... la forma es la condición del arte* (Piñón, 2006, pág.38). Puede entenderse que la forma es para el arquitecto como el pentagrama para el músico. Por ejemplo, un sonido no es una nota hasta que es introducido en un pentagrama. Así pues, por sí sola aquella nota no es música, sino hasta que es organizada y entrelazada cuidadosamente junto a otras notas en dicho pentagrama. De manera tal, que en conjunto conformen un sistema, una armonía, que finalmente dará paso a la música. De manera análoga, el arquitecto es aquel individuo sensible que ordena y administra cuidadosamente el espacio, dotándolo de

proporciones adecuadas, valiéndose de condiciones geométricas y matemáticas que actuarán como el pentagrama para el músico. Con la finalidad de obtener como resultado aquel objeto estético -un edificio- que estará contenido en una cierta forma. La cual, idealmente, sintetizará de manera oportuna todos los aspectos de su función y que, además, estará dotada consistencia visual.

La modernidad está basada en un sistema de principios estéticos conformados por tres fundamentos. Primero, la concepción como construcción de ideas. En este aspecto, cabe señalar la notable diferencia con el clasicismo, cuya concepción se basa en la mimesis y en el seguimiento de cánones tipológicos. Segundo, la abstracción, que consiste en sintetizar y asumir con universalidad el proyecto, trascendiendo de lo específico. Y, por último, la forma, la cual es una estructura organizadora.

Es fundamental reconocer que la concepción es una operación inversa que trata de derivar formas de las condiciones funcionales del objeto, mediante la utilización consiente de relaciones visuales, las cuales van estructurando y organizando conforme determinan su

2



Imagen 2: Edificio Seagram, Nueva York (EEUU) | Mies van der Rohe 1958. Recuperado de: shorturl.at/tuOP2

Nota 1: Para Mies, la forma no es un hallazgo del azar o una intuición creativa, sino es un producto del pensamiento racional. Si para el clasicismo los órdenes eran los que normaban la sistematicidad formal del objeto, para él, la regulación del sistema formal en su obra está ligada a una geometría muy precisa, modular a razón de su estructura y cuya genialidad trasciende en virtud del disciplinado esfuerzo de encontrar la mejor solución al detalle constructivo. Todo esto dentro de un universo en donde no solo son importantes los elementos, estructurales-funcionales, sino la relación articulada entre los mismos; que a su vez convergen en la dimensión: técnica-forma-función, la cual se

apariencia. La forma procede de un acto de concebir en donde, *el sujeto es capaz de crear a la vez que se establecen las reglas de lo creado* (Piñón, 1998, pág. 110).

No se debe confundir, sin embargo, la satisfacción funcional como un equivalente de la resolución formal del objeto. Esta creencia, asumida una vez abandonada la sistematicidad tipológica del clasicismo, por el efecto que tuvo el realismo, que en gran medida fecundó el rechazo a la construcción formal basada en criterios visuales, lo que se malinterpretó con estilismo. Y que más adelante derivó en la célebre frase: *form follows fuction* (Blake, 1968) [la forma sigue la función], dicha por Sullivan, socio de Mies van der Rohe¹, quien de hecho no pensaba de igual manera. Pues sostenía que la función de un edificio puede ser susceptible al cambio con el pasar de los años. Por lo cual la arquitectura debería ofrecer una solución universal cuyo espacio pudiera reorganizarse conforme sea necesario sin afectar su estructura-forma inicial. Sin embargo, aquello pronunciado por su socio fue interiorizado con tal fervor que a la arquitectura moderna en algún momento se le apodó: *funcional*. Como se ha mencionado, en el clasicismo, la abstracción de la forma se daba por medio del tipo.

desarrolla en ese orden casi simultáneamente. Pues, antes de no haber determinado una estructura, no imagina una forma posible. La forma es producto de la estructura, y es aceptable en la medida que satisface la función del edificio. En palabras del propio Mies: "La escasas obras auténticas de nuestro tiempo muestran la estructura como componente constructivo [...] La estructura no sólo determina su forma, sino que es la propia forma" (Neumeyer, 1995). Si pudiera definirse su filosofía en una sola palabra, sería "Baukunst"; explica Mies, significa: "el arte es el refinamiento de la construcción" (Puente, 2006, p.66). Así pues, se puede entender que la obra de Mies está desprovista de prejuicios figurativos respecto a la forma.

Por lo tanto, el programa estaba contenido dentro de un sistema normativo que restringía cualquier influencia que no se gestionara por medio de éste, de modo tal que la arquitectura solo podía darse a través del mismo. En contraparte, la arquitectura moderna renuncia al tipo y asume la concepción como el momento formativo del proyecto (Piñón, 1998). Recuperar su relevancia supone reconocer que la misma obra establece las reglas de su constitución formal por consiguiente su verificación está sujeta a juicio según los criterios que le dieron origen.

Esto quiere decir que la concepción se distancia del razonamiento deductivo y de la composición académica. En el primer caso porque la modernidad está desprovista de una regulación normativa y en el segundo, a consecuencia del primero, porque en la arquitectura moderna no existen verdades absolutas o mandamientos escritos que indiquen el proceder como si se tratara de una receta. Existen criterios que dirigen el accionar. Criterios que están sujetos a materiales de proyecto de los que el sujeto se vale como herramienta para orientar la formación de un objeto inexistente, partiendo de una idea, dentro del universo pre-estético al que se

enfrenta. Dicho sea de paso, aquel universo, a su vez encuentra su justificación por medio de los factores internos inherentes al proyecto, como el lugar (clima, topografía, asoleamiento...) y el programa.

La *idea*, en el marco de la concepción, es un asunto de carácter introspectivo ya que se desarrolla dentro del propio sistema que propone. Se orienta hacia una forma y se construye a partir del material de proyecto. Primero, como ya se ha visto, es el programa, el cual resume los requisitos funcionales, técnicos y económicos del proyecto. Y luego, las categorías visuales y los elementos formales básicos. Define Helio²: *las categorías son la condición de la visión reflexiva, síntesis de lo intelectual y lo sensitivo; los elementos son unidades básicas de relación, átomos constitutivos de la forma*" (Piñón, 1998, pág.106).

Abstraer es, *separar por medio de una operación intelectual un rasgo o una cualidad de algo para analizarlos aisladamente o considerarlos en su pura esencia o noción* (RAE, 2021). De manera que si se dice *abstracción de la forma* se concluye que se trata de un objeto falto de substancia material, pero sobre del que se pueden efectuar decisiones y acciones.

3



Imagen 3: Lever House, Nueva York (EEUU) | Gordon Bunshaft 1951. Fotografía: Ezra Stoller. Recuperado de: shorturl.at/qxF04

Nota 2: Helio Piñón, doctor en arquitectura, es un teórico ferviente defensor de la vigencia de la arquitectura moderna. Autor de centenares de publicaciones, ha dictado clases para muy variadas audiencias y ha impartido congresos a nivel internacional. Entre ellos el titulado *SOM* y yo, ocasión en la cual destaca el virtuoso accionar proyectual de Gordon Bunshaft, director de proyectos de SOM quien construyó, entre otros numerosos edificios, la Lever House. Menciona que la forma que toma el edificio, al estar conformada por una base y una torre, resuelve la escala urbana a dimensión humana en sus primeras plantas y se extiende a escala de rascacielos al retranquearse hacia atrás y elevarse. Resalta la

Ahora bien, si el manejo de lo visual se refiere al *reconocimiento sensitivo de la forma*, que se diferencia de lo figurativo, por su definición: *representación sensitiva de imágenes*, se podría concluir que el dominio de la consistencia formal del proyecto está en el practicar coherente de estas virtudes que exaltan el carácter artístico del accionar creativo; no obstante, el origen del objeto arquitectónico, en el marco de la concepción, no solo apela a la sensibilidad del proyectista, sino también al dominio un sistema material -un sistema constructivo- que deberá proyectarse paralelamente en lo que se genera un sistema inmaterial de carácter ordenador -un sistema formal- cuya combinación aportará *legalidad* o *sentido*. Es decir, justificará a la obra, y por tanto la dotará de consistencia formal, como se ha mencionado. En efecto, la razón del uno justifica el motivo del otro, por cuanto la existencia de ninguno de ellos puede darse al margen de la del otro.

capacidad de Bunshaft para reconocer la forma que sintetizaría un rascacielos, que a día de hoy se sigue (re)construyendo en nuevas prácticas de arquitectura. Argumenta: *del edificio se parte, porque la arquitectura se aprende mirando*. Es una experiencia visual antecedida de historia. No se inventa, pues la invención no tiene otro medio que el *artificio*. Entendiéndose como artificio a un *mecanismo especialmente complicado cuya función se desconoce* o un *engaño para conseguir algo*. En contraposición, La Lever House representa la acumulación del extendido conocimiento que Bunshaft desplegó en varios ejemplos de arquitectura bajo la firma SOM.

4



5



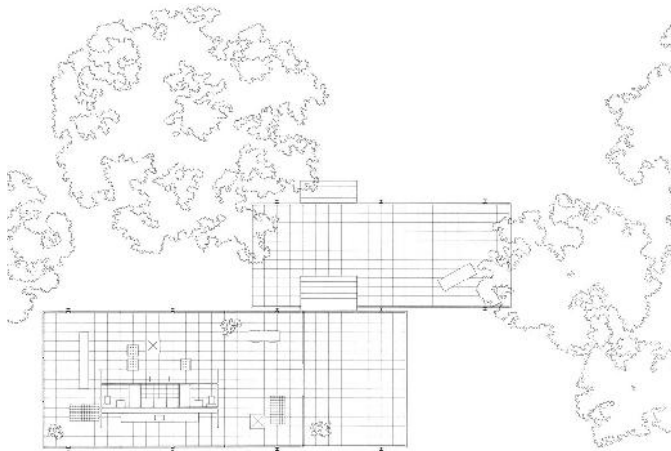
Materiales de proyecto y reconstrucción

La arquitectura es una disciplina que abarca un conjunto de experiencias previas que se asientan en el conocimiento técnico, el cual se orienta a satisfacer necesidades de carácter social y estético. Por cuanto, la solución formal-funcional del objeto arquitectónico, no puede darse al margen de la comprensión de lo que se conoce como *materiales de proyecto*, de acuerdo a la Teoría del Proyecto del maestro Helio Piñón. Quien entre sus numerosas publicaciones y conferencias hace alusión a este concepto como la selección discernidora de la experiencia en prácticas pasadas, ya que asegura que el accionar de un arquitecto no parte de la nada. Así como el escritor se sirve de su conocimiento previo sobre gramática y literatura para construir una narrativa; el arquitecto debe valerse del conocimiento sobre los criterios formativos de las mejores prácticas de arquitectura que preceden su trabajo (Piñón,1998).

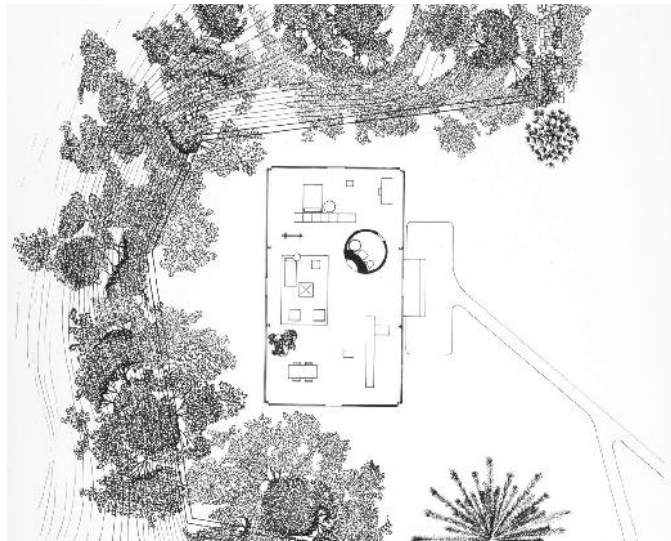
Por ejemplo, si se desea realizar un conjunto residencial o una torre, la lógica dictamina que encontrar las mejores obras con similares características es el primer paso para dar inicio al proyecto. Pues esta acción

Imagen 4: Casa Farnsworth, Illinois (EEUU) | Mies van der Rohe, 1951. Fotografía: Cemal Endem. Recuperado de: <https://divisare.com/projects/376075-ludwig-mies-van-der-rohe-cemal-emden-farnsworth-house>
Imagen 5: Casa de cristal, New Canaan (EEUU) | Philip Johnson, 1949. Recuperado de: <https://www.arqfoto.com/glass-house-philip-johnson/>
Imagen 6: Plano original, casa Farnsworth. Recuperado de: <https://archeyes.com/the-farnsworth-house-mies-van-der-rohe/>
Imagen 7: Plano original, casa de cristal. Recuperado de: <https://www.urbana-design.com/2021/06/29/glass-house-by-philip-johnson/>

6



7



ayuda a situar al arquitecto en el marco de la construcción formal, es decir, de los elementos organizadores y visuales de la arquitectura que le atañe.

El material del proyecto, es un insumo que implica la interiorización consiente de las virtudes de una obra. Apela a la comprensión de lo substancial e invita a su aplicación en un contexto de similares condiciones.

Comparable a las notas musicales de una pieza musical, cuya reinterpretación en otro instrumento cambia su naturaleza sonora y se asume como distinta, aunque en esencia su estructura musical sea la misma, existe una acción formadora. Como el Concierto para cuatro claves de J.S. Bach, trasciende al Concierto para cuarto violines de Vivaldi. La arquitectura paralelamente a la noción del material de construcción, reconoce el *material de proyecto*. El cual consiste en la apropiación de las virtudes -formales, funcionales- que componen una obra de arquitectura. Y que, además, implica la comprensión de las realidades -sociales, técnicas, históricas- que afectaron las decisiones que se tomaron sobre su composición. De modo que su transcripción se desarrolle dentro de un accionar meditado, evitando así caer en el replicar por conseguir un *estilo*.

En definitiva, aquellos *materiales* criterios o elementos encontrados en las experiencias propias o ajenas, cuya aplicación casi literal en una arquitectura de similares características, opera como un agente que conseguirá dotarla de estructura formal.

Comúnmente existe la creencia de que la materia, la substancia tangible de un objeto, es en esencia la única responsable de la forma. Desde este punto de vista, la relación entre la materia y la forma, basaría su entendimiento en la incidencia del material sobre lo figurativo y, por consiguiente, limitaría a la obra únicamente a su dimensión física y utilitaria, es decir, al material de construcción y a los requisitos funcionales de su programa. No obstante, la arquitectura integra una serie de valores que le dan un *sentido*, aquel que, en el marco de un sistema de convicciones -de índole cultural e histórica- y de convenciones -es decir, de relaciones, criterios y fundamentos- estructuran el sistema formal de su constitución.

En otras palabras, *si bien la construcción -como proceso de realización material- cuenta con materiales físicos y técnicos de producción, la obra -en tanto que resultado de una práctica artística- cuenta con materiales*

La casa de cristal de Philip Johnson y la casa Farnsworth, iniciaron su diseño en paralelo alrededor del año 1945. La primera vivienda fue el proyecto de tesis de Philip para la Universidad de Harvard y su hogar hasta su muerte en 2005. No así la casa Farnsworth fue un encargo que recibió Mies de parte de la nefróloga Edith Farnsworth, la cual fue su segunda vivienda. Como puede observarse, ambas prácticas comparten criterios similares. En ese tiempo, Philip era seguidor de la arquitectura de Mies, por cuanto no es de extrañarse que haya tomado algunos materiales de proyecto para concebir su vivienda en New Canaan. Principalmente: la planta libre, un núcleo sintetizador de las zonas húmedas, y el

uso del cristal con la intención de diluir el límite entre interior-exterior. Una de las diferencias que saltan a la vista es que Philip decide separar el área de la cocina respecto al núcleo de servicio, dejándolo visible desde cualquier ángulo, a diferencia a la de Mies, que coloca la cocina en el núcleo de servicio, por tanto limita su visibilidad por su cercanía al cristal. Ambas viviendas comparten ser de acero con envolvente acristalada. Formalmente comparten tener una geometría rectangular. No así, la manera de asentarse, por tanto, la manera de abordar el contexto es distinto. Philip, decide asentar el volumen sobre una plataforma, mientras que Mies decide elevarse sobre el suelo con dos plataformas.

arquitectónicos y criterios de formación (Piñón, 2006, pág. 128).

Bajo esta premisa, como se ha mencionado antes, el *material arquitectónico o material de proyecto* consiste una serie de soluciones o elementos que se respaldan por la historia y la experiencia. Así pues, como la música está constituida por un material sonoro -notas musicales- y un material musical -composiciones musicales- que traen consigo implícita la enseñanza que data de historia y la experiencia musical de otros artistas. La arquitectura se compone de un material físico -la materia- y un material proyectual de carácter nocional -un material estético- testigo de la verificación histórica de su utilidad -constructiva, espacial, artística- asumida por las experiencias visuales previas de otros arquitectos. En efecto, la noción de que la propia arquitectura lleva implícita consigo el proceso histórico de su concepción, conduce a la idea del *proyecto como reconstrucción*. Una experiencia visual direccionada por un accionar de verificación que intenta hallar el orden formal de un artefacto -un edificio- a medida que procura encontrar su sentido estético e identidad como obra de arte. Este proceso de reconstrucción consiste en

Imagen 8: Interior, casa Farnsworth, Illinois (EEUU) | Mies van der Rohe, 1951. Fotografía: Jeff Goldberg, cortesía de la National Trust for Historic Preservation. Recuperado de: <https://www.dwell.com/article/farnsworth-house-flooding-ludwig-mies-van-der-rohe-a1d85bbd>
Imagen 9: Interior, casa de cristal, New Canaan (EEUU) | Philip Johnson, 1949. Fotografía: Simón García. Recuperado de: <https://www.arqfoto.com/glass-house-philip-johnson/>



9



10



demostrar que la modernidad, al haber renunciado al sistema normativo del tipo, encuentra su calidad estética en la estructura formal específica del objeto, es decir, en la capacidad de asumir las convenciones que le dieron origen. Entendiendo por *convención* a todos aquellos estímulos, que no necesariamente consisten en un listado de requerimientos -un programa- sino constituyen un conjunto de condiciones -sociales, funcionales, económicas, constructivas, geográficas, entre otras- que actúan para el proyecto como un ámbito de posibilidad para abordar su concepción.

Es decir, la concepción consiste en una operación inversa que trata de derivar formas de las condiciones en las que se sitúa al objeto. Por este motivo, hallar la identidad de la obra es una acción que busca explicar el sentido estético del objeto conforme encuentra los criterios que le otorgan consistencia formal. Tomando en cuenta que por *consistencia* se refiere al grado en el que aquellos criterios o planteamientos son coherentes dentro de ese mismo contexto.

Por lo que, el *sentido* que adquiere una obra depende del modo en el que el sujeto se aproxima al contexto en donde emerge la arquitectura. Por lo tanto, un planteamiento tiene un sentido en un contexto -histórico cultural - y adquiere otro sentido en medio de un contexto diferente al primero. Por tal motivo, *reconstruir* un proyecto significa asimilar e interpretar todas estas cuestiones.

11



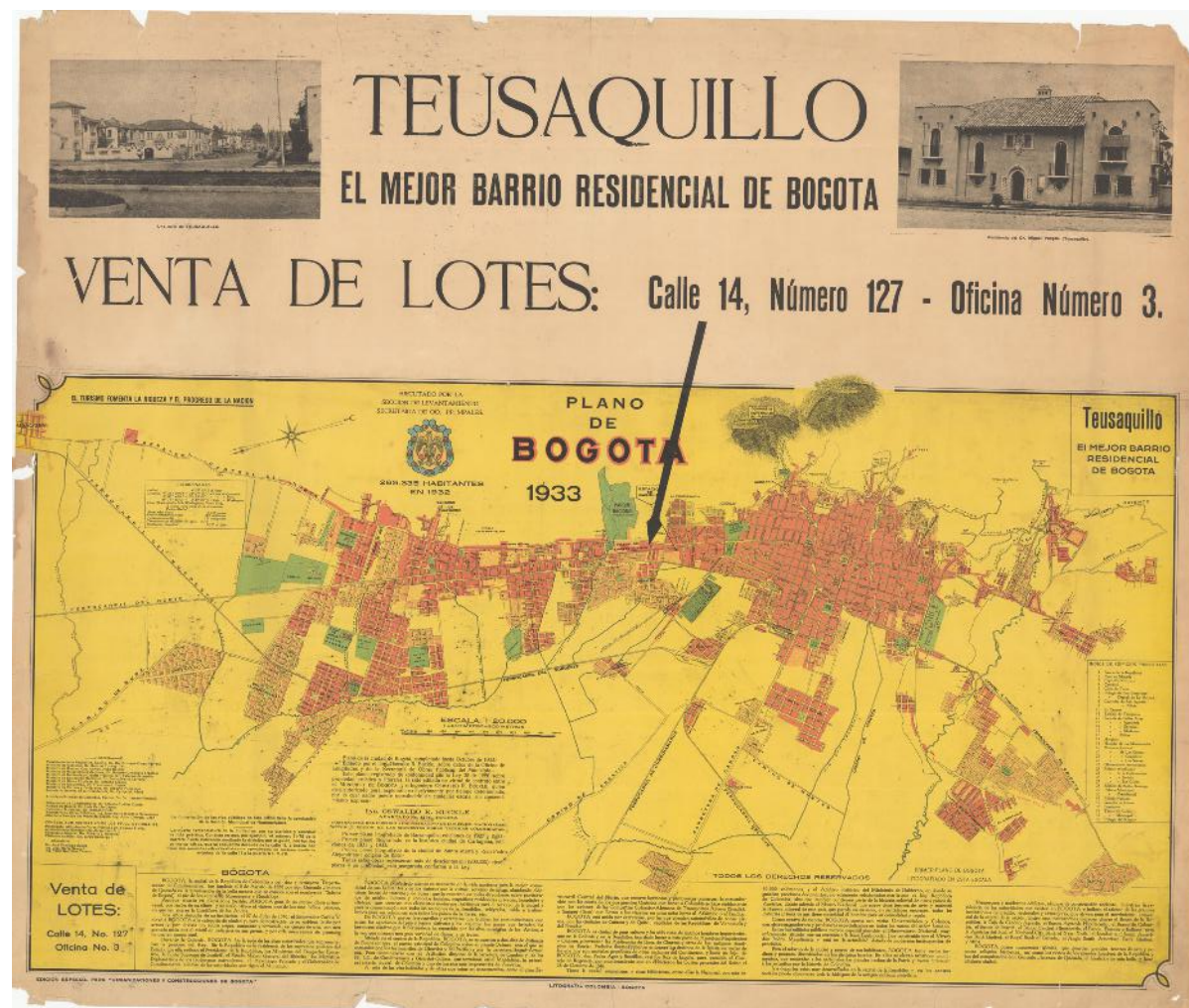
12



Imagen 9: Casa Farnsworth, fachada posterior. Fotografía: Cemal Endem. Recuperado de: <https://divisare.com/projects/376075-ludwig-mies-van-der-rohe-cemal-emden-farnsworth-house> **Imagen 10:** Casa de cristal, fachada frontal. Fotografía: Simón García. Recuperado de: <https://www.arqfoto.com/glass-house-philip-johnson/> **Imagen 11:** Interior, Casa Farnsworth. Fotografía: Mike Schwartz cortesía de la National Trust for Historic Preservation Recuperado de: www.dwell.com/article/farnsworth-house-flooding-ludwig-mies-van-der-rohe-a1d85bbd **Imagen 12:** Interior, casa de cristal. Fotografía: Simón García. Recuperado de: <https://www.arqfoto.com/glass-house-philip-johnson/>

Modernidad en Colombia

13



El surgimiento de la modernidad en Colombia

El Movimiento Moderno tiene su auge en Colombia alrededor de las décadas de 1950 y 1960. No obstante, paralelamente a aquella realidad, está el contexto histórico que precede el paso de la arquitectura colonial a la arquitectura moderna. En donde las dinámicas político-económicas y la superación de las dificultades de comunicación terrestre entre diferentes sitios del territorio colombiano, trascienden a impulsar los ideales de desarrollo del país y, por ende, los esfuerzos de transformar la imagen de las ciudades. Lo que tuvo efecto en la sociedad desde la percepción que se tenía como nación. Inmediación en donde la opinión divulgada por la Revista PROA es trascendental, debido a la gran difusión e influencia sobre su público, cuyo enfoque estaba dirigido a fundamentar una nueva arquitectura que se distanciaba del pasado y que ofrecía mejores posibilidades para el habitar.

De hecho, la imagen que se proyecta de Colombia hasta la segunda década del siglo XX se describe como *una serie de prósperos retazos aislados cuyo constante progreso había exigido penosos y tenaces esfuerzos*

(Arango & Martínez, 1951, pág. 9). La realidad social de finales de siglo XIX del país se caracterizaba por la falta de cohesión, e inclusive, una segregación demarcada por la distancia radical que los ricos hacendados y las burguesías urbanas imponían por encima de los desamparados y campesinos; quienes únicamente tenían acceso a terrenos en geografías escarpadas de difícil accesibilidad y eran limitados por una legislación que les impedía cultivar cierto segmento de productos de mayor comercialización. Segmento que ya estaba acaparado por los primeros actores. Ante esta circunstancia, se ven obligados a trasladarse a la ciudad para trabajar como albañiles en las obras de infraestructura del gobierno o como sirvientes de las familias acomodadas.

Tiempo después de su traslado, el país sufre dificultades para seguir con la obra pública y la suspende, por lo que este segmento de la población es expulsado nuevamente al campo, en donde la violencia por el dominio de las tierras no les permite sostener su situación económica. Como resultado, son marginados a la periferia de las ciudades en condiciones de miseria.

Imagen 13: Plano de Bogotá, 1933. Recuperado de: <https://www.ciudadviva.gov.co/mayor8/periodico/4/index.php> **Fuente:** Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

En 1930, con el ascenso de Enrique Olaya Herrera, se inicia un período de modernización en la ciudad de Bogotá, que para ese entonces tenía alrededor de 300 mil habitantes. Sus límites se extendían desde los cerros orientales hasta la Avenida Caracas. En 1932 se construye el aeródromo de Techo, vigente por 17 años. Se construye el primer acueducto, entre 1933 a 1938. Se funda la Biblioteca Nacional, en 1934, y para la fecha también se había culminado el Parque Nacional Enrique Olaya Herrera, a cargo de Karl Brunner.

Y entre otros hechos, el año 1936, el político Jorge Eliécer Gaitán se posiciona como alcalde de la ciudad. Es decir que, durante esta década Bogotá empieza a expandirse. Como se aprecia la imagen, uno de estas zonas, es el barrio Teusaquillo. El mejor barrio de la época. El plano corresponde a 1933, el mismo año que Brunner asume el cargo de director del Departamento de Urbanismo. Se convirtió en uno de los urbanistas más importantes de este período, junto a él destacan también los alemanes Leopoldo Rother y Erich Lange, el colombiano Alberto Willis, el italiano Bruno Violi, y por último, Harland Bartholomew de origen estadounidense.

14



Imagen 14: Aeródromo Techo. Fotografía: Gumersindo Cuéllar Jiménez. Fuente: Biblioteca Virtual del Banco de la República. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/17/rec/22>

Inaugurado en 1930, el Aeródromo Techo, se ubicaba al suroccidente de Bogotá en donde en la actualidad se encuentra en la Avenida de las Américas a la altura de donde se ubica el Monumento de las Banderas. En sus inicios, estuvo a cargo de la Sociedad Colombo-Alemana de Transportes Aéreos, que se conocía como Scadta hasta 1940. Luego pasó a manos de la aereolínea Avianca, que surge de la fusión de dos empresas: Scadta y Saco. La fotografía, se presume fue tomada en 1930 probablemente el día de su apertura. Si desea conocer el estado actual del sitio, visite el siguiente link: <https://goo.gl/maps/4gCPar2wQvk>

15



Imagen 15: Centro de Bogotá, 1930. Fotografía: Gumersindo Cuéllar Jiménez. Fuente: Biblioteca Virtual del Banco de la República. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/129/rec/179>

La imagen muestra el ambiente de Bogotá de la década de los treinta. El ojo del fotógrafo se ubica desde la Carrera Séptima en la intersección con la calle 12. Si desea conocer el estado actual del sitio, visite el siguiente link: <https://goo.gl/maps/4ixBQcMhSMn>

16



Imagen 16: Centro de Bogotá, 1938. Fotografía: Gumersindo Cuéllar Jiménez. Fuente: Biblioteca Virtual del Banco de la República. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/129/rec/179>

Vista de la calle novena hacia el este, desde la carrera sexta. En el fondo se visualiza la Iglesia Nuestra Señora del Carmen. Si desea conocer el estado actual del sitio, visite el siguiente link: <https://goo.gl/maps/B6dYVod2Vo82>

A continuación de este fenómeno de gentrificación le sigue la gran depresión del 29 y luego la restricción de las importaciones debido a la Segunda Guerra Mundial. Siendo este último hecho histórico de positiva repercusión en la industria nacional debido a que las economías dominantes concentraron su atención en la producción de material bélico. Lo que dio lugar a la manufactura y comercio de productos que aquellos países ya no acaparaban. Es así que para el año 1930, luego de haberse consolidado la industria en el país, se da paso a un período de gobiernos de ideología liberal; centrados en pensamientos progresistas, con tintes revolucionarios encaminados a transformar las instituciones y las dinámicas internacionales.

Las reformas políticas dieron alas al desarrollo del país. Sus ideologías despertaron en la población sentimientos progresistas que luego se convirtieron en formas culturales; las cuales finalmente, tuvieron efecto en la planificación de las ciudades y más adelante, en la transformación de la arquitectura, lo que contribuyó a construir una nueva imagen urbana. Sin embargo, el desarrollo urbano de esta época revela todavía centros con una densidad poblacional muy baja. La arquitectura

Imagen 17: Avenida Jiménez de Quezada. Bogotá (Colombia). Año: 1930 | Fotografía: Gumersindo Cuéllar Jiménez. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/57/> **Fuente:** Biblioteca Virtual del Banco de la República. Se inaugura en 1938, es una de las avenidas más importantes de Bogotá. Se posa sobre el Río San Francisco, fuente de abastecimiento hídrico y uno de sus límites fundacionales de la ciudad. Fue construida en los años treinta del siglo XX, cuando se canalizó el río, que continuó circulando de manera subterránea. En la imagen se observa el Edificio Cubillos, diseñado en 1926 por Alberto Manrique Martín. Fue la Sede de la librería Bucholz durante décadas.



17

colonial todavía era predominante en la ciudad, la imagen urbana todavía estaba caracterizada por su lenguaje: patios, zaguanes, aleros y balcones. El trazado en damero, calles de piedra, centralidades urbanas conformadas por plazoletas y todavía la presencia de pilas de recolección para agua potable (Rojas, 2016).

Para el pensamiento de la época, la arquitectura colonial tenía un significado relacionado con las condiciones ambientales insalubres y la dominación española. Aquel desencanto por el lenguaje colonial y el aborrecimiento de los valores prehispánicos, provocó la importación de arquitecturas europeas y luego, estadounidenses. Lo que fue consecuencia de un proceso de desfiguración y tergiversación del imaginario colectivo frente al proceso de la conquista española y el mestizaje (Rojas, 2016). Por lo tanto, la construcción de una idea en torno a una arquitectura propia no existía, por lo que los modelos europeos vinieron a ocupar ese lugar en el imaginario de las personas. Buena parte de esto se debe a que en el país no existía una escuela de arquitectura, por lo que la arquitectura era efectuada por arquitectos extranjeros o por arquitectos colombianos que habían estudiado en el exterior, principalmente en Europa.

El llamado siglo de la *vanguardización*, el siglo XX, aparte de significar un cambio en la política, economía y desarrollo social de Colombia también trajo consigo una serie de eventos entre sus primeras décadas que servirían para la construcción del pensamiento, en temas de urbanismo y arquitectura. Quizá uno de los hechos más relevantes sean los congresos panamericanos de arquitectura. El primero celebrado en 1920 en Montevideo, contribuyó a darle importancia al oficio de la arquitectura dentro del panorama sudamericano. Además de invitar a la reflexión en cuanto a temas de urbanismo, sobre todo a decretar normas de salubridad e higiene como parte de la planificación de las ciudades y del diseño arquitectónico.

En ese contexto aparecen discursos nacionalistas, que empezaron a tener eco en países como México y Brasil. Puede entenderse como un intento de figurar hacia el porvenir contemporáneo, o bien, el afán de encontrarse en sintonía con primer mundo. Lo que no sucedió de igual manera en Colombia. Porque, si bien existían algunas prácticas que tuvieron algunas expresiones prehispánicas, como el Art Deco, la sociedad parecía identificarse con los modelos europeos, de origen

francés o inglés; una inclinación que fue visible mayoritariamente en la élite de la sociedad colombiana.

La acumulación de capital y por ende las dinámicas económicas entre las primeras décadas del siglo contribuyeron a activar el sector de la construcción, lo que ayudó a la consolidación de la arquitectura como ejercicio profesional. Entre esos años aparece un personaje, el arquitecto austriaco Karl Brunner. Quien llega por primera vez al país en 1932 para diseñar el Parque Nacional. Su campo de acción fue el urbanismo y por tal motivo se le recuerda. Su discurso estuvo fuertemente influenciado por los postulados de la Ciudad Jardín de Howard y el organicismo de la modernidad europea. Fue profesor en la facultad de arquitectura de la Universidad Nacional, la cual fue fundada en 1939. Como maestro ayudó a establecer el sustento teórico sobre los planteamientos prácticos del espacio urbano de Bogotá. Hecho que quedó registrado en dos tomos del libro llamado Manual de Urbanismo (Rojas, 2016).

Fue dirigente del Departamento de Urbanismo de Bogotá, por tanto, intervino en diferentes sectores de la ciudad, en principio dotando a las zonas desfavorecidas de mejores infraestructuras. Su participación se

destaca por ser pionero en deslindarse del trazado colonial y abandonar la tipología tradicional de viviendas continuas. La nueva ciudad de Brunner propone un sistema ocupacional de parcelas de tipo *vivienda aislada*, incorpora un trazado sinuoso que sigue el recorrido de las curvas de la topografía de los cerros; planteamiento que tuvo aceptación en la época, pues se pensaba que agregaba un valor paisajístico al espacio urbano, en contraposición a la disposición rígida de la malla clásica.

La modificación del hábitat urbano constituye un radical cambio en la morfología urbana y tiene directa influencia en el lenguaje arquitectónico que se empieza a manejar. Principalmente en el círculo social de las clases pudientes de la ciudad, quienes son los primeros habitantes de estos espacios. De alguna manera hubo la intención de vincular la arquitectura generada en los nuevos solares con los nuevos preceptos de la Ciudad Jardín. Por cuanto, las arquitecturas construidas obedecieron a un estilo conocido en el medio local como estilo *Inglés*, que en realidad no era tal sino un estilo Tudor, pero fue conocido con ese nombre debido a su país de origen, debido a su extendido empleo en los barrios suburbanos de Inglaterra de la época victoriana.

Imagen 18: Avenida Caracas. Fotografía: Gumersindo Cuéllar Jiménez. Fuente: Biblioteca Virtual del Banco de la República. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/42/rec/70>

Bibliografía:
Biblioteca Virtual del Banco de la República. (2015). "Personalidades influyentes en el arte colombiano. Karl Brunner". Recuperado de: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/arte/personalidades_influyentes

Vista de este a oeste de la intersección entre la calle treinta y siete con la Avenida Caracas. La Avenida Caracas, en el tramo entre las calles 26 a la 45, aproximadamente, fue diseñada por el arquitecto austriaco Karl Brunner, entre 1934 y 1938, periodo en el cual se desempeñó como director del Departamento de Urbanismo de Bogotá. Fue pensada como una alameda, de tipo europeo, que permitiría la expansión de la ciudad hacia el norte. En torno a esta vía se desarrollaron algunos de los barrios más representativos de la ciudad en ese entonces, entre ellos Teusaquillo, Chapinero y La Merced. Fue uno de los proyectos pioneros en el desarrollo del urbanismo en Colombia (Biblioteca Virtual, 2015).





Imagen 19: Parque del barrio Teusaquillo, 1930. Fotografía: Gumersindo Cuéllar Jiménez. Fuente: Biblioteca Virtual del Banco de la República. Recuperado de: <https://babel.banrep-cultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/84/rec/157>

El parque de Teusaquillo se ubica entre la calle 34 y la carrera 17. de la ciudad. Si desea visitar virtualmente el sitio para conocer el estado actual, dirijase al siguiente link: <https://goo.gl/maps/S8nKZnP53ez>

Alrededor de la segunda década del siglo XX, se inicia la construcción del barrio Teusaquillo, durante el período en el que se buscaba renovar el lenguaje arquitectónico y urbano de Bogotá de la mano de Brunner. Por lo que se puede apreciar el predominio de una arquitectura de estilo *inglés, tudor ó victoriano* en este barrio, que se convirtió en un sitio representativo de la ciudad por ser el hogar de varios dirigentes políticos de la época y por abarcar a las élites bogotanas que salían del centro de la ciudad.

Se sabe que Brunner colaboró en el trazado y diseño de vías arteriales en la ciudad de Bogotá, pero también demostró interés por mejorar el hábitat de las clases sociales desfavorecidas. Sin embargo, detrás de su discurso humanitario se revela un carácter discriminatorio que derivó en un segundo histórico proceso de gentrificación. Pues estos barrios obreros que se encontraban en las faldas de los cerros de Bogotá, fueron desplazados a terrenos planos de bajo costo en la periferia de la ciudad. En donde, según el urbanista, sería más práctico y económico para ellos edificar sus casas y para el gobierno más fácil dotarles de servicios básicos. Guiado por esa lógica propuso derribar las construcciones informales de los cerros para dar paso a su ocupación por parte de las clases sociales acomodadas; excusándose en que este sector podría pagar una nueva infraestructura vial que facilitaría el acceso, además de ser los únicos con recursos para costearse la construcción en la pronunciada topografía. Para este momento histórico, el arquitecto austriaco se había convertido en un personaje reconocido por su trayectoria como docente y profesional, sin embargo, como se ha mencionado antes, sus planteamientos

Imagen 20: Anteproyecto para la zona el Campín, Bogotá, 1934. Proyectado por Karl Brunner. Fragmento de un libro, modificado digitalmente por la autora de la tesis | Bibliografía: Hofer, A., & Salmona, R. (2003). Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina. Ancora (IT). **Imagen 21:** El Campín, fotografía aérea captada en 1954. Fuente: Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Colombia. Recuperado de: <https://maeucampin.wordpress.com/2018/04/06/primer-acercamiento-a-predios-a-traves-de-aerofotografias/>



se distanciaban del discurso del movimiento moderno. Vivió toda su vida en Colombia, no obstante, en sus últimos años fue aborrecido por las nuevas generaciones de arquitectos y estudiantes quienes eran devotos seguidores de los postulados de Le Corbusier. Quien hizo su arribo por primera vez a Bogotá en junio de 1947. Como efecto de la gran acogida que tuvo, los postulados de Brunner recibieron un rechazo condenatorio, a tal punto de acusarlo de ser el autor del desordenado y descomunal crecimiento de la ciudad; que había acarreado consigo el caos del abastecimiento de servicios públicos y la obligación onerosa de su conservación, tachándolo inclusive de haber ejecutado, o en su defecto, haber proyectado *planos criminales*, según se cita las palabras de Le Corbusier en la revista PROA N° 9 publicada el mismo año de su arribo (Saldarriaga, 2000).

Esta expresión de rechazo manifiesta el cambio de pensamiento sobre las nuevas generaciones de arquitectos, lo que significa un distanciamiento de los trazados organicistas y sinuosos de la Ciudad Jardín, para asumir los postulados del urbanismo de movimiento moderno, caracterizado por la ortogonalidad y su postura racionalista.

Para mediados de los cuarenta el país había tenido un desarrollo importante en cuanto a su infraestructura. En adición a la aparición del transporte aéreo, la conectividad entre ciudades mejoró considerablemente. El hecho de experimentar la transición desde una impresión urbana general que exhibía dispersión y falta de conectividad, a la imagen de una nación que se revelaba como una unidad que daba su paso a la modernidad; promovió la idea de que solamente aquella arquitectura que se desarrollaría a partir de la consumación de esa idea de nación sería aquella que debería reconocerse como arquitectura colombiana. En este sentido, según la perspectiva de las personas que editaban la revista PROA, la arquitectura que se construyó desde 1945 era la verdaderamente colombiana (Mondragón López, 2008).

Se puede decir que la elección de un año tan específico ha sido cuestión del azar. Pero existen ciertos acontecimientos que tienen coincidencia con esta fecha. El fin de la Segunda Guerra, lo cual supone un nuevo orden mundial. También, el resurgimiento del movimiento moderno: ya no desde Europa donde había tenido su inicio, sino desde América.

22



23



Concretamente en los Estados Unidos, tomó fuerza alrededor de este año y tuvo influencia en todo el continente. Posteriormente, destacándose algunos ejemplos de buenas prácticas en países como México, Brasil, Uruguay y Argentina. Además, para el año de 1944 egresa la primera generación de arquitectos formados en el país, por la Universidad Nacional de Colombia. Sumado a ello la experiencia de lograr la unidad como nación gracias a la consolidación de la aviación, alentó a los editores a elegir el año 1945 como el punto de inflexión que históricamente asumiría el Espíritu Nuevo y se convertiría en el símbolo del desarrollo en términos generales.

Así pues, se consideró que a pesar de tener una *riquísima variedad de influencias la contribución colombiana anterior al año 1945, puede considerarse como inexistente* (Arango et. al., 1951, pág. 31). La justificación que se expuso fue que, durante la colonia hasta los años recientes a ese año, la arquitectura se había ejecutado por el hacer empírico sin la participación de arquitectos. Y que, cuando en esporádicas ocasiones se necesitaba construir un edificio representativo para la ciudad, se había recurrido a *importar* arquitectos

Imagen 22: Avenida Jiménez de Quesada, 1960. Fotografía: Hernán Díaz Giraldo. Fuente: Fondo Hernán Díaz - Archivo de Bogotá. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/bogota/avenida-jimenez-cumple-80-anos-262146> **Imagen 23:** Avenida Jiménez de Quesada, 1940. Recuperado de: <http://www.bendav.nl/topo1.html>

La Avenida Jiménez se extiende por alrededor de 2,8 kilómetros. Su entorno se modernizó con el pasar de los años, destacándose el Edificio Monserrate, el Hotel Continental, el edificio de El Tiempo, diseñado por Bruno Violi y el Hotel Granada, demolido para construir el Banco de la República, el cual se observa al lado derecho de la imagen 23.



extranjeros, aludiendo que en algunos casos la planimetría completa había sido desarrollada en Francia o en Italia y emitida a Colombia (Arango et. al., 1951).

En efecto, la arquitectura colonial se estimó por su valor cultural y por el hecho de ser una construcción colectiva, más no fue valorada concretamente como objeto arquitectónico debido a que tuvo su desarrollo en el anonimato. Sin embargo, representa la identidad cultural de la gente que la edificó y adquiere un significado simbólico para el pueblo. Acorde a esta lógica, la arquitectura colonial habría sido para los arquitectos modernos en Colombia como la arquitectura medieval o la clásica fue para los arquitectos modernos en Europa: cotejando este hecho con las palabras de Mies, las construcciones de épocas anteriores no parecen ser tan importantes por su realización desde el punto de vista arquitectónico,

... sino por el hecho, que los templos griegos, las basílicas romanas y también las catedrales de la edad media son creaciones de una época entera y no obra de una persona determinada. ¿Quién pregunta por el nombre de

Imagen 24: Barrio La Candelaria en Bogotá, Colombia. Fuente: Biblioteca Virtual del Banco de la República. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/hernan-diaz/id/446/rec/3>

su autor y qué significado tiene la personalidad casual de su constructor? Estas construcciones son en su esencia completamente impersonales. Son portadoras puras del espíritu de una época. En esto radica su significado más profundo. Solo así podían convertirse en símbolos de su tiempo (Neumeyer & Van Der Rohe, 1995, pág. 371).

Dentro de éste marco argumentativo, si bien la arquitectura colonial representaba el pensamiento de una época y en apariencia era valorada por aquello únicamente; el surgimiento de la arquitectura moderna, nombrada como *contemporánea* y *colombiana* en la revista, adquiere sentido para los autores al darle una cierta continuidad histórica y al otorgarle un carácter auténtico, apegándose a lo nacional mediante la recuperación de algunos valores de la arquitectura colonial que pudieran tener algo de similitud con los principios de la modernidad. Esta necesidad de identificarse con una experiencia previa para establecer un punto de comparación que justificara el paso a la nueva arquitectura, se convirtió también en el anhelo de convertirse en un fin común que representara la identidad nacional.

La Candelaria forma parte del centro histórico de Bogotá. Este barrio ha sido testigo de las transformaciones de la ciudad con el paso del tiempo. En la imagen, se se mira cómo conviven en el mismo lugar la arquitectura colonial, republicana, moderna y contemporánea. En primer plano, se observa el Colegio Mayor San Bartolomé, al fondo algunas torres y a la derecha los cerros orientales de la ciudad.

Por tal motivo se escribe:

La arquitectura en Colombia no está en manos de un grupo de snobs ni patrocinada por mecenas oficiales. La arquitectura contemporánea en Colombia, es un movimiento popular (Arango et. al., 1951, pág. 33).

Haciendo un símil, de acuerdo a lo que se señala por el investigador Hugo Mondragón, la arquitectura colonial tiene un tratamiento de tamiz, en el que:

... los hilos de la malla eran los valores de la arquitectura colonial, la separación entre ellos era la máxima tolerancia permitida para alcanzar cierta unidad, lo que se iba a cernir era toda la arquitectura contemporánea o al menos las múltiples influencias de ésta en el medio local, lo que quedaba atrapado por la malla era el material con el que se iba a experimentar: Lógica, racionalidad, sobriedad, austeridad, funcionalidad, sencillez y economía de medios económicos y expresivos (Mondragón, 2008, pág. 89).

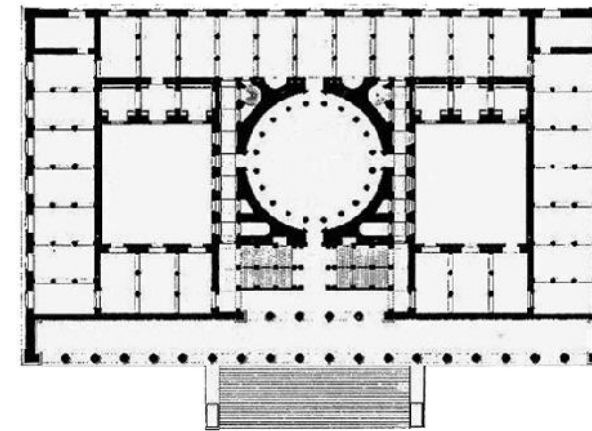
Pero, ¿verdaderamente estas interrelaciones tan puntuales son parte del fenómeno que originó la arquitectura moderna en Colombia?

A los primeros historiadores y críticos de arquitectura moderna, no les hizo mucho sentido el relacionar la tradición con la arquitectura, cuando existen ejemplos de que las vanguardias artísticas que dieron inicio a la modernidad en Europa se declararon abiertamente movimientos anti históricos. Desde esta perspectiva el arquitecto, también crítico e historiador italiano, Manfredo Tafuri ha expresado:

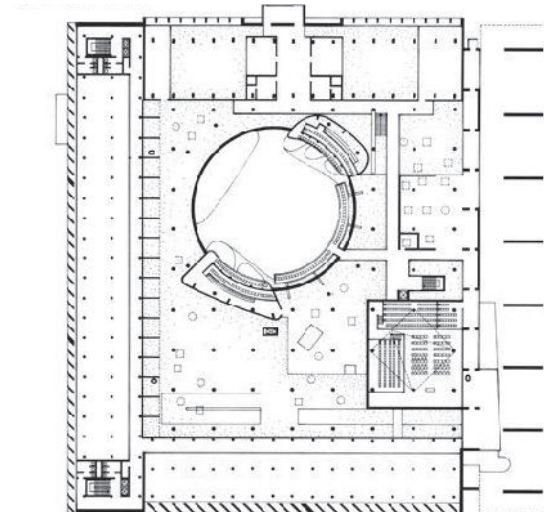
El anti historicismo de las vanguardias modernas no es, [...] el producto de una arbitraria elección, sino que es el lógico fin de una evolución que tiene su epicentro en la revolución brunelleschiana y sus bases en el debate que se ha efectuado durante más de cinco siglos en la cultura europea (Tafuri, 1997, pág. 81).

Para el teórico, el mecanismo que llevó a cabo Brunelleschi está apoyado en el hecho de que la antigüedad clásica establece un soporte ideológico a través del cual se ha de comparar lo antiguo con lo nuevo, ya que para resaltar el valor de lo nuevo es necesario

25



26



contrastarlo con lo anterior. Acción a la que naturalmente le sigue un proceso de desarmado y reconfiguración, esta vez, desde una perspectiva nueva.

Este principio parecía ser parte del espíritu que movía el movimiento moderno en Europa, el mismo que puede ser explicado claramente si se compara las villas de Le Corbusier con las villas de Andrea Palladio. Ambas, demuestran tener semejanzas que parecen ser fruto de una operación de reflexión y evolución que el arquitecto suizo-francés realiza luego de estudiar al arquitecto italiano. Y que se hace especialmente notable al cotejar las plantas del Altes Museum con las del Palacio de la Asamblea de Chandigarh (Rowe, 1978).

Encontrar aquella justificación que validase el paso hacia la modernidad era trascendental para los arquitectos colombianos, ya que aportaba la seguridad de que aquella transformación era la más acertada para mejorar las condiciones de la vida doméstica y urbana del país; sin perder ese sentido arraigo con su memoria histórica, que en gran medida tiene que ver con su identidad. Esta postura encaminada a la búsqueda de un origen arcaico y remoto -mitológico inclusive- para traducirlo al tiempo presente, con la implícita intención

Imagen 25: Planta arquitectónica del Altes Museum. Berlín (Alemania), 1828 | Karl Friedrich Schinkel. Bibliografía: Wang, W. (2006). La esquina como revelación. De Schinkel a Mies. Recuperado de: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18034/1/P%C3%A1ginas%20desdeRAo8-3.pdf>

Imagen 26: Planta arquitectónica del Palacio de la Asamblea. Chandigarh (India), 1951-1962 | Le Corbusier. Recuperado de: <https://www.arquine.com/los-pasos-perdidos-iv-le-corbusier/>



de convertir lo arcaico en revolucionario y por consiguiente atribuir legitimidad histórica al surgimiento de lo nuevo, es una acción que no se limita al pensamiento de un pueblo o nación, sino que es una inclinación natural del ser humano, como individuo racional, frente al cambio (Mondragón López, 2008).

En definitiva, el Espíritu Nuevo de la modernidad se resume en un sistema de principios. Donde un principio es *el surgimiento o el origen, el primer momento de existencia de una cosa*. El punto de partida de una idea encaminada a la materialización de un espacio. En contraposición del tipo, *un modelo que reúne los caracteres esenciales de un conjunto y que sirve como pauta para imitarlo, reproducirlo o copiarlo*; por medio del cual se efectúa la arquitectura clasicista en Europa y que, podría decirse también, la arquitectura colonial en Colombia.

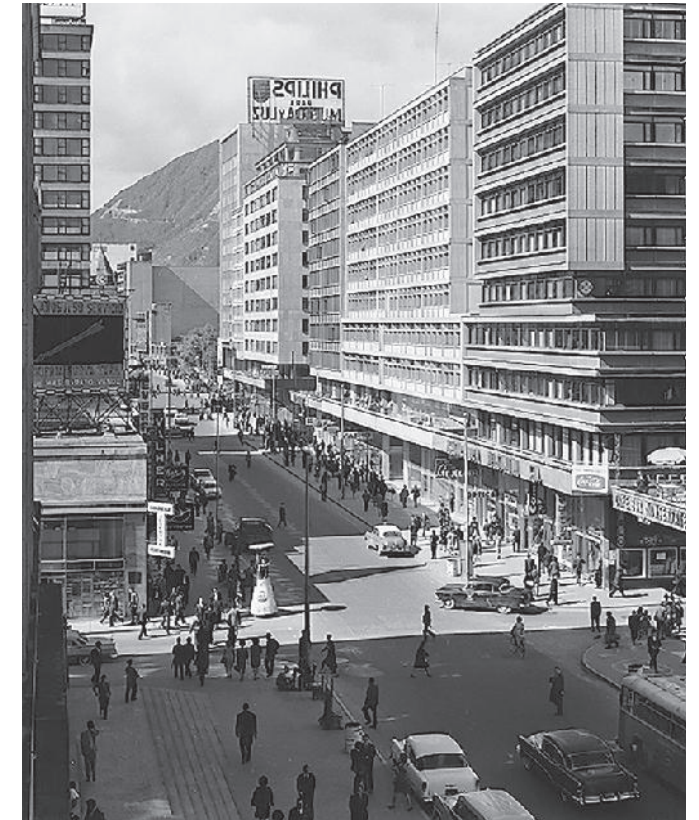
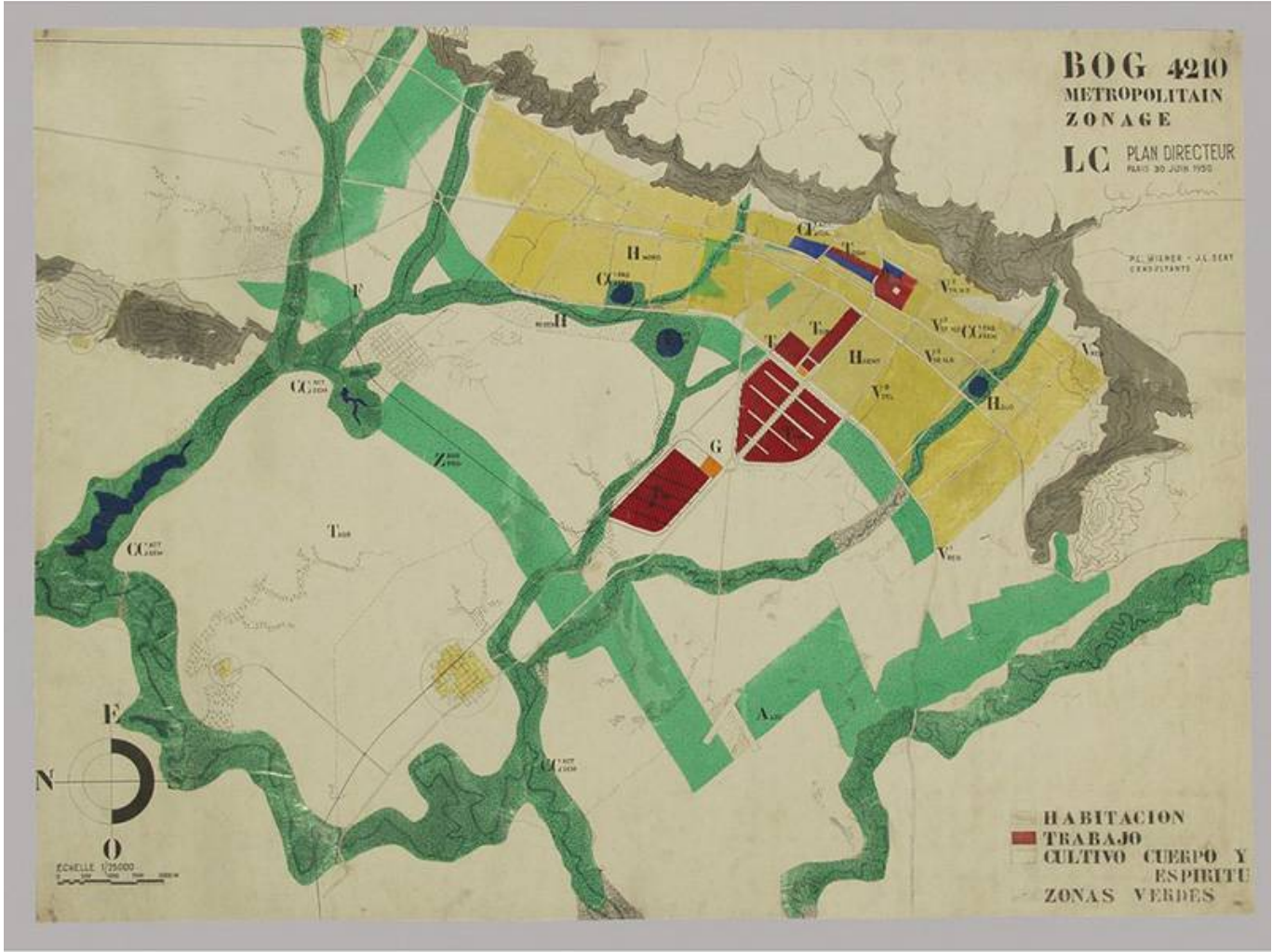


Imagen 27: Centro Urbano Antonio Nariño, 1958. Bogotá. Fotografía: Fondo Fotográfico Hernán Díaz Fuente: Archivo de Bogotá. Recuperado de: <http://archivobogota.secretaria-general.gov.co/>
El gobierno holandés donó los planos al ministerio de Obras Públicas de Colombia, para dar paso a la construcción del Centro Nariño, el cual fue el primer conjunto residencial que tuvo el país. Se inaugura en 1958 y consta con una extensa área verde con parque y huertas experimentales. Además de estar equipado con un colegio, supermercado, teatro, lavanderías, áreas de reciclaje y una iglesia.

Imagen 28: Centro de Bogotá, 1960. Fotografía: Armando Matiz. Fuente: Archivo de Bogotá. Recuperado de: <https://www.archdaily.mx/mx/903459/bogota-segun-la-fotografia-de-armando-matiz>

Se puede observar la transformación del panorama urbano del centro de Bogotá que para el año 1960 demostraba el predominio del lenguaje moderno en la arquitectura de la ciudad.



La visita de Le Corbusier

El mundo Occidental sufrió cambios radicales debido a los estragos que le sucedieron al sobrellevar dos guerras mundiales durante la primera mitad del siglo XX. La destrucción de las ciudades acarreó consigo muerte y miseria para gran parte de la población. A pesar del panorama desolador, la drástica transformación de la realidad tuvo efecto en grandes avances tecnológicos; que, acompañados de una nueva percepción de la existencia, dieron lugar al replanteamiento de una nueva teoría estética, que tuvo su inicio en el arte y más tarde abarcó el área del diseño y la arquitectura.

El estado de salud de la clase obrera en Europa era deplorable, en buena parte debido a las condiciones insalubres de vivienda, incluso desde antes del estallido de las guerras. El efecto de la mala calidad de vida fue visible en el rendimiento de los soldados combatientes, quienes demostraban tener un cuadro de desnutrición preocupante o padecer enfermedades, en gran medida por haber habitado en malas condiciones durante toda su vida. Ante esta situación, se empezó a pensar en nuevas formas de mejorar el hábitat urbano, comenzando

Imagen 29: Plano original del Plan Director para Bogotá: diapositiva a color de la maqueta del Centro Cívico | Le Corbusier. Imagen: Propiedad intelectual FLC + F. Pizano. Fuente: Revista Dineros Recuperado de: https://revistadineros.com.co/cultura/34970_le-corbusier-la-bogota-pudo/

La imagen 29 corresponde a una de las diapositivas que Le Corbusier llevó a Bogotá una vez hubo terminado el encargo.

por el diseño de viviendas. Esto sumado a las presiones de reconstruir las ciudades, fue lo que impulsó las nuevas propuestas de los arquitectos de vanguardia, entre ellos Le Corbusier, el padre del Espíritu Nuevo.

Después de varios eventos, años de defensa de las propuestas y un trabajo de socialización para obtener credibilidad, se diseñó la famosa máquina para habitar. Que fue la primera vivienda propuesta por el arquitecto Le Corbusier, pensada en consonancia con el desarrollo industrial de la época, que entre las innovaciones incorporó nuevos materiales y técnicas constructivas, en medio del contexto tecnológico alentador, que contemplaba la aparición del automóvil, los transatlánticos y el avión, a grandes rasgos. En cuanto a lo que concierne a la arquitectura, la vivienda tomó protagonismo. Se buscó simplificar y aprovechar al máximo el espacio. La vivienda moderna se caracterizó por la síntesis de las circulaciones, por el espacio continuo e interconectado, las formas geométricas puras, el uso de los nuevos materiales, una ornamentación elemental, jardines interiores y el uso de ventanales de cristal que

Un diálogo que está roto desde hace décadas y que construye las "no ciudades" en las que se ha convertido la ciudad, en general, y Bogotá, en particular. Restaurar el diálogo propuesto por Le Corbusier en sus teorías puede ser un paso fundamental para reencontrar el sentido de dos profesiones hermanas que han perdido su norte (O'Byrne, 2018, pág. 203).

Bibliografía: O'Byrne, M. C. (2018). La importancia de estudiar el plan director de Le Corbusier para Bogotá. Dearq, (22), 194-203.

permitiesen la relación interior-exterior, en busca del aprovechamiento de la luz natural y de la contemplación de los valores paisajísticos del entorno.

Este modelo fue rechazado, al principio, en 1925 durante la Exposición Internacional de Artes Decorativas e industrias Modernas en París, sin embargo, después de la Segunda Guerra se convirtió en la opción más viable para la reconstrucción de Europa y con el paso del tiempo adquirió la mayor aceptación por parte de la población. A tal punto que, después de transcurrida la mitad del siglo se le dio el apelativo de *modernos* a las personas que decidían habitar estas propuestas, que ya no eran exclusivas de la clase obrera (Gómez, 2008).

Bogotá no fue ajena a esta influencia, aunque para aquella época la ciudad todavía era muy tradicional. Estuvo conectada a los acontecimientos mundiales en esos años mediante las fuentes de comunicación más influyentes: las revistas, periódicos y la radio. En adición a ello, el cine: no solo reflejaba la realidad sino las expectativas de un nuevo modo de vida ideal. Fueron un conjunto de medios que tuvieron influencia el pensamiento, en cuanto al aprecio de la nueva estética visual que ofrecía el Movimiento Moderno.

Para esos años la academia ya había tenido un avance importante desde los hechos que le precedieron fundamentalmente: la fundación de la Asociación Colombiana de Arquitectos (1934), la construcción de la primera Facultad de Arquitectura en la Universidad Nacional (1936), la fundación de la revista Proa (1946) y la aclamada visita de Le Corbusier a Bogotá (1947). Sobre todo, este último evento contribuyó a ampliar los conocimientos de los estudiantes y jóvenes arquitectos, en especial, los que tuvieron la oportunidad de viajar a París y colaborar en su taller. Como es el caso de Rogelio Salmona y Germán Samper.

La visita de Le Corbusier duró en total 71 días, en los cuales su agenda incluía dos conferencias en el Teatro Colón, tituladas: *El urbanismo como ordenador social* (O’Byrne, 2010). La motivación del arquitecto mediante su visita fue el de probar el grado de acogida de sus ideas en el contexto local, después de haber expuesto un proyecto en New York y haber sido rechazado por segunda vez consecutiva. Oportunidad que el delegado colombiano, de la primera sesión inaugural de las Naciones Unidas, Eduardo Zuleta Ángel, aprovechó para proponerle el viaje a Bogotá. Como se conoce, después



Imagen 30: De izquierda a derecha, Le Corbusier, Josep Lluís Sert, Paul Lester Wiener, Carlos Arbeláez y Francisco Pizano en la Oficina del Plan Regulador en Bogotá. Imagen: Propiedad intelectual de la revista Cromos. Publicación: Bogotá 9 de septiembre de 1950. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/872193/una-utopia-de-le-corbusier-llamada-bogota>

Bibliografía: Martí Arís, C. (2008). Le Corbusier y Bogotá: una relación no consumada. DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura, (24), 22-27.

En Bogotá, Le Corbusier encuentra todo aquello que le resulta preciso para establecer las bases de una gran ciudad moderna: un espléndido marco geográfico con la imponente cordillera que cierra la ciudad al oriente, el extenso valle que se despliega a sus pies, la ciudad histórica que se recorta de un modo nítido contra el perfil de las montañas y las grandes avenidas que, siguiendo trazas territoriales, constituyen ya una promesa para la futura plasmación de la ciudad abierta. Y, sobre todo, la energía social necesaria para desencadenarse proceso. Una energía fuera de control que acabó por arrollar y dejarle fuera del mismo (Martí Arís, 2018, pág. 24).

de esta visita, sus ideas reciben una acogida favorable. Por lo cual, más tarde se le contrata para realizar el Plan Director de la ciudad.

Para ese año de la visita de Le Corbusier, Bogotá tenía alrededor de 600 000 habitantes, se puede decir que era una capital pequeña; sin embargo, los ideales de progreso y modernidad le habían alcanzado desde la década de los gobiernos liberales. Ese espíritu renovador tuvo su germen en la Universidad Nacional de Colombia.

En medio de un escenario que abrigaba el final de la Segunda Guerra, la política del Banco Mundial fue alentar y apoyar el proceso de modernización de las ciudades con el fin de frenar la expansión del comunismo (O'Byrne, 2010). Es decir que Le Corbusier llega a Colombia en el momento ideal. Entre esos años, distintas asociaciones profesionales reclamaban un nuevo plan para la modernización de Bogotá, que después de las intervenciones de Brunner, empieza a evidenciar marginación de ciertos sectores de la población, un crecimiento descontrolado y un desorden desmesurado.

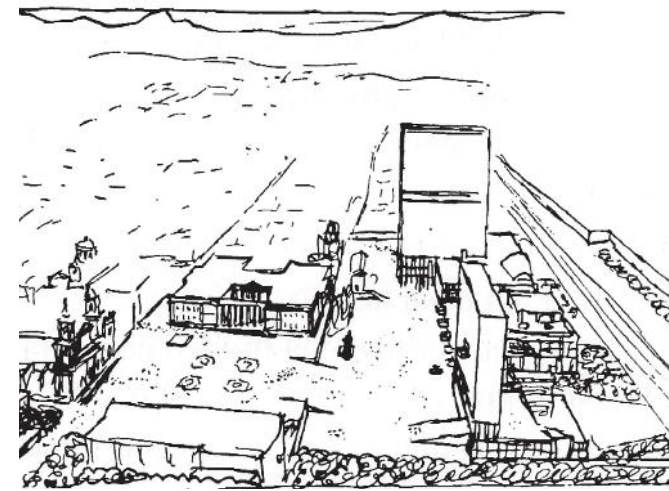
En este sentido, la contribución de Le Corbusier no solo está en la socialización de sus ideas y la

proyección de un Plan para la ciudad sino también en la construcción de conocimiento. A partir de su arribo, incentivó a muchos de sus colegas la visita al país latinoamericano. De esta manera, llegaron profesores y técnicos de procedencia europea, con la finalidad de dar a conocer las nuevas tecnologías y métodos puestos en marcha durante la época de la industrialización a lo largo del siglo XIX, en el Viejo Continente.

Al igual que en las ciudades europeas, Bogotá padecía de problemas de hacinamiento. El fenómeno de gentrificación se hizo palpable, cuando cientos de campesinos se trasladaron a la ciudad huyendo de la persecución y violencia política. El espacio construido era insuficiente para dotar de vivienda a todas estas personas, dando como resultado una densidad de 265 personas por hectárea en el censo de 1951. Otro factor determinante que impulsó la modernización de Bogotá, fueron los disturbios ocasionados el 9 de abril de 1948, conocidos popularmente como el *Bogotazo*, dejaron el centro de la ciudad parcialmente destruido debido a un fatal incendio.

La llegada de residentes extranjeros que conforme conseguían afianzarse al país económicamente,

31



32



materializaba una concepción de nuevas formas de vida buscando apegarse a los dictámenes del Estilo Internacional (Gómez, 2008).

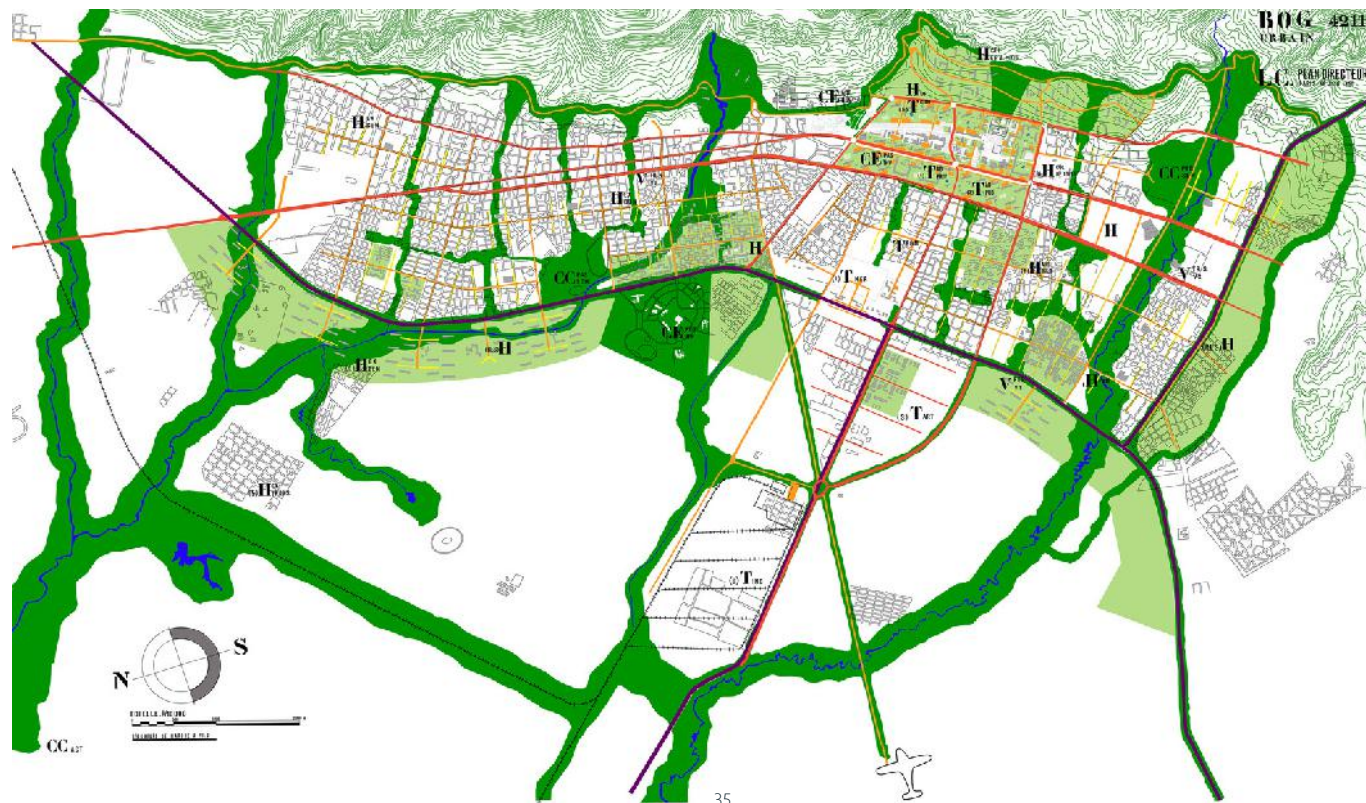
La socialización del nuevo habitar fue llevadera por parte de los extranjeros y un cierto sector de la población capitalina, quienes aceptaron la propuesta como una opción ideal. En realidad, desde tiempo atrás, durante los años treinta, se hicieron grandes esfuerzos por concientizar a la ciudadanía sobre los beneficios que conllevaría la propuesta del Movimiento Moderno, en temas de vivienda especialmente. Se trató de señalar la importancia de la higiene, de la simplificación de las formas y espacios, y los valores estéticos y funcionales que contribuirían al desarrollo de una mejor vida doméstica.

Por otra parte, la reconstrucción del centro de la ciudad se pensaba debía formar parte de un plan general para la ciudad y como antecedente se tenía que Josep Lluís Sert, había desarrollado los planes para las ciudades de Tumaco y Medellín, junto a Paul Lester Wiener; ambos socios que dirigían la firma Town Planning Associates (O'Byrne, 2010). Sert, como discípulo de Le Corbusier, había trabajado con él en su taller durante los años veinte y lo había acompañado en la época de los

Imagen 31: Croquis del Centro Cívico de Bogotá, 1949-1950 | Le Corbusier. Bibliografía: Martí Arís, C. (2008). Le Corbusier y Bogotá: una relación no consumada. DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura, (24), 22-27.

Imagen 32: Vista panorámica, maqueta virtual del Centro Cívico de Bogotá. Propiedad intelectual de Carlos Eduardo Hernández. Bibliografía: Hernández, C. E. (2008). Entre el funcionalismo y el nuevo humanismo-El "corazón" de la ciudad. Revista La Tadeo (Cesada a partir de 2012), (73).

33



34



35



CIAM, desde su fundación. Por tal motivo, el alcalde de Bogotá cree oportuno reunir a Sert y Le Corbusier con el fin de consolidar las ideas de ambos. Lo que da ocasión a dividir el trabajo, otorgándole el Plan Director al maestro y el Plan Regulador a su discípulo.

El proceso de desarrollo del Plan, incluye una serie de viajes y reuniones que el arquitecto realiza para recoger la información necesaria que le serviría para entender la realidad de la ciudad de Bogotá. Después de aquel proceso de recopilación y análisis, en 1949, Le Corbusier convoca a Herbert Ritter (Director de la OPRB), Wiener y Sert, a una reunión en Cap Martin, una ciudad ubicada en las costas de Francia, con el fin de adelantar el anteproyecto del Plan. Mientras que los arquitectos colombianos, Rogelio Salmona, Germán Samper y Reinaldo Valencia, esperaban en París la llegada de los borradores para pasarlos a limpio. A principios del año 1950, Le Corbusier hace un tercer viaje a Bogotá para discutir algunas cuestiones y ultimar detalles, que para septiembre del mismo año quedan resueltos. Haciendo la entrega oficial del Plan Director en ese mismo mes.

Después de la entrega, Le Corbusier realiza un último viaje a Bogotá, en donde se reúne con los

arquitectos Wiener y Sert, encargados de la elaboración del Plan Regulador. Colabora como asesor de sus colegas y aporta con una nueva versión del Centro Cívico y dos propuestas de vivienda para el sector noreste de la ciudad. Desafortunadamente, en los años posteriores, la puesta en marcha del Plan se truncó debido a la falta de respuesta de las autoridades de la ciudad y al rechazo de ciertos sectores. La afectación que se suponía devendría de la ejecución del Plan desencadenó la construcción precipitada por parte de los propietarios del suelo. Este desmesurado efecto del rechazo al Plan, efectivizó su propio fracaso. Ante tal situación Le Corbusier, comentó con estas palabras: *Bogotá seguirá pateando en su mediocre destino* (O'Byrne, 2010, pág. 4), en la edición primera del libro: *Obra Completa 1957-1965*, donde el arquitecto se manifiesta sobre el fracaso del Plan Director de Bogotá.

Imagen 33: Reconstrucción digital del Plan Director de Bogotá | Le Corbusier. Fuente: Grupo PAC, Universidad de los Andes. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/872193/una-utopia-de-le-corbusier-llamada-bogota> **Imagen 34:** Maqueta del Centro Cívico de Bogotá. Fotografía: Pizano F. Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/872193/una-utopia-de-le-corbusier-llamada-bogota> **Imagen 35:** Germán Samper (derecha) junto al Plan Director en el taller de Le Corbusier. Fuente: Diario Semana, 22 de mayo de 2015: *Un soñador en el altiplano*. Recuperado de: <https://www.semana.com/impresia/arquitectura/articulo/arquitecto-frances-le-corbusier-colombia/42562/>

Como dibujantes del *Atelier*, Germán Samper, Rogelio Salmona y Reinaldo Valencia trazaron los planos del Plan Director de Bogotá. Samper explica que reprodujo el documento para sí mismo aprovechando el trabajo en serie que realizaba en aquella época. Hoy, transcurridas algunas décadas, parecen existir solamente dos de las tres copias que se hicieron. La que se le entregó a Sert y que reposa en la Universidad de Harvard y la de Samper. Las imágenes 33 y 34 corresponden al archivo de Samper que fue dado a conocer por María Cecilia O'Byrne en el artículo *Le Corbusier en Bogotá, 1947-1951*.



Las décadas de los cincuenta y sesenta

Entre los años de 1950 y 1960 especialmente, la arquitectura moderna en Colombia fue expresa en una producción de obras de gran calidad. Siendo Bogotá una de las ciudades en donde la arquitectura moderna tuvo amplia acogida a escala doméstica. No así a escala urbana. Ámbito en el que el movimiento moderno quedó relegado a realidad que la sociedad de la época acostumbraba.

El año 1949 fue de especial importancia para la producción arquitectónica debido a que entidades bancarias, como el Banco Central Hipotecario y organizaciones como la Caja de Vivienda Popular y el Instituto de Crédito Territorial, apoyaron la construcción en serie de viviendas modernas los barrios Los Alcázares y Muzú; siendo este último el de mayor extensión, pues constaba de 1216 viviendas unifamiliares (Gómez, 2008). Ambas intervenciones intentaron plasmar el modelo propuesto por el CIAM. Mediante la disposición de una unidad vecinal que proponía un conjunto de viviendas comunicadas por sendas peatonales, que contaban con equipamientos deportivos y servicios comunitarios.

Imagen 36: Centro Internacional de Bogotá, 1962 - 1982 | Cuéllar Serrano Gómez; Obregón y Valenzuela y Pizano, Pradilla, Caro y Restrepo. Fuente: Archivo de Bogotá. Recuperado de: <https://scabogota.org/2021/12/01/bepbog-ficha-centroint/>

Imagen 37: Hotel Tequendama, Bogotá, 1950 y 1951| Holabird & Root, John Burgee, Cuéllar Serrano Gómez. Fuente: Archivo de Bogotá. Recuperado de: <https://i.pinimg.com/564x/ae/f6/78/ae/f6782982b2f5fe84d001af6e6b945d.jpg>

El Centro Internacional de Bogotá es uno de los conjuntos más modernos de la capital colombiana. Fue construido entre 1962 y 1982 en los antiguos terrenos de la Escuela Militar de Cadetes, que más tarde fue demolida para construir este grupo de edificaciones. Que, aunque cada torre haya sido un proyecto independiente, se integraron de manera tal que llegaron a conformar una sola unidad paisajística. Aunque construido en la década de los sesenta, también se relaciona con su predecesor, el Hotel Tequendama. El cual fue edificado a principios de los cincuenta.

Estas propuestas de vivienda que fueron dirigidas para las clases sociales media y baja, fueron después acogiendo otros segmentos de la población.

En esta, la primera mitad del siglo XX, se construyeron edificios de 4 a 5 pisos de altura con una distribución semiestandarizada, dirigida al alquiler de apartamentos. Estas unidades habitacionales, fueron unas de las primeras en caracterizarse por ser de planta libre y por incorporar vegetación mediante la utilización de pequeñas jardineras y patios que permitían el ingreso de luz.

En el año 1952, se inicia la construcción del Centro Urbano Antonio Nariño, el cual es inaugurado en 1958. Este proyecto resumió el ideal del Movimiento Moderno y fue el primer ensayo para viviendas multifamiliares para las clases media y alta. Marcando el inicio de una gran producción de arquitectura moderna que se extendería a diferentes lugares del territorio colombiano.

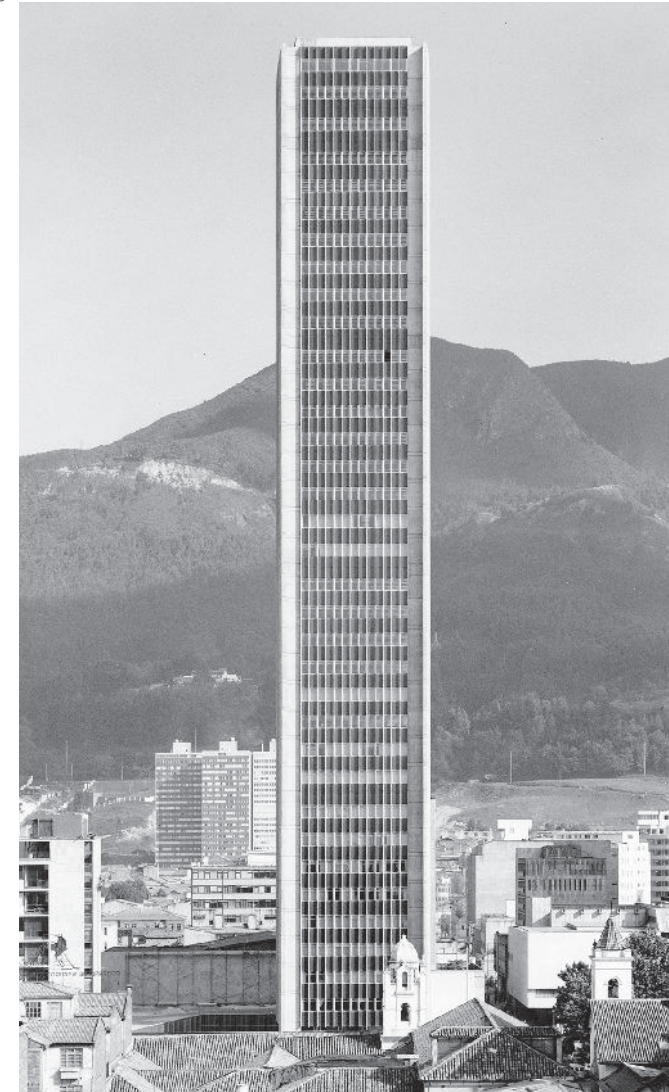
Desde este año es visible una amplia producción de obras de distinta envergadura, entre las cuales constan aeropuertos, edificios gubernamentales, equipamientos educativos, oficinas, viviendas, entre otros. Todos ellos, construidos en conformidad con las

pautas del Movimiento Moderno, retomando sobre todo los valores de las obras modernas paradigmáticas concebidas en Europa y Estados Unidos entre los años 1920 y 1960 (Fontana, Henao, Llanos & Mayorga, 2008).

Como se ha visto anteriormente, el tomar obras del extranjero como referencia ha sido una práctica bastante común en el medio. No obstante, en este periodo los arquitectos colombianos apelan a su sensibilidad perceptiva y no a la imitación. Mediante un ejercicio de aprendizaje y reflexión, encuentran el principio detrás de la obra, en donde hallan la cualidad universal del objeto de arquitectura. Esa esencia, aunque sea diferente su contexto o desigual su apariencia, le confiere legalidad, con el sitio y con su propio sistema formal.

Los arquitectos capaces de entender estas cuestiones, aprenden a hacer una arquitectura moderna y se distancian de los dictámenes irreflexivos del Estilo Internacional. Se desprenden del modelo y se enfocan en desarrollar su capacidad crítico-reflexiva. Se desprenden del modelo y se enfocan en desarrollar su capacidad crítico-reflexiva. Lo que tuvo base en el sistema de principios: *precisión, rigor, economía de medios y funcionalidad* (Fontana et. al, 2008, pág. 4).

38



En conclusión, el cambio de pensamiento, en su paso hacia la modernidad, transitó entre cambios políticos, sociales y económicos. Particulares detonantes de la transformación del hábitat, dieron paso a la nueva configuración del paisaje urbano de las ciudades colombianas. En especial la capital, reconocida por su arquitectura moderna aún vigente, especialmente cuando se recorre la carrera Séptima.

Imagen 38: Edificio Avianca, 1968 | Esguerra-Saenz-Urdaneta Samper Arquitectos, Ricaurte Carrizosa y Prieto Arquitectos. Fotografía: Paul Beer. Fuente: Museo de Bogotá. Recuperado de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/905276/bogota-segun-la-fotografia-de-paul-beer?ad_medium=gallery

El edificio Avianca fue construido a finales de los sesenta y se convirtió en la torre más alta de Bogotá al superar los 150 metros de altura con sus 37 niveles de extensión vertical. Constituye uno de los primeros grandes hitos de arquitectura moderna de la ciudad. Se ubica justo al frente del parque Santander.



Imagen 39: Edificio del Banco de la República, 1958 [Alfredo Rodríguez Orgaz. Fuente: Archivo de Bogotá. Recuperado de: <http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/>]
Imagen 40: Perspectiva de la Carrera Décima, Bogotá. Banco de Bogotá. Fotografía: Leo Matiz. Fuente: Archivo de Bogotá. Recuperado de: <http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/>
Imagen 41: Perspectiva de la Carrera Décima, Bogotá. Edificio de Seguros Bolívar. Fotografía: Leo Matiz. Fuente: Archivo de Bogotá. Recuperado de: <http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/>



En la imagen 39, se aprecia el Banco de la República entre las Avenida Jiménez y la Carrera Séptima a principios de los sesenta, antes de ser erigida la Torre Avianca. Ubicada actualmente en posición paralela al Banco, cruzando el Parque Santander. En la imagen 40 y 41 se observa una perspectiva de la carrera décima. En la primera se aprecia el edificio del Banco de Bogotá y en la segunda el Edificio de Seguros Bolívar. Y si se mira con detenimiento, al final de la calle, está el Hotel Tequendama. Se trata del paisaje urbano del año 1963, ya que no se aprecia todavía el Conjunto Internacional Tequendama, que actualmente acompaña a los cerros en el horizonte.





Reflexiones sobre el proceso de modernización de Colombia

Con base a lo descrito en los títulos anteriores se infiere que, en el proceso de modernización del país, existe un vínculo entre la consolidación de la comunicación geográfica y los ideales socio-políticos que se transfieren a un ideal de nación, que se materializa en la transformación del hábitat, ya sea como artefacto arquitectónico o espacio urbano.

Por un lado, la experiencia pasada, con trasfondo cultural, despierta un sentimiento nacionalista que pretende identificar principios inmanentes a la modernidad en el modelo colonial, en virtud de hallar significancia entre el pasado y la propuesta del Movimiento Moderno. Y por otro lado, están las dificultades de movilidad que el país atraviesa debido a la precariedad de la infraestructura vial, y por tanto, la falta de conectividad entre núcleos urbanos, que desde la aparición del transporte aéreo se ve solventado en buena parte, pero que después despierta el interés de conformar una unidad como nación en aras de la modernidad y el progreso.

Imagen 42: Edificio del Banco de Bogotá, 1956-1963. Fotografía: Paul Beer. Fuente: Museo de Bogotá. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/905276/bogota-segun-la-fotografia-de-paul-beer>

Inaugurado en 1963, con 22 plantas, el Banco de Bogotá es uno de los edificios más altos de principios de los sesenta. Su importancia radica en que fue una de las primeras prácticas que toma como referencia los ejemplares modernos realizados en Norteamérica (Mies Vander Rohe y Gordon Bunshaft). Ensayo la tipología torre-plataforma (Lever House). Y es el primer edificio en altura de hormigón armado de la ciudad que utiliza una fachada acristalada basándose en los sistemas industrializados estadounidenses.

Durante los gobiernos liberales el país experimenta estas revoluciones modernizadoras, que dan paso al fortalecimiento de la presencia del estado, lo que se ve reflejado en la construcción de nuevas infraestructuras. Entre ellas, los aparatos administrativos, educativos y de servicio público. Uno de los más importantes, la construcción del campus de la Universidad Nacional de Colombia.

La economía del país mejora gracias a actividades como la exportación de banano y café, la sustitución de importaciones, la manufactura y comercialización de productos por efecto de la guerra mundial. Lo cual genera un proceso de industrialización, que al igual que en las ciudades europeas, deriva a un fenómeno de migración del campo a la ciudad que conllevó a problemas de hacinamiento, violencia y segregación. Estos factores sociales avivaron el espíritu modernizador de la época, que años más tarde tuvieron su efecto en las intervenciones urbanas de Brunner y a escala doméstica, en las élites sociales.

La falta de una unidad nacional real, las grandes disparidades sociales y los efectos de una planificación urbana que, entre los efectos de crecimiento

desmesurado y desordenado de Bogotá, favorecieron solo a un sector de la población, conformaron el escenario de un proceso de modernización que inició con la visita de Le Corbusier en 1947 y que quedó a medias después del fracaso del Plan Director de Bogotá, en donde a día de hoy *conviven premodernidad, modernidad y posmodernidad, en una caótica y desordenada mixtura* (Rojas, 2016, pág. 229).

A una escala menor e impulsada por la comunión entre promotores particulares y arquitectos modernos, durante los años cincuenta y sesenta, el Movimiento Moderno toma fuerza en el país, en Bogotá y en ciudades como: Medellín, Tumaco, Barranquilla, Santa Marta, Cúcuta, Ibagué, Manizales y Pereira. Destacándose entre los mejores grupos profesionales de principios de período: Obregón y Valenzuela, Borrero-Zamora-Giovanelli, Cuéllar-Serrano-Gómez, Padilla-Caro... y arquitectos en solitario, como Rogelio Salmona, quien comienza el ejercicio profesional en Colombia a principios de los sesenta.

Capítulo 2: ROGELIO SALMONA

- Trayectoria vital:

Una aproximación a la obra de Rogelio Salmona.

- La Rúa de Sèvres y la Sorbona:

La formación intelectual en la experiencia europea.

- Influencias:

Mapa conceptual de eventos y personajes.

Trayectoria vital

Una aproximación a la obra de Rogelio Salmona

43



El 28 de abril de 1927 nace en París, Francia...

Le gustaba *conversar de distintos temas*, no le interesaba hablar de la persona o del arquitecto, sino de la arquitectura misma... *decía, por ejemplo, que iba a contar un cuento: la historia del edificio cristiano* (Rogelio Salmona en Albornoz Rugeles, 2019, pág.54). *Era muy reservado en sus cosas, no le interesaba revivir viejas épocas, le gustaba lo actual lo de ahora y lo otro le parecía que no valía la pena* (María Elvira Madriñán en Monzón Peñate, 2010, pág.13). Los detalles de su vida no se expusieron abiertamente la mayor parte de su carrera y lo que se sabe hoy sobre la persona, se ha dado a conocer mediante su propia voz, pero llegando ya al ocaso de su vida, en literaturas muy puntuales publicadas a posteriori de su deceso, el 3 de octubre de 2007.

Germán Téllez, colega con quien conjuntamente construye la célebre Casa de Huéspedes Ilustres de Cartagena, publica en 2006 el libro titulado *Rogelio Salmona, obra completa*, donde se recogen cuarenta y cinco años de su trayectoria. Así mismo, Ricardo L. Castro, publica en 1998 la monografía *Rogelio Salmona: tributo*, que documenta su práctica arquitectónica

Imagen 43: Rogelio Salmona (1927-2007). Fotografía: WordPress. Recuperado de: <https://laguiadelarchivista.files.wordpress.com/2015/11/salmona1.jpg>

desde los años sesenta hasta comienzos de los noventa y que, en 2008, en una segunda edición, expone la práctica arquitectónica que prosigue hasta 2007. Publicación que incluye dos entrevistas inéditas, ambas realizadas por el autor en 1991 y la transcripción traducida del francés a español de una conferencia llevada a cabo en el año 2000 por Rogelio Salmona, en la Universidad de McGill, Canadá.

Una de las literaturas en donde se hace extensivo y palpable, ya sea por el rigor de su elaboración o por el detalle con el que se muestra el testimonio y trayectoria del arquitecto, es la tesis magistral realizada por Cristina Albornoz Rugeles⁴. Publicada en abril de 2019 con el nombre: *Rogelio Salmona, un arquitecto frente a la historia*. Recoge todas sus memoranzas que, a su vez, complementan la documentación de su proceder proyectual, recabados exhaustivamente también por Elisenda Monzón Peñate en su tesis doctoral del 2010. Además de las valiosas aportaciones de Silvia Arango, quien no sólo ha recogido los pasos de su trayectoria a lo largo de los años, sino también muchos momentos históricos de la arquitectura colombiana.

Nota 4: Cristina Albornoz Rugeles, en el primer capítulo del libro *Rogelio Salmona, un arquitecto frente a la historia*, recoge el testimonio del arquitecto mediante una serie de conversaciones mantenidas en 2001, a la par del culmen de la construcción de la Biblioteca Virgilio Barco, que estaba próxima a su inauguración (nótese que la biblioteca es una obra posterior al Edificio de Posgrados que se estudia en esta tesis. Ambos edificios comparten similares características). Se resalta el aporte de la autora por la información divulgada sobre los temas que se exponen, que anteriormente eran escasos.

Esta aproximación, que trata de dar cuenta de su trayectoria vital, ha sido resumida a partir de las entrevistas y escritos realizados por estos investigadores de renombre, quienes no solo han sido colegas admiradores de su arquitectura, sino que también compartieron amistad con él y con su esposa, incansable colaboradora y socia, María Elvira Madriñán Saa, quien amablemente ha colaborado en varios proyectos de investigación y ha confirmado algunos de los datos que se exponen a continuación.

Y, para introducir este diálogo, entre varias voces, quisiera comenzar con la voz de Salmona. En respuesta a la pregunta que quizá más veces le fue formulada... *la arquitectura, ¿cómo la ve?*⁵:

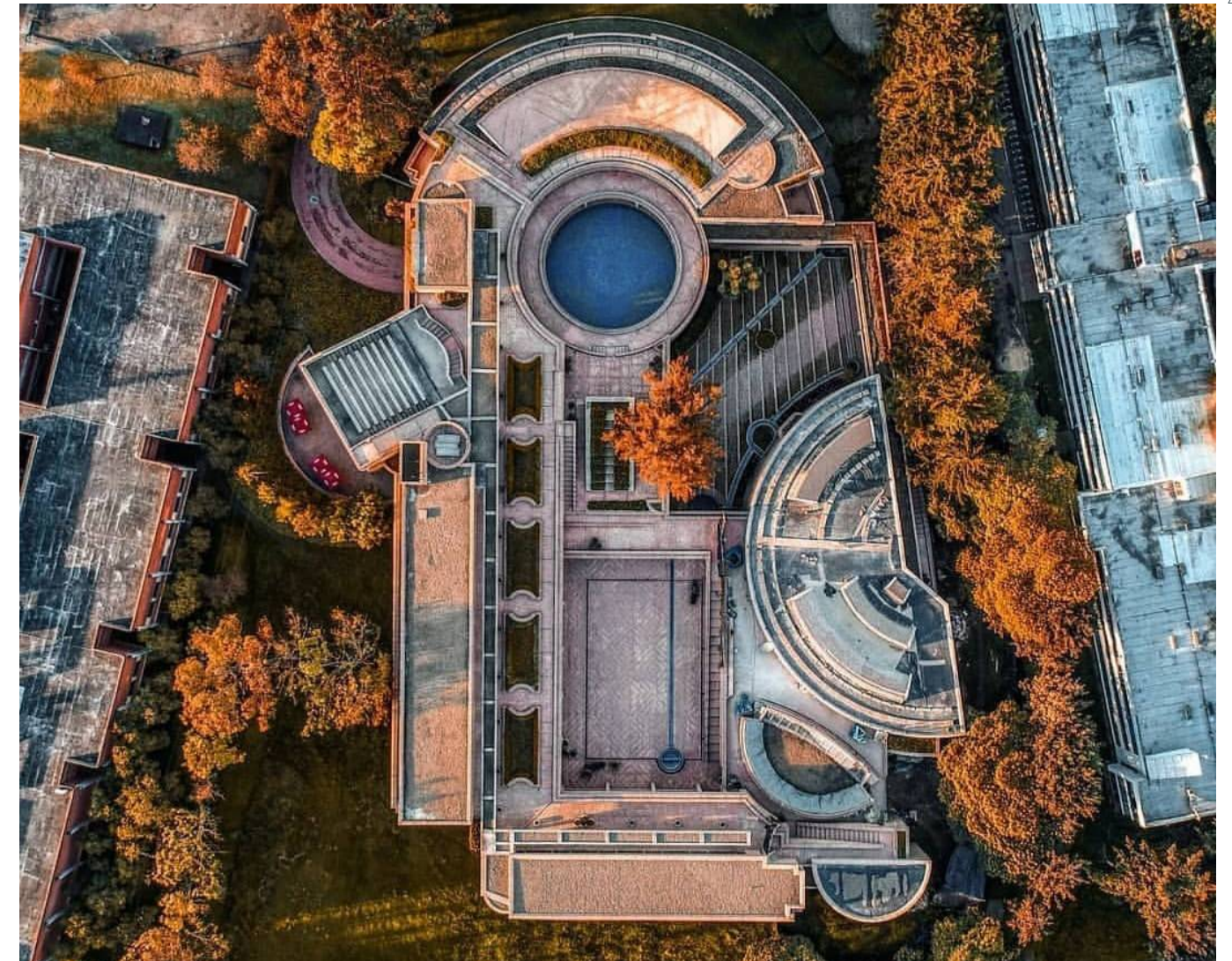
...la arquitectura que me gusta a mí, la que yo quiero hacer es aquella arquitectura que se puede descubrir con sorpresa, que no se impone, pues considero que es más bella la arquitectura cuando se descubre con emoción, con encantamiento, como se descubre la naturaleza[...] hacer arquitectura para mí era renacer elementos

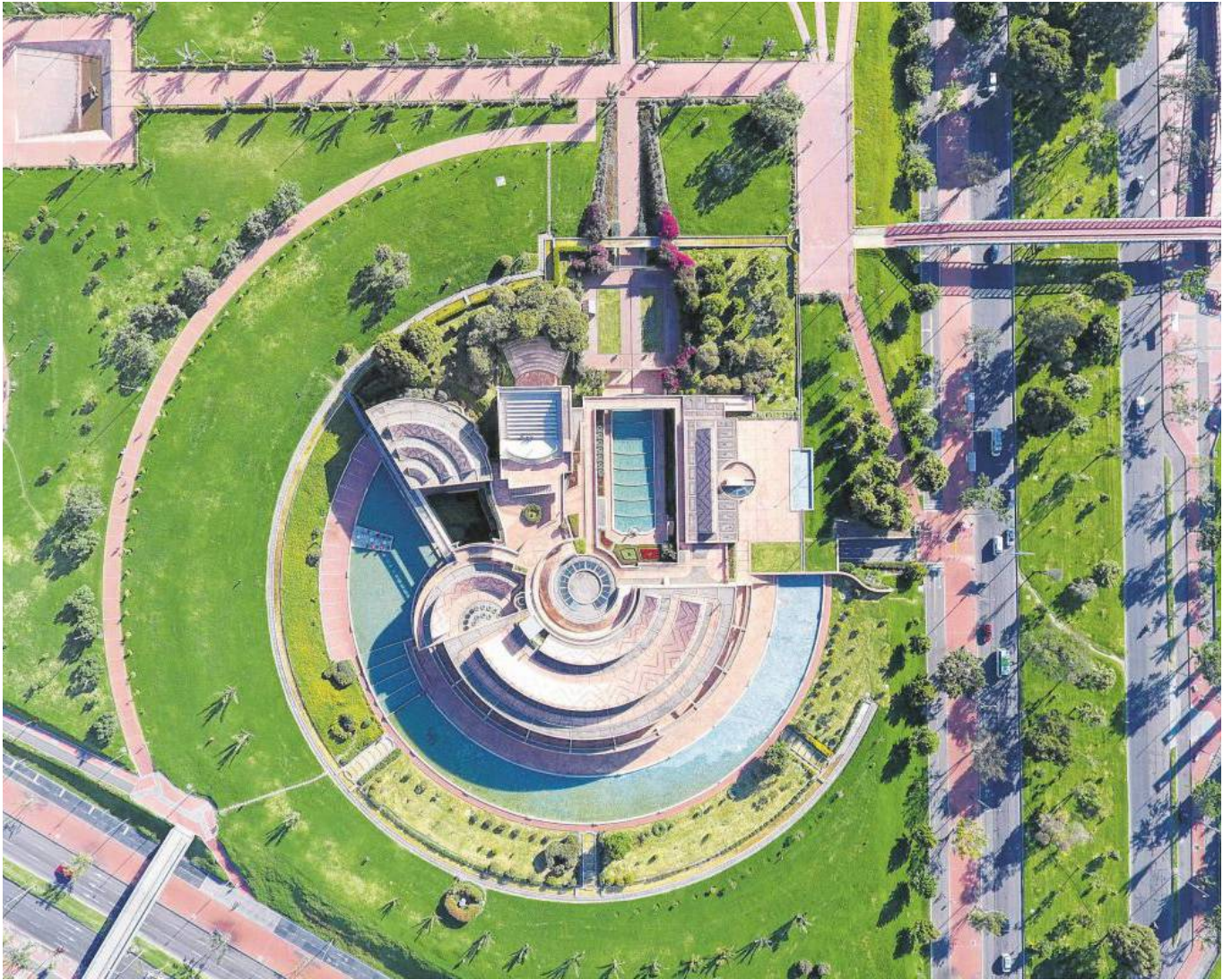
que ya existen: no se inventan los patios, las atarjeas, las bóvedas, las techumbres, los vanos, las transparencias, las galerías. Hacer arquitectura en estos días es tener un acuerdo tácito con la historia, pues toda obra prepara para la siguiente, es el resultado de una dura práctica en la búsqueda de lo esencial. En cada momento y lugar hay que saber escoger, descartar y seleccionar las respuestas más adecuadas [...]

Para mí la arquitectura es una síntesis inteligente de vivencias, de lecturas y de pasiones, un puñado de nostalgias. La arquitectura transforma la naturaleza, pero sobre todo transforma la ciudad, la moldea, es el palpito del lugar y el lugar de encuentro entre la razón, el encantamiento y la poesía [...] La arquitectura debe permanecer, pero debe ser variada como la faz de los seres humanos, engloba muchos aspectos, es suma de conocimientos y una de las actividades más importantes del hombre, al mismo tiempo la más humana de las actividades (Salmona, 2003, pág. 23).

Imagen 44: Vista aérea. Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá (Colombia), 1995-2000 | Rogelio Salmona. Fotografía: Camilo Monzon. Fuente: monzoonphoto vía instagram. Recuperado de: https://www.instagram.com/monzoonphoto/?fbclid=IwAR2pwn9a2Vq1XM71-kD_JB_24IHR0izO-6YS48SXBm2UuAE0ucSrdzbCdIsQ

Nota 5: En noviembre del año 2000, Salmona tiene ocasión de dictar una charla en la Facultad de Arquitectura Santo Tomás. Bucaramanga, Colombia. Le preguntan sobre la arquitectura como oficio, ¿cómo la veía? He aquí parte de su respuesta publicada en la Revista M, en 2003.





En 1931, Rogelio Salmona Mordols, emigra junto a su familia a Barranquilla, una ciudad ubicada en la costa colombiana. Mauricio Salmona, su padre, era español y su madre, Luisa Mordols, era originaria de una pequeña provincia, occitana, al sur de Francia ubicada entre Catalunya y Provenza. Su parentela, además, era de ascendencia sefardita, por lo cual esa mixtura de culturas conllevaría que desde temprana edad haya interactuado en diferentes idiomas como parte de su vida familiar; tales son: el español, francés, occitano y sefardí (Monzón Peñate, 2010).

Antes de cumplir los 3 años, la familia se traslada a Bogotá y se asienta en el barrio Teusaquillo. Un barrio popular debido a su arquitectura de *estilo inglés*, que en realidad es un *estilo tudor* (Mondragón, 2008), pero que en el medio local se le llamó así por sus orígenes en los barrios suburbanos ingleses. Se trata de una arquitectura caracterizada por una techumbre de ángulos pronunciados y el empleo de ladrillo, madera y piedra. El barrio fue, al igual que otros de la capital, construido entre los años veinte y cuarenta como parte de la planificación urbana de Karl Brunner, arquitecto austriaco, que tuvo una trayectoria bastante influyente como urbanista, y que

años después sería profesor de Salmona en la Universidad Nacional de Colombia. Se destaca la importancia de esta arquitectura por ser un eslabón intermedio que históricamente recuerda la transición entre la Arquitectura Republicana, *colonial*, y la Arquitectura Moderna en el país. Que, además, impacta la infancia de Rogelio Salmona.

Primero en el Teusaquillo y luego en el barrio Magdalena, contiguo a éste. Vivencias que dejan impregnadas en él enseñanzas sobre la experiencia de ciudad mediante la vida de barrio, un aprecio profundo por el paisaje por su interacción con la ciudad jardín y la valoración de la tradición constructiva en ladrillo, que era extendida en especial en esta zona de la ciudad. Ámbitos significativos que maduraría y desarrollaría en el decurso de los años de su formación.

Son *la arquitectura y el pueblo*, como señala Elisenda, dos aspectos que serán importantes en su vida. La arquitectura, porque sus primeras memorias fueron también arquitectónicas, como él mismo ha contado, son sus *remembranzas* de épocas pasadas. Y el pueblo, porque por su proximidad con Jorge Eliécer Gaitán⁶ y su familia, sus vecinos de barrio, lo lleva a reconocer

Nota 6: Jorge Eliécer Gaitán (1898). Jurista-profesor-escritor, y político por el Partido Liberal, fue asesinado el 9 de abril de 1948. Su magnicidio desató ese día una serie de disturbios que, entre saqueos y muertes, destruyeron el centro de Bogotá. Hecho conocido popularmente como "El Bogotazo", es históricamente, uno de los episodios más violentos que ha soportado la capital colombiana.

Imagen 45: Vista aérea. Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá (Colombia), 1999-2001 | Rogelio Salmona. Fuente: Diario El Tiempo Colombia. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/mas-contenido/teusaquillo-tendra-nueva-sede-para-la-alcaldia-local-422232>

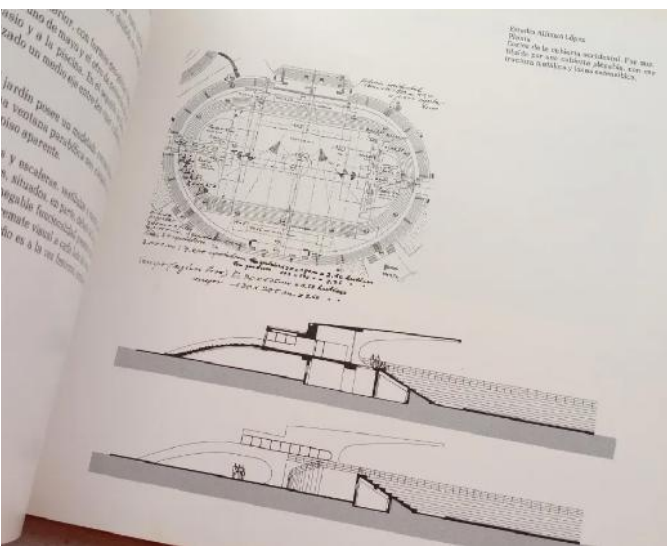
el grito del pueblo, con sus reivindicaciones de justicia social (Monzón Peñate, 2010, pág.15). Un personaje que, según se conoce, admiraba y a quien escuchaba periódicamente en el Teatro Municipal, en compañía de su padre.

A partir de 1935 recibe una educación laica, lo cual no era muy usual, en el Colegio Liceo Francés *Louis Pasteur*, donde termina sus estudios de bachillerato para posteriormente iniciar la carrera de Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia, el año de 1945. Época en la que se empieza a manejar el lenguaje moderno en la academia, principalmente transmitido por dos arquitectos: el alemán Leopoldo Rother y el italiano Bruno Violi. Quienes, fueron docentes y participan activamente en el diseño del paisaje arquitectónico del campus.

Rother, había realizado el trazado del campus [imagen 46] y ubicado pabellones en medio de áreas verdes, distribuyéndolos en dos zonas separadas: la zona de las academias y la zona administrativa y deportiva. Habiendo, además, diseñado algunos de los edificios del campus⁷, entre ellos, el estadio [imagen 47]. En el campo docente, su interés direccionado a introducir a



46



47

Imagen 46: Vista aérea del campus de la Universidad Nacional de Colombia, 2000. Fuente: <https://bogota.unal.edu.co/historia-campus/>
Imagen 47: Planos originales del Estadio Alfonso López, Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá. Leopoldo Rother. Fotografía: Librería Espiral Libros, Bogotá (Colombia). Fuente: Extracto del libro *Arquitecto Leopoldo Rother*, pág.119. Bibliografía: Rother, H. (1984). *Arquitecto Leopoldo Rother: vida y obra* (Vol. 9). Fondo Editorial ESCALA.
Nota 7: A partedel estadio, Rother proyectó las casas de profesores, la Facultad de Ingeniería y la Facultad Química.

sus alumnos en los valores del Movimiento Moderno, parte de la evocación de la arquitectura de Le Corbusier, Gropius y Berlage (Albornoz Rugeles, 2019). Lo cual, había calado en el pensamiento de Salmona, quien años después, en el apartado *Testimonio y recuerdo* del libro *Arquitecto Leopoldo Rother*, reflexiona sobre lo que significó la instrucción de su maestro durante sus primeros años de formación:

Hay referencias y valores, que no pueden aprehenderse sin el pensamiento de otros. Igualmente hay revelaciones que solo una cierta inteligencia y sensibilidad humana pueden comunicar. No pienso en guías, noción que me es extraña, pero en autores, en aquellos hombres que produciendo una obra particular y desarrollando un pensamiento personal nos conducen directamente a una comprensión profunda de las cosas, más que un conocimiento frío y aparentemente objetivo e imparcial. Leopoldo Rother fue para mí uno de esos grandes profesores (Rogelio Salmona en Rother,1984, pág.5-6).

Otro personaje del que recoge memorias es Jorge Gaitán Cortés, quien con veinte y cinco años y maestría en Yale (Albornoz Rugeles, 2019),le había planteado

uno de sus primeros ejercicios: *¿cómo desearía usted que fuera su dormitorio?* (Salmona, 1998). Relato publicado en el diario El Tiempo con el título *En memoria a mi maestro*, hace notar la relación que desde joven intuye y como adulto reconoce: *La arquitectura para mí, es la emanación del lugar y no un objeto sin raíces* (Rogelio Salmona en Arcila, 2014).

Yo le presenté un trabajo en el cual mi dormitorio era un gran espacio con una ventana frente a un árbol, con una biblioteca y libros [...] La pieza era alta y desproporcionada, como muchas de las casas de ladrillo y tejas del barrio Teusaquillo.

[...] Proponernos dibujar el lugar donde vivimos es ponernos en contacto con nuestra más inmediata realidad, para enseguida proponernos el tema ¿Cómo viviría en él? En esta etapa nos puso a pensar, a organizar los espacios cotidianos, a comprender cómo se relacionan unos con otros, en otras palabras, a dibujar y crear nuestra espacialidad (Salmona, 1998).

En esta ocasión Salmona menciona la palabra *crear*, en su primer acercamiento al ejercicio proyectual, que es parte de la experiencia del momento, en el

marco de su entorno más próximo: el barrio. Un verbo que, con el tiempo, se transforma en *recrear*, por medio del aprendizaje de sus experiencias posteriores en Europa y el norte de África. Su uso se hace extensivo conforme se analizan las conversaciones documentadas por Castro y Alborno Rugeles, que datan de entre los años 1991 y 2001.

Rogelio Salmona ...era un personaje de profundísima cultura general, que estaba al tanto de lo que sucedía ahora y de lo que sucedía al comienzo de la humanidad. Que conocía, por supuesto, la historia de la arquitectura de manera cabal y detallada. Y que reconocía que hacer arquitectura era ‘re-crear’ lo que con acierto se había hecho en otras épocas (Francisco de Valdenebro en Moreno, Gutiérrez, & Pazos, 2008).

Dentro de este período, temprano todavía, se destacan las influencias de Fernando Martínez Sanabria⁸ y Guillermo Bermúdez⁹, sus también jóvenes profesores y más adelante colaboradores, que al igual que él intervendrían en el campus¹⁰. Siguiendo un orden cronológico, de acuerdo a la Historia Académica de Rogelio

48



Nota 8: Fernando Martínez Sanabria (Madrid, 1925 - Bogotá, 1991). Arquitecto moderno y docente en la Universidad Nacional de Colombia: "Ganador de todas las becas imaginables y de todos los concursos urbanísticos a los que se presentaba con el saltuario equipo de sus amigos y colaboradores, Guillermo Avendaño, Rogelio Salmona, Guillermo Bermúdez, Hernán Vieco, Germán Samper, Francisco Pizarro y tantos otros que jalonaban la historia de la ‘nueva arquitectura’ nacional; el ‘mono’ Martínez, como lo llamaban sus alumnos, fue siempre el epicentro de las batallas culturales de aquellos tiempos" (Zalamea & Montenegro, 2007, pág.14).

Nota 9: Guillermo Bermúdez (1924 – 1995 Colombia). Arquitecto moderno y docente en la Universidad Nacional de Colombia. Su obra destaca por la gran calidad de su producción arquitectónica, en especial, torres de vivienda y viviendas unifamiliares. Siendo la más célebre, la casa Bermúdez-Sanabria.

Nota 10: Universidad Nacional de Colombia (UNAL): Entre 1960 y 1970, se lleva a cabo la Facultad de Ciencias Económicas proyectada por Martínez y Bermúdez. Luego, entre los años 1995 y 2000, se ejecuta el Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, proyectado por Rogelio Salmona.

Salmona se infiere que durante su primer año, como se ha mencionado antes, estuvo influenciado por Gaitán, Violi y Rother. Y los años que le siguen, se relaciona con Luis de Zuleta, profesor de Historia del Arte; Gabriel Serrano¹¹, profesor de Edificación y Karl Brunner, en la materia de Urbanismo I (Alborno Rugeles, 2019).

Cuando Le Corbusier llega a Bogotá en 1947, es recibido con irrestricto entusiasmo por una nueva generación que lo reconocía como su máximo profeta. Salmona tuvo suerte (Arango, 1998, pág.155). Fue una afortunada conjunción entre estar en el momento y lugar indicados. Ese año, cuando Le Corbusier hace su primera visita al país, el joven Salmona figura como su traductor durante toda su estadía. A manera de congratulación, Le Corbusier acude a una cena con su familia cuando, entre conversaciones, le ofrece trabajo en su famoso Atelier, ubicado en la Rue de Sèvres en París.

En total, Salmona, estudia tres años y medio en la Universidad Nacional de Colombia, desde 1945 a mediados de 1948. Después del magnicidio de Jorge Eliecer Gaitán y los sucesos que le siguieron ese día, el 9 de abril de 1948. Decide abandonar sus estudios en Colombia para trasladarse a Francia con el anhelo de que Le Corbusier

cumpliese con su palabra. Lleva consigo dos cartas dirigidas al maestro: la primera, una presentación de parte de José Luis Sert¹² y la segunda, escrita por su padre, le recordaba su ofrecimiento.

Al llegar a París, efectivamente es contratado. Sin embargo, se le asigna el puesto de dibujante *grat-teur*, lo cual implica que no recibiría remuneración y se le ubica, como ayudante, junto al arquitecto mexicano Teodoro González de León. En ese tiempo, a cargo de terminar los proyectos de la Unité d’habitation de Marsella [1946-1952; imagen 48] y de las Manufacturas Duval en Saint-Dié [1946-1951; imagen 49 y 50].

Es así como Salmona inicia un nuevo período, trabajando en unos de los proyectos más emblemáticos de Le Corbusier: La Unité d’habitation de Marsella. Conocida como el *condensador social* por la crítica. Se le considera una síntesis de la obra de Le Corbusier, debido a que abarca sus investigaciones relacionadas en el campo de la habitación y la ciudad. Que, según Benévolo, representan la hipótesis más importante del *urbanismo contemporáneo*. Haber trabajado, dibujando y elaborando este proyecto, supuso para Salmona conocer a todos sus colaboradores, estudiar la planta libre, el Modulor,

Nota 11: Gabriel Serrano Camargo (1909 - 1982). Socio-fundador de la firma Cuéllar Serrano y Gómez. Practicante de arquitectura neoclásica y de estilo *inglés* en un período temprano. Desde mediados de los cuarenta proyecta arquitectura moderna. Lo cual, en 1962 le hace merecedor del Premio Nacional de Arquitectura en la primera edición de la Bial de Arquitectura Colombiana.

Nota 12: José Luis Sert (1902 - 1983). Arquitecto español, conoció a Le Corbusier mientras estudiaba su obra en 1926. Desde 1927 trabaja en su taller, donde colabora varios años. En Colombia, realiza planes urbanísticos junto a su socio Paul Lester Wiener, entre 1948 y 1953.

Imagen 48: Unité d’habitation de Marsella, 1952 | Le Corbusier. Recuperado de: http://arquitectosblog.blogspot.com/2016/07/unite-dhabitation-1952-marsella-le_16.html



las tipologías Citrohan [imagen 50] y Dom-Inó. Es decir, las más importantes aportaciones teóricas y prácticas de Le Corbusier a la arquitectura moderna. No obstante, Le Corbusier no es el único gran maestro que influiría en su formación como arquitecto, en el lapso de diez años de su estadía en Europa, pues encuentra a Pierre Francastel¹³, divagando un día entre las carteleras de la Sorbona¹⁴ en compañía de Alberto Zalamea¹⁵.

Salta a la vista el título: *Francastel, Curso de sociología del arte, espacio del Renacimiento* (Castro, 2008, pág.178). Curso al que asiste, seguido de muchos otros, en donde hace amistad con catedráticos, pintores, escritores y arquitectos. Algunos de ellos, latinoamericanos autoexiliados, que escapan de las dictaduras de sus países de origen, o bien, se alejan de su contexto natal con la expectativa de una mejor instrucción en Europa. Su experiencia, se relata en el siguiente apartado de esta tesis, con el nombre: *La Rue de Sèvres y la Sorbona*, debido a la necesaria explicación de los pormenores de este episodio, cumbre de su formación, que transcurre entre *el oficio, aprendido al lado de Le Corbusier, el rigor conceptual y la cultura histórica aprendidos a Francastel y un sentimiento crítico y amplio de la cultura*

Nota 13: Pierre Francastel (1900 - 1970). Fue un sociólogo, crítico e historiador de arte francés. Uno de los fundadores de la Sociología del Arte. A partir de 1948, dictó la cátedra de Sociología del Arte, creada expresamente para él por Lucien Febvre, en la École Pratique des Hautes Études de París, puesto que desempeño hasta 1969.

Nota 14: La Sorbona, fundada en 1257, es históricamente una de las más antiguas y prestigiosas universidades del mundo. Se ubica en París, Francia.

Nota 15: Alberto Zalamea (1929-2011). Fue un distinguido periodista y diplomático colombiano. Embajador de Colombia en Costa de Marfil, Venezuela e Italia. Se le reconoce

de su tiempo gracias a la lectura de los estructuralistas y al contacto con círculos intelectuales de la capital francesa (Arango,1998, pág.155).

En diciembre de 1957, Rogelio Salmona retorna a Bogotá. Época en la que ocurren algunos eventos decisivos para la historia del país: el fin la dictadura militar, el derecho al sufragio femenino y la creación del Frente Nacional, un pacto político cuyo objetivo fue ponerle fin al período de violencia que se acarrea desde los años cincuenta. En efecto, el panorama político, genera esperanzas sobre el surgimiento de nuevas perspectivas democráticas, que repercuten en la ampliación de las actividades culturales en el país.

El panorama arquitectónico de Colombia de finales de los cincuenta, muestra la prevalencia de la corriente racionalista manifestada en la adopción del Estilo Internacional¹⁶ en las ciudades. Practicado por las grandes firmas de constructoras, lideradas por arquitectos e ingenieros, que dominaban las técnicas constructivas en hormigón armado y que construyen equipamientos de gran magnitud; tales como, edificios de oficinas, plazas comerciales, edificios industriales,

su trayectoria en el libro *Grandes Oradores Colombianos* del autor Alberto Cruz Cárdenas.

Imagen 49 y 50: Manufacturas Duva. Saint-Dié (Francia), 1952 | Le Corbusier. Fotografía: Olivier Martin-Gambier, 2005. Fuente: Fundación Le Corbusier. URL: <http://fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysName=redirect64&sysLanguage=fr-fr&IrisObjectId=5290&sysParentId=64> **Imagen 51:** Casas Citrohan ó Weissenhof-Siedlung Houses. Stuttgart (Alemania) | Le Corbusier, Pierre Jeanneret. Fuente: Fundación Le Corbusier. URL: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysName=redirect64&sysLanguage=en-en&IrisObjectId=5562&sysParentId=64>

52



53



o bien, proyectos de vivienda económica en serie.

Durante el mismo tiempo, surgen las primeras críticas a la corriente racionalista por parte de un grupo de arquitectos modernos, la mayoría marginales por ser aún jóvenes, alientan la búsqueda de una arquitectura que se adaptara a las condiciones del contexto, por tanto, que favoreciera el uso de materiales vernaculares. Conscientes de la tradición constructiva del medio local, cuestionan el estilo internacional, el uso exuberante del hormigón armado y rechazan la construcción de viviendas seriadas. Considerándolas intrusivas para el medio local, manifestaron que la una arquitectura debía respetar las singularidades de cada lugar. Criterios con los que Rogelio Salmona se identifica de inmediato.

Fernando Martínez Sanabria y Guillermo Bermúdez, simpatizantes con las ideas de este último grupo, eran los arquitectos más talentosos de Colombia (Arango, 1998), según afirma Silvia¹⁷. Además, tenían afinidad por las posibilidades que ofrecía el ladrillo, ya sea por su estética o funcionalidad. Por este motivo, no es de extrañarse que Rogelio Salmona haya colaborado con ambos. En estos años, con Bermúdez en el diseño del Conjunto Polo Club [1959-1963; imagen 52 y 53] o bien,

Nota 16: El Estilo Internacional es un movimiento que surge a la par de la Arquitectura Moderna o Movimiento Moderno, a través de una corriente de pensamiento denominada "racionalista". Por este motivo, se le confunde como un sinónimo de "Arquitectura Moderna", "Movimiento Moderno", o se le apoda, "Arquitectura Racionalista". El Estilo Internacional, toma únicamente la *imagen* o apariencia de la arquitectura moderna, en un intento de popularizar su uso internacionalmente, dejando de lado sus principios, lo que resulta en una producción arquitectónica irreflexiva con el contexto (geográfico-social-técnico).

con Martínez como docente de taller de diseño en la Universidad Nacional.

La admiración por la obra de Frank Lloyd Wright, Hans Sharoun y Alvar Alto era común dentro de este grupo de arquitectos, aún sin llegar a replicarlos literalmente, es posible encontrar ciertas similitudes. No obstante, aparte de aquello, es interesante conocer que en los años sesenta, se experimenta con cierto método de diseño relacionado con la teoría sobre *el desarrollo del conocimiento espacial*, enunciada por primera vez por Piaget¹⁸ en 1947 mediante la publicación: *La representación del espacio en el niño*. Se trata de una teoría que, por sí misma, no surge como una herramienta de diseño arquitectónico, sino que se origina en el ámbito de la Psicología Evolutiva, a través del estudio de las experiencias perceptivas durante el crecimiento del niño hasta su adolescencia. Basados en la realización de alrededor de treinta experimentos, plantea *cómo surgen en el desarrollo ontogenético las relaciones espaciales topológicas, proyectivas y euclidianas* (Aldereite, 1983, pág.93).

Las relaciones topológicas comprenden relaciones de proximidad, separación, continuidad y orden

Nota 17: Silvia Arango (1948 - al presente, 72 años). Es una investigadora colombiana, destacada en el ámbito de la crítica, es historiadora de la arquitectura latinoamericana. Ha publicado numerosos libros y artículos. Actualmente es profesora titular en la Universidad Nacional de Colombia. Fue amiga cercana de Rogelio Salmona. Publicó en coautoría con él *La arquitectura en la ciudad*, un artículo académico de carácter analítico-reflexivo.

que se perciben en un espacio contenido por un límite. En cambio, las relaciones proyectivas y euclidianas, hacen referencia a las relaciones que el niño percibe entre objetos. De manera que, se dice que el niño es capaz de percibir relaciones euclidianas, cuando los objetos que manipula han adquirido un tamaño constante, independientemente de las variaciones de distancia. Y que percibe relaciones proyectivas, cuando aquellos objetos adquieren una forma constante, independientemente de la alteración de su ubicación.

Trasladando esta teoría a la arquitectura, principalmente se recupera la relación topológica y se reemplaza la palabra *función* por *uso* dentro del vocabulario arquitectónico, con el afán de diferenciar la finalidad del espacio de la experiencia que implica habitar en él. Es decir que, responde a la manera específica en la que se usa el espacio, por ejemplo, un aula cuya *función* puede describirse como un recinto cerrado y techado, amoblado con mesas, sillas y pizarra, dotado de ciertas condiciones lumínicas y auditivas favorables para la enseñanza. Contrasta con la concepción según el *uso*, la cual atiende al fenómeno perceptivo de las actividades que se realizan, por ejemplo, el discurso del

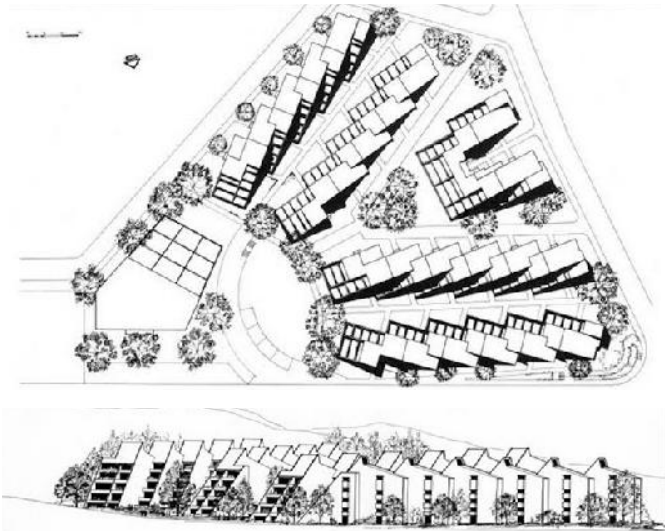
Nota 18: Jean William Fritz Piaget (1896-1980). Fue un psicólogo suizo cuyos estudios sobre el desarrollo intelectual y cognitivo del niño ejercieron gran influencia en el campo de la psicología evolutiva y la pedagogía moderna.

Imagen 52 y 53: Conjunto Residencial Polo Club, 1959-1963 | Rogelio Salmona y Guillermo Bermúdez. Fotografía: Leonardo Finotti. Recuperado de: <http://www.leonardofinotti.com/projects/conjunto-residencial-el-polo/image/76303-140627-001d>

54



55



profesor, la interacción entre los usuarios, las actitudes de los individuos en el espacio antes de comenzar clase, durante y al finalizar. Así también, las relaciones euclidianas y proyectivas se aluden, al manifestarse en sensaciones corporales captadas al estar en el espacio, entrar, salir, o bien, al experimentar desplazamientos o cambios de escalas entre recorridos en el edificio.

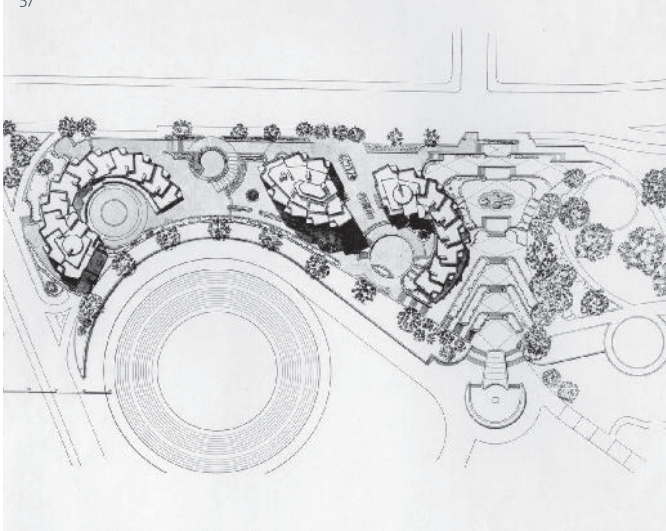
De este modo, en la arquitectura la conjunción de la forma y función se convierte en *topos*, o *lugares*. Lo que da paso a que los arquitectos ensayaran geometrías que permitieran la creación de dichos *lugares* en relación al entorno físico por medio del diseño de ejes visuales que se fugaran del interior hacia el exterior, o también, que se propicie el uso de circulaciones zigzagueantes que magnificaran la experiencia del recorrido y que se dieran importancia a los espacios circundantes al edificio como una extensión del mismo [Cooperativa Los Cerros 1961-1963, imagen 54; Fundación Cristiana de la Vivienda 1963-1965, imagen 55]. En torno a este proceder proyectual, un método generador de forma usado con frecuencia fue *el abanico planimétrico*, el cual consiste en tomar un punto de referencia o núcleo a partir del cual se proyectan líneas y planos que se centrifugan

Imagen 54: Fundación Cristiana de la Vivienda 1963-1965. Emplazamiento y Elevación | Rogelio Salmona. Fuente: Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <https://www.skyscrapercity.com/threads/ladrillo-solamente-ladrillo-y-ladrillo.683020/page-14>
Imagen 55: Cooperativa Los Cerros 1961-1963 | Rogelio Salmona. Fuente: Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <http://inicio.fundacionrogeliosalmona.org/noticias/noticias-de-la-fundacion/unaspocaspalabrassobrerogelio-carlosmoraleshendry>

56



57



abriéndose en forma de abanico. Lo que resulta en una arquitectura de formas sinuosas.

Del grupo de arquitectos que experimentan con estos ejercicios formales, Salmona es quien lleva a cabo exhaustivamente gran parte de ensayos desde los años sesenta y en adelante, a lo largo de su trayectoria. Haciendo posible identificar un proceder sistemático que se va depurando con mayor rigor geométrico conforme domina el método y alcanza claridad conceptual. Entre las primeras prácticas de estos años destacan el Colegio Universidad Libre [1961-1963; imagen 56] y las Torres del Parque [1965-1970; imagen 57].

Los trabajos de este grupo de arquitectos eran ya reconocidos en los círculos intelectuales, no así para el común denominador de la población, incluso puede decirse que no eran socialmente aceptados, por lo que abrirse camino suponía grandes esfuerzos. Entre ellos, a Salmona le fue muy trabajoso iniciar el ejercicio profesional sin el reconocimiento de la academia. Sumándose a aquello, el hecho de que ejercer la docencia en dos universidades sin un título universitario le estaba creando serias dificultades. Por tal motivo, el año de 1962 se titula como arquitecto por la Universidad de los Andes.

Imagen 56: Colegio Universidad Libre 1961-1963 | Rogelio Salmona y Hernán Vieco. Fuente: Fundación Rogelio Salmona. Bibliografía: Peñate, E. M. (2010). Rogelio Salmona: errancias entre arquitectura y naturaleza (Doctoral dissertation, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria).
Imagen 57: Torres del Parque 1965-1970 | Rogelio Salmona. Fuente: Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-118644/clasicos-de-arquitectura-torres-del-parque-rogelio-salmona>

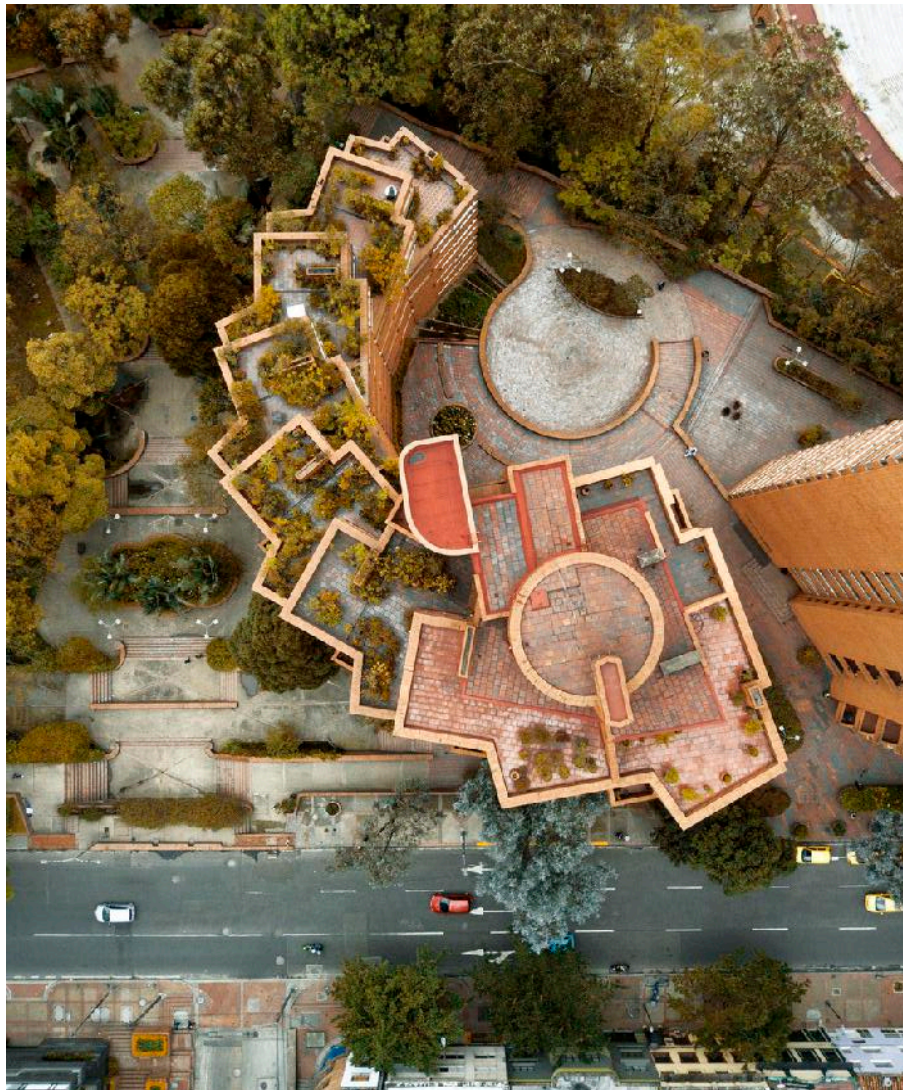
58



59



60



Tras haber presentado evidencia de su pasada formación, donde constan los tres años que cursó en la Universidad Nacional y los diez años que colaboró con Le Corbusier y Francastel, en paralelo además, de la presentación de un proyecto de tesis, el *Estudio urbanístico y de ocupación espacial para el pie de monte de los cerros de Bogotá* (Monzón Peñate, 2010, pág.32). El cual consistía en un proyecto aún en vías de ejecución, que entre los pocos que tenía elaborados, exponía sus reflexiones a cerca de la arquitectura del *lugar* que en especial en esta zona se vinculaba al singular paisaje de los cerros bogotanos: El conjunto residencial para la Cooperativa Los Cerros [1961-1963].

Aún titulado, los primeros años de la década de los sesenta son difíciles para Salmona, en su oficina comúnmente con dos proyectos por año, hace frente a las circunstancias trabajando en colaboración con otros colegas, participando en concursos públicos o haciendo edificios residenciales, y en solitario dedicándose al diseño de viviendas unifamiliares. En este contexto, cuando se le presenta la oportunidad de proyectar las Torres del Parque, le significa un gran desafío, por la responsabilidad de resumir todos aquellos esfuerzos que él y

su grupo de colegas habían acumulado en un poco más de diez años de experiencias, además de los propios retos que imponía su ubicación y programa. El sitio, una parcela con una forma irregular colindante con la Plaza de Toros y el Parque de la Independencia, constituía un lugar sensible que debía intervenir con cuidado para no modificar un paisaje frágil. Y luego, el programa, que proponía alcanzar una densidad de habitabilidad muy alta para un sector social de ingresos medios. Salmona entonces se enfrenta al reto de diseñar, lo que en la antigua propuesta del Plan de Le Corbusier era un gran volumen paralelepípedo, en cambio, propone su fragmentación en tres torres espirales que aprovecharan al máximo las visuales del sitio y que a su vez permitieran que el paisaje pueda fugarse entre ellas, a través de los espacios intersticiales que se liberan y que diluyen los límites de la parcela. En los cuales también se hace una propuesta paisajística, por medio de la inserción de vegetación y el diseño de caminerías, graderíos y pequeñas plazoletas.

En el transcurrir de numerosas propuestas a lo largo de 4 años de trabajo, Salmona finiquita la propuesta definitiva librando multitud de dificultades y logra

Imagen 58: Torres del Parque 1965-1970 | Rogelio Salmona. Imagen panorámica. Recuperando de: <https://i.pinimg.com/originals/3c/6b/bo/3c6bb00fb60ee78c27182eb3240edcda>.

Imagen 59: Circo de Toros, antes de contruirse las Torres del Parque, 1940. Fotografía: Alejandro Méndez. Recuperado de: <https://edgardavilasoto.com/retratos-cotidianos-por-alejandro-mendez/>

Imagen 60: Torres del Parque 1965-1970 | Rogelio Salmona. Imagen panorámica. Fotografía: Camilo Monzón. Recuperando de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/796603/9-anos-de-la-partida-de-rogelio-salmona-recordamos-su-legado>

61



62



su ejecución, a pesar de las polémicas, con el apoyo del Banco Central Hipotecario. Las Torres del Parque se convierten en un hito al adquirir un significado para la ciudad y sus habitantes. Y con ellas, se cierra un período de una década para dar paso a los setenta, tiempo en el cual una serie de políticas financieras condicionadas por modificaciones económicas globales en torno al sector de la construcción, tienen efecto en la concentración de capitales, que consecuentemente suscitan la ejecución de arquitectura comercial muy numerosa y de mala calidad.

Ante tales condiciones, Salmona decide apartarse de la burbuja económica, con la certeza ética de que sus proyectos responderían a una arquitectura del lugar y que desde su pequeña oficina conseguiría controlar los detalles de la elaboración de cada uno. A partir de su experiencia con las Torres del Parque, comprende que su cometido será buscar oportunidades para hacer *arquitectura demostrativa*, que por un lado le ayudara a darse a conocer y por otro, le permitiera construir ejemplares que explicaran su postura en cuanto a la manera de asumir y habitar la ciudad, que hasta el momento no se asimilaba.

Imagen 61: Cementerio de San Cataldo (Italia) | Aldo Rossi. Fotografía: Emilia Romagna. Recuperado de: <https://www.revistaad.es/arquitectura/articulos/autobiografia-cientifica-aldo-rossi/24167>

Imagen 62: Edificio de la AT&T, New York (EEUU) | Philip Johnson. Recuperado de: <https://www.lanueva.com/nota/2020-1-19-14-19-o-una-plaza-que-revitaliza-un-espacio-privado-y-lo-hace-publico>

Salmona era refractario de la arquitectura *posmoderna*, se oponía a las propuestas de Robert Venturi o de Aldo Rossi [imagen 61], que comenzaban a tener gran influencia en la sociedad durante los años setenta. Cuestionaba el *amaneramiento* de los edificios que se gestionaba mediante el uso de elementos neoclásicos, mezclados con contenidos variados, decía es *inauténtico y falso*, tomando como ejemplo el edificio de la AT&T en Nueva York [imagen 62]. Evidentemente, al mirarlos era manifiesto el rechazo al Movimiento Moderno que, según aclara, tiene una expresión diferente en primer mundo que en Colombia. Era un problema de fondo más que un problema de estilo, un conflicto entre la conciencia de *lo real y lo concreto*. Rogelio Salmona, siendo un arquitecto moderno, al enfrentarse a una ola de desorientación generalizada, trata de definir la arquitectura que buscaba en palabras comprensibles para todos, con el nombre *arquitectura de realidad*. Sintetizando así, el conjunto de realidades que motivaban su arquitectura. Las realidades del sitio: físicas y sociales; y las realidades del medio: urbanas y constructivas.

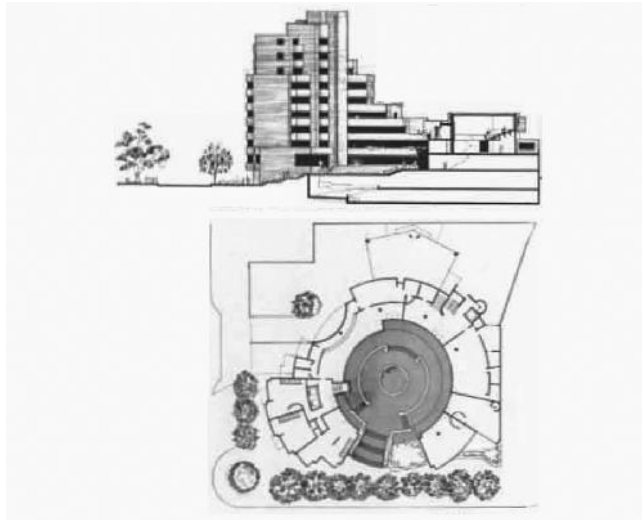
Durante la década de los setenta, la producción arquitectónica de Salmona va consolidando sus ideas

pasadas y pone en marcha otras indagaciones formales, por ejemplo, lo juegos entre la luz y los volúmenes, la monumentalidad expresa en límites más cerrados, el planteamiento de nuevas relaciones entre el espacio interior y exterior, y la preocupación por el paisaje y el espacio urbano, que siempre han sido constantes en su obra. Sobre todo, el tema del lugar y la experiencia sensorial, alcanza una mayor complejidad. De esta década, pueden resaltarse como sus obras más interesantes la Sede para el Automóvil Club [1971-1973; imágenes 63-64], el Edificio Alto de los Pinos [1976-1981; imágenes 65-66] y la Casa Franco [1978-1979; imágenes 67-68].

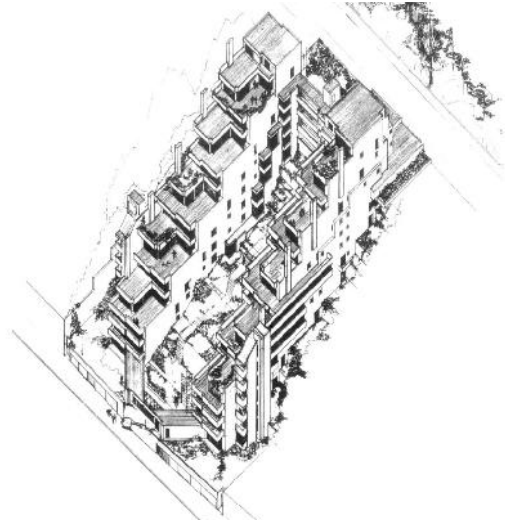
La evolución de la obra de Salmona para este punto evidencia el refinamiento del oficio, sin embargo, no parecía tener más posibilidades que la depuración de los detalles arquitectónicos que venía utilizando constantemente. Empezó a notarse una cierta limitación por estar arraigada en términos muy locales. Por este motivo, Salmona decide emprender distintos viajes por Latinoamérica para indagar, entre sus inquietudes, si sus preocupaciones coincidían con las de otros colegas.

A finales de los años setenta y con mayor frecuencia en los años ochenta, visita Argentina, Brasil,

63



65



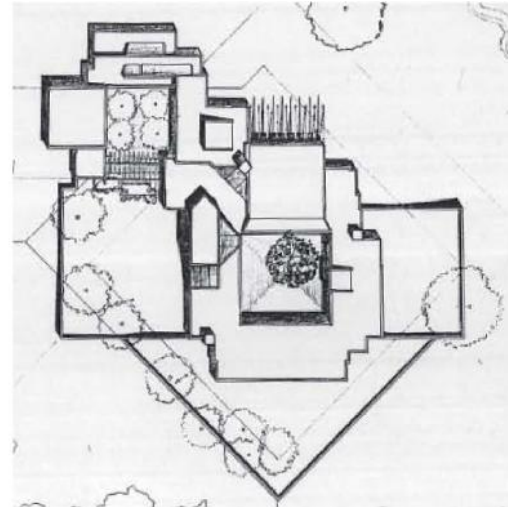
64



66



67



68



Perú, Guatemala y México. Ahí conoce a varios arquitectos con los que hizo amistad, que para ese tiempo estaban enterados de su obra gracias a la amplia difusión que tuvieron las Torres del Parque por parte de críticos de arquitectura como Marina Waisman y Damián Bayón, a quien conoció en los tiempos de Francastel en la Sorbona.

En este tiempo es cercano a Eladio Dieste, Ramón Gutiérrez, Ernesto Alva, Juvenal Baracco, Enrique Browne, Pedro Belaúnde, Mariano Arana y Ruth Verde Zein, entre muchos otros, con quienes existe un acercamiento no solo desde el punto de vista conceptual sino afectivo (Arango, 1998). Consecuentemente la década de los ochenta para Salmona representa un período de intercambios intelectuales con distintas personalidades. Lo que da paso a promover el primer encuentro de arquitectura que se lleva a cabo en Cali en 1980. El cual fue el prelude para la organización del Primer Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL I) celebrado en 1983 y su segunda edición el año siguiente, en donde se decide que la tercera ocasión tendría lugar en Colombia. Salmona participa activamente en la organización del seminario que se realiza en Manizales el año 1987, así como también de los otros venideros.

Imagen 63-64: Sede para el Automóvil Club, Bogotá (Colombia) | Rogelio Salmona. Bibliografía planos: Peñate, E. M. (2010). Rogelio Salmona: errancias entre arquitectura y naturaleza (Doctoral dissertation, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). Imagen 64 Recuperado de: <http://laevolucionarquitectonica.blogspot.com/2011/12/sede-automovil-club-de-colombia-acc.html> **Imagen 65-66:** Edificio Alto Los Pinos, Bogotá (Colombia) | Rogelio Salmona. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-93431/clasicos-de-arquitectura-edificio-alto-de-los-pinos-rogelio-salmona> **Imagen 67-68:** Casa Franco, Tabio (Colombia) | Rogelio Salmona. Bibliografía: Peñate, E. M. (2010). Rogelio Salmona: errancias entre arquitectura y naturaleza (Doctoral dissertation, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria).

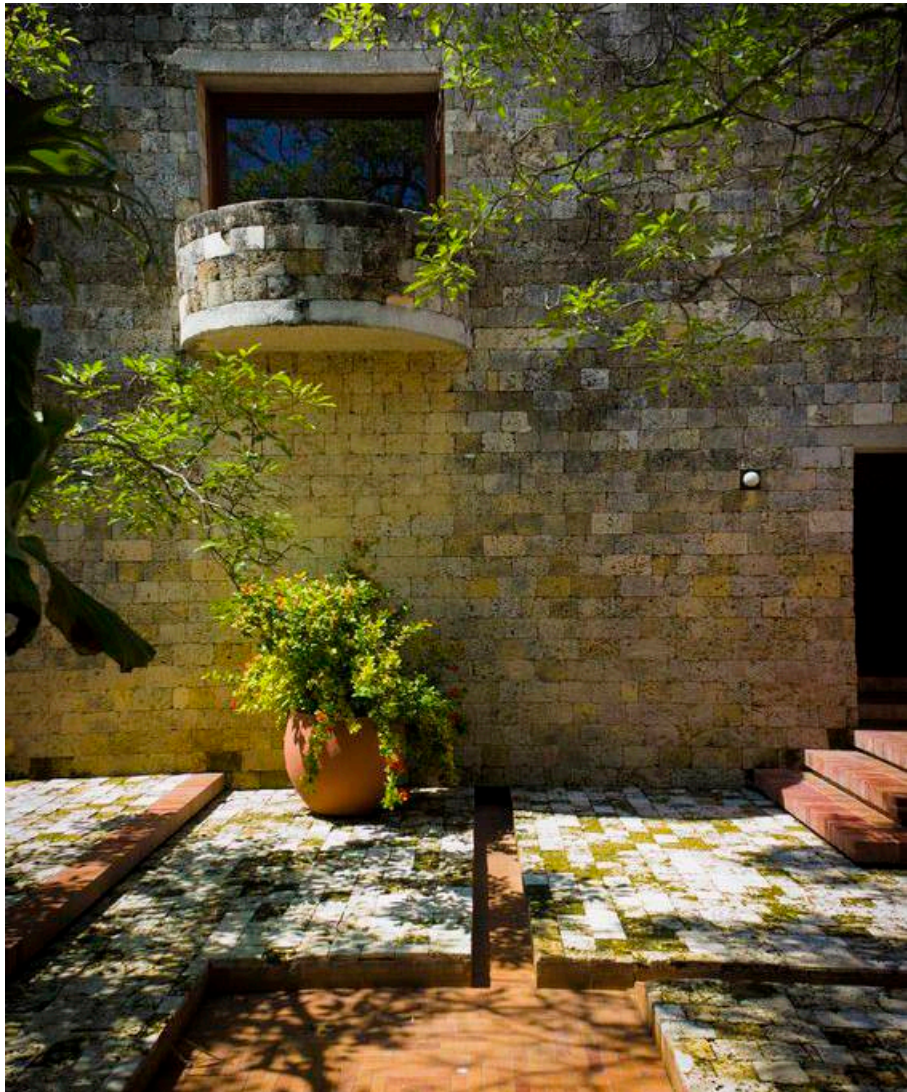
69



71



70



Los encuentros bianuales se efectúan como de costumbre los siguientes años, en México, Chile y Venezuela, sin embargo, finalizan en 1995 con el encuentro en Sao Paulo, Brasil.

Los SAL dieron paso a una serie de intercambios entre los países latinoamericanos, entre los cuales quedan entrevistas y publicaciones. En ellos, se discuten temas como la crisis del Movimiento Moderno en el contexto latinoamericano, sus características arquitectónicas y urbanas. La necesidad de intensificar el estudio histórico y con ello la creación de instrumentos para su documentación. Y, por último, el análisis de la arquitectura producida en el continente acompañada de una reflexión teórica a cerca de los procesos de diseño.

La consolidación de este grupo de arquitectos investigadores, historiadores, críticos y diseñadores tiene un impacto en la arquitectura que Salmona proyectará en los años ochenta y noventa, la cual no solo contempla las realidades del contexto local, sino que se amplía hacia una visión regional, latinoamericana. Uno de los proyectos donde se rescatan sus propósitos de realizar una arquitectura que resuma la cultura colectiva latinoamericana es la Casa de Huéspedes Ilustres de

Imagen 69: Casa de Huéspedes Ilustres, Cartagena de Indias (Colombia), 1980-1982 | Rogelio Salmona y Germán Téllez. Fotografía: Ricardo L. Castro. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/772112/clasicos-de-arquitectura-casa-presidencial-del-fuerte-san-juan-de-manzanillo-rogelio-salmona>

Cartagena [1980-1982; imagen 69-70-71], que después de una década de las Torres del Parque, constituye el segundo gran hito en la obra de Rogelio Salmona y significará el inicio de una nueva etapa en su arquitectura. Obra que, en 1985 durante el décimo encuentro de la Bienal, le hace merecedor del Premio Nacional de Arquitectura.

A continuación de este reconocimiento, se suman numerosas publicaciones y la difusión de su obra internacionalmente que hicieron posible que se le presentaran oportunidades de realizar encargos de mayor escala, muchos de ellos de carácter institucional. Aunque nunca renuncia a la producción de arquitectura residencial, pues siempre le habrían servido como un espacio para la reflexión.

En este período, como en los anteriores, su mirada está enfocada en realizar un trabajo que ensalzara las cualidades específicas del lugar y que estimulara la captación espacial por medio de los sentidos. La experiencia sensorial en la arquitectura de Salmona es algo fundamental, que encuentra una inflexión enriquecedora en la historia. Una postura que tiene que ver con lo que identifica como *memoria perceptiva*, o la capacidad de recordar experiencias. Incita al usuario a percibir

Imagen 70 y 71: Casa de Huéspedes Ilustres, Cartagena de Indias (Colombia), 1980-1982 | Rogelio Salmona y Germán Téllez. Fotografía: Juan Alejo Morales. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/juanalejomoralesmor/4972577310/in/photostream/>

el espacio mediante los propios recuerdos de arquitecturas pasadas.

Salmona aquí parte de la evocación de espacios, con orígenes en antiguas civilizaciones, pudiendo hacer referencia a aquellos recorridos por el patio de los leones del Alhambra, en España, recrea la experiencia del agua, del viento y la vegetación; o bien, rememora algunos episodios de la arquitectura precolombina y republicana, mediante la disposición de patios contiguos, el uso de geometrías puras pero de estructuras macizas, horadadas por vanos enfrentados a paisajes específicos o la ampliación de la visual mediante la apertura de ingresos en esquina [imágenes 70-71]. Y los recorridos, laberínticos a menudo o en dirección diagonal, permiten tener distintas sensaciones entre cambios de escalas y alturas, desde el nivel de suelo atravesando patios, rampas, gradas o puentes, hasta llegar a una terraza mirador que, por lo general, también es jardín.

De estas indagaciones mencionadas, los recorridos diagonales y la sucesión de patios conectados por las esquinas, destacan como sus mejores ensayos, el Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán [1975-1989; imagen 72], que aunque su construcción no llegó a feliz

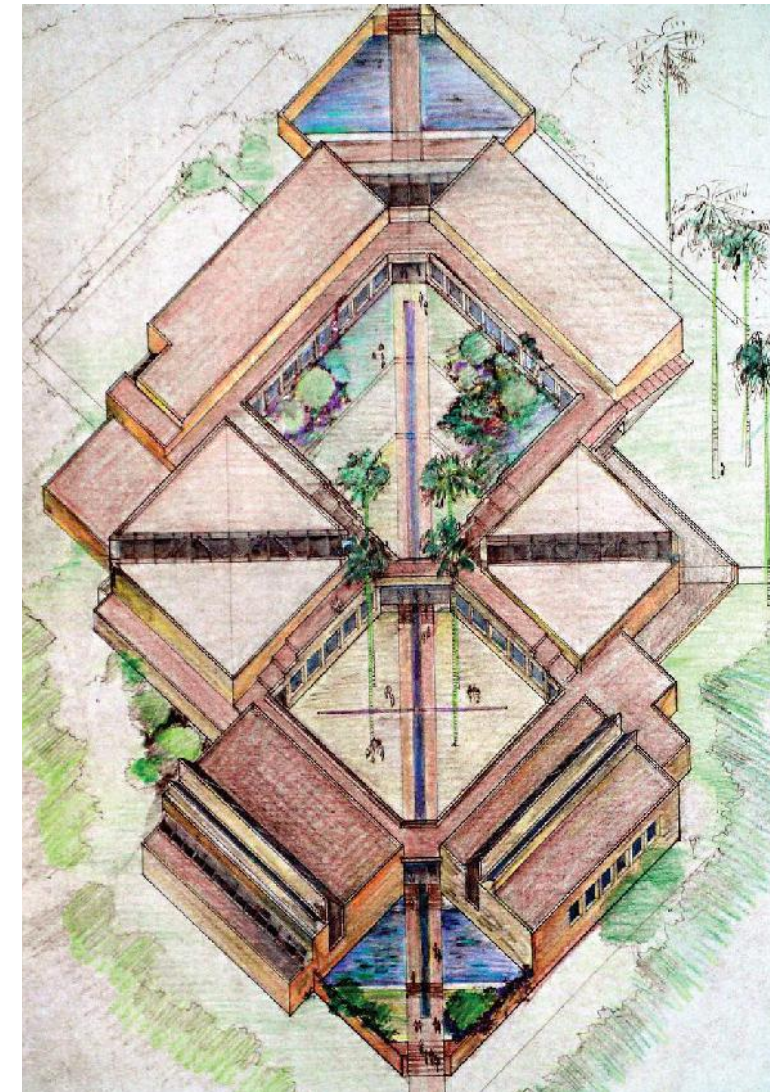
término por desacuerdos ajenos a su responsabilidad como arquitecto, es uno de los proyectos que mejor resume sus búsquedas, junto al Museo Quimbaya [1984-1985; imagen 73], que en 1987 le hizo merecedor por segunda vez consecutiva al Premio Nacional de Arquitectura en la décimo primera edición de la Bienal.

Finalizando la década de los ochenta, Rogelio Salmona ha comenzado a perfeccionar el lenguaje del ladrillo. Sacándole provecho a los métodos semi artesanales que aún yacen en la tradición constructiva del medio local, desarrolla nuevas formas de ladrillos que le permiten realizar goterones, dinteles, pasamanos, celosías, marcos para puertas y ventanas. Ensayo nuevas trabas con los ladrillos que dan paso a texturas semi opacas que permiten el paso de luz. Trabaja con los artesanos depurando el aspecto de los ladrillos en las quemas, mediante el control de la temperatura y la inserción de pigmentos que aclaran el tono del ladrillo, con el fin de atribuirle un aspecto más suave, o como él dice, *'alegre'* a los muros. A la vez que inicia la experimentación con el hormigón en busca de darle un terminado color ocre.

El transcurso hacia la década de los noventa supone un panorama turbulento en el medio local, que

Imagen 72: Axonometría, plano original. Museo del oro Quimbayá, Armenia (Colombia), 1984-1985 | Rogelio Salmona, María Elvira Madriñán Saa. Propiedad intelectual: Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <https://www.fundacionrogeliosalmona.org/proyectos/museo-quimbaya>

Imagen 73: Axonometría, plano original. Bocetos originales. Centro cultural Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá (Colombia), 1975-1989 | Rogelio Salmona, María Elvira Madriñán Saa, Jorge Venegas. Propiedad intelectual: Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <http://inicio.fundacionrogeliosalmona.org/noticias/noticias-de-la-fundacion/centrojorgeeliecergaitanunproyectosobreelonuevo?tmpl=%2Fsystem%2Fapp%2Ftemplates%2Fprint%2F&showPrintDialog=1>



72



73

evidenciaba una creciente tendencia por parte de los grandes inversionistas a realizar intervenciones urbanas guiados solamente por las cifras de las ganancias, mas no por los efectos que pudieran tenerse en la ciudad. Salmona, ante una realidad que no podía ignorar, se involucra en emprender proyectos direccionados a la mejora de la vida urbana, como es la intervención de la Avenida Jiménez de Quesada. Y sale en defensa de los espacios colectivos, oponiendo una fuerte postura respecto a la banalización de la arquitectura.

En medio de sus luchas humanistas, proyecta el Archivo General de la Nación [1988-1994; imágenes 74-75]. El que sería el tercer hito de su carrera, también se tradujo en un proceso arduo de trabajo enfocado en conciliar las condiciones tan herméticas que implicaba el programa con las condiciones sensibles de una arquitectura que buscaba ser amigable con el lugar y sus ocupantes. Está compuesto por dos cuerpos de proporciones equiláteras. Uno de ellos, en planta, horadado al centro configura un espacio vacío, cuyas condiciones sonoras perfectas recuerdan la sabiduría de los anfiteatros griegos. En esta obra, Salmona ensaya el detalle constructivo que permite ventilar el archivo, exento de

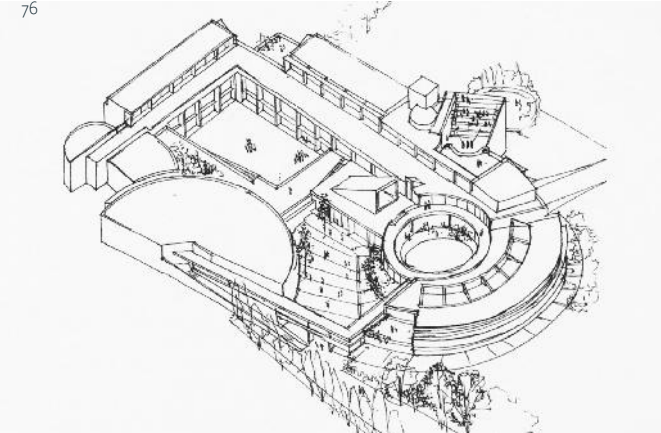
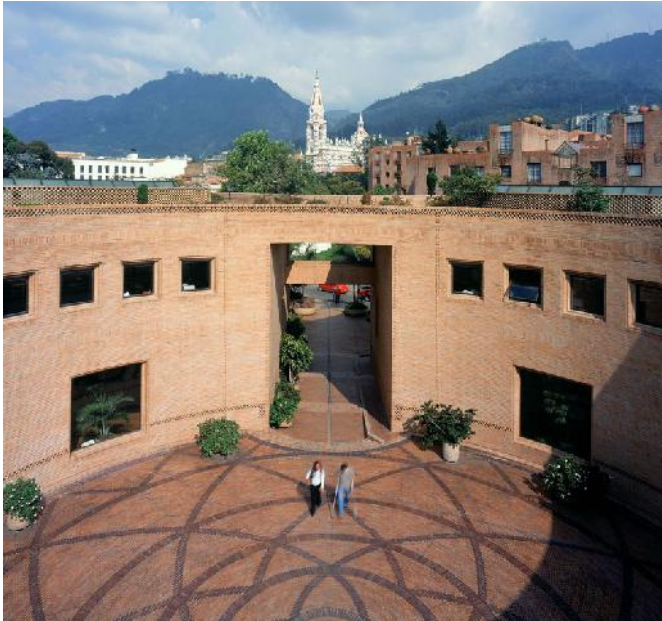
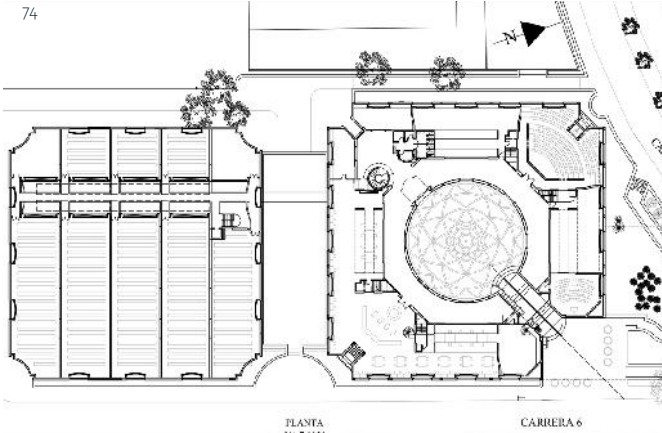
exponerse a las inclemencias climáticas, mediante una discreta celosía en tramos estratégicos de la fachada que permitieran la ventilación cruzada.

En esta década continúa con la exploración de los patios contiguos unidos por las aristas, pero ahora, con la variante de la dislocación de uno de ellos que altera el orden y evita la perspectiva centrada, en varias casas de campo, como las casas Cota I, II y II [1992-1995] en Cundinamarca. Ensayo las diferentes operaciones que se pueden hacer con los niveles del suelo, a veces enterrándolas, relacionan sus pabellones mediante el agua que fluye en dirección lineal por los patios, intentan fugarse con el horizonte.

Luego de un diverso ensayo con los patios de las casas de la Sabana de Bogotá, se le presenta la oportunidad de proyectar el Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia [1995-2000; imágenes 76-77]. Cuya construcción llega a culminarse a la vez que se hace un reconocimiento a su calidad, con la mención de honor al Proyecto Arquitectónico en la décimo séptima Bienal de Colombia, celebrada el año 2000. Y posteriormente, en 2007, se le declara Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional. El

Imágenes 74-75: Planta de cubiertas y vista hacia el patio central. Archivo General de la Nación, Bogotá (Colombia), 1988-1994 | Rogelio Salmona, María Elvira Madriñán Saa. Fotografía: Enrique Guzmán. Fuente del plano: Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/894552/clasicos-de-arquitectura-archivo-general-de-la-nacion-rogelio-salmona>

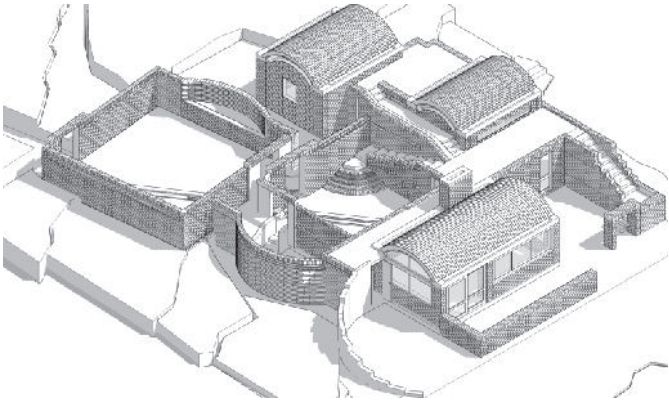
Imágenes 76-77: Boceto a mano original de Salmona y fotografía aérea. Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (Colombia), 1995-2000 | Rogelio Salmona, María Elvira Madriñán Saa. Fuente: Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/774695/rogelio-salmona-un-aprendiz-en-la-rue-de-sevres>



Edificio de Posgrados, se le considera también un hito porque integra todas sus búsquedas pasadas. Las prácticas sensoriales, los detalles constructivos que ha venido depurando ya desde los ochenta, pone en manifiesto su capacidad proyectual y la intención de elevar el oficio a la condición de arte. Lo que le confiere un segundo reconocimiento en el mismo evento celebrado ese año. La mención de honor al Proyecto Arquitectónico para la Casa en Río Frío [1997-2000; imágenes 78-79]. Una casa de campo que proyecta, junto a su esposa, para su familia. Es el último proyecto de vivienda unifamiliar que toma la configuración de los patios concatenados unidos por el vértice, por tanto, *cumbre* de sus indagaciones sobre este tema. Considerando que le suceden dos proyectos más, la Casa Toscana [1998-2000] y la Casa Puente II [2005-2007; imágenes 80-81], que si bien también concatenan sus patios, son un relato abstracto de la misma experiencia. Así también sucede con la Biblioteca Virgilio Barco [1999-2001; imágenes 82-83], se abstrae de la experiencia del Edificio de Posgrados e integra similares reflexiones y utiliza también el método del abanico planimétrico.

Imágenes 78-79: Casa en Río Frío, Cundinamarca (Colombia), 1997-2000 | Rogelio Salmona, María Elvira Madriñán Saa. Axonometría: Fausto Figuera. Fotografía: Hidden Architecture. Recuperado de: <https://hiddenarchitecture.net/casa-rio-frio/> **Imágenes 80-81:** Casa Puente II, Cundinamarca (Colombia), 2005-2007 | Rogelio Salmona, María Elvira Madriñán Saa. Fuente: Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <https://www.fundacionrogelio-salmona.org/proyectos/casa-puente-ii> **Imágenes 82-83:** Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá (Colombia), 1999-2001 | Rogelio Salmona, María Elvira Madriñán Saa. Boceto original: Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/774695/rogelio-salmona-un-aprendiz-en-la-rue-de-sevres> Fotografía: <https://www.bogotaturismo.com/biblioteca-virgilio-barco/>

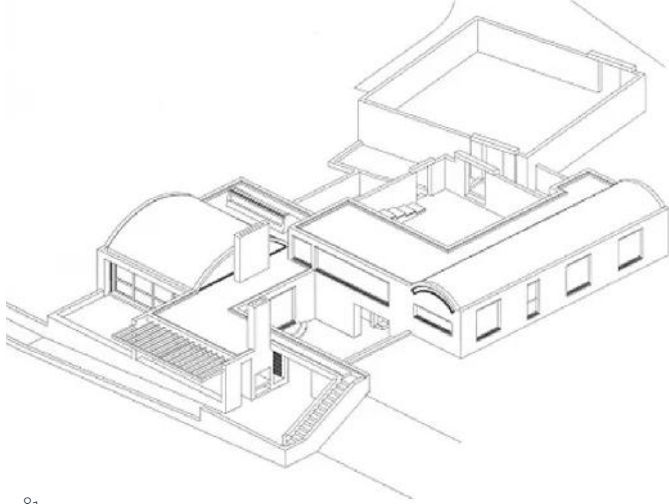
78



79



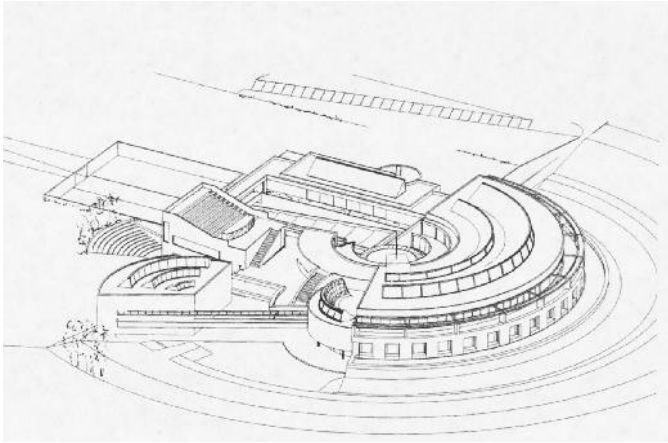
80



81



82



83



Se le declara Patrimonio Cultural junto al edificio de posgrados, mediante el decreto 1773 en octubre de 2007. Se le considera otro gran hito de su trayectoria proyectual. Que en esta oportunidad, también le permite realizar intervenciones paisajísticas y urbanas de mayor escala, al diseñar el parque Virgilio Barco [2000-2002] en el que se encuentra inmersa la biblioteca.

Simultáneamente a la grata acogida que tienen el edificio de posgrados y la biblioteca, el fin de un milenio sorprende a Salmona con dos encargos de carácter social - educativo. En una de las zonas más vulneradas del sur de Bogotá, Bosa y San Cristóbal. En donde se construyen los jardines de infancia: Santa Marta [2000-2002; imagen 84] y San Jerónimo del Yuste [2000-2001; imagen 85]. Ambos contextos, de pobrísimas condiciones, revelan una realidad difícil.

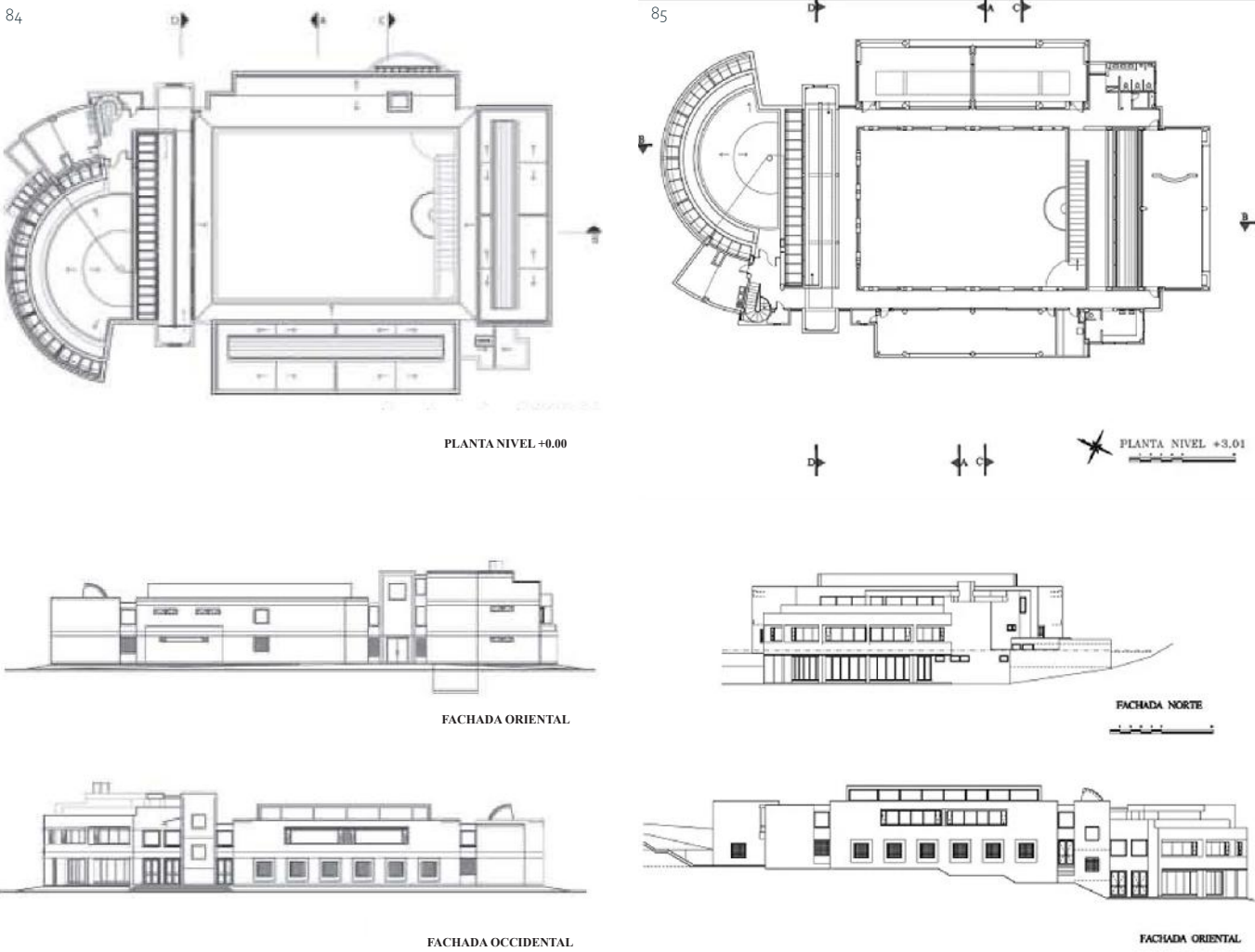
No hay tiempo para el aburrimiento, tampoco para el ocio. Todos los días hay que inventar, ingeniarse algo, lo que sea, para sobrevivir. Niños y adultos, sobre todo los niños, enfrentan la dureza de la vida con una sonrisa dolorosa...pero sonrisa al fin y al cabo. En medio de esta situación hacemos el oficio más útil y más humano de las artes: la arquitectura (Salmona, 2004, pág.52).

Imagen 84: Planta arquitectónica nivel cero, fachada oriental y occidental. Jardín Infantil Santa Marta, Bosa Sur, Bogotá (Colombia) | Rogelio Salmona, María Elvira Madriñán Saa. Fuente: Propiedad intelectual de la Fundación Rogelio Salmona. Bibliografía: Peñate, E. M. (2010). Rogelio Salmona: errancias entre arquitectura y naturaleza (Doctoral dissertation, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria).

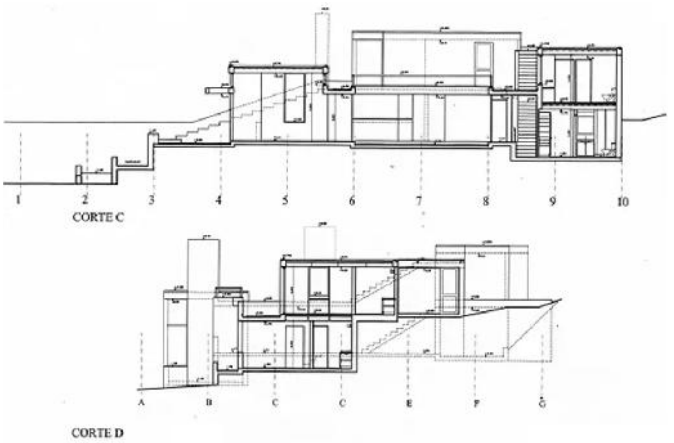
Son las palabras pronunciadas por Salmona en 2003, al recibir la Medalla Alvar Aalto en reconocimiento a su obra. Que por tantos años ha logrado mantener su calidad, a pesar de las tantas disparidades que acarrear en el tiempo, naturalmente, la idiosincrasia de una sociedad, la expansión urbana de una ciudad y en una nación, las realidades políticas y económicas. Dan cuenta de una historia en la que, el espíritu cuestionador de Salmona, impregnado de una autocrítica implacable, encuentra un camino en eso que es a veces tan difuso pero, al mismo tiempo, ineludible en la arquitectura: la experiencia (Arango,1998).

De ella, aprende que el espacio se desdobra en una perspectiva mayor cuando el ingreso es en esquina, o que la mejor manera de obtener una visual en escorzo se logra mediante ángulos de 20 grados. Lo descubre, y lo ensaya desde los años setenta, así también, como la organización en diagonal de los patios, que no son invento suyo sino un acuerdo con la historia de las ciudades precolombinas. Las sensaciones corporales del paseo arquitectónico, las conoce de sus viajes y las asume trabajando en la Rúa de Sèvres, con Le Corbusier. En cambio, el entendimiento y registro del pasado, del

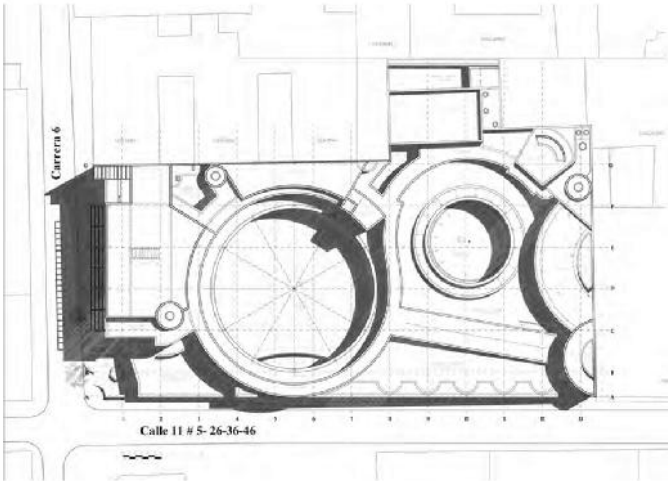
Imagen 85: Planta arquitectónica nivel cero, fachada oriental y occidental. Jardín Infantil Jerónimo de Yuste, San Cristóbal, Bogotá (Colombia) | Rogelio Salmona, María Elvira Madriñán Saa. Fuente: Propiedad intelectual de la Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <https://www.fundacionrogeliosalmona.org/proyectos/jard%C3%ADn-infantil-san-ger%C3%B3nimo-del-yuste>



86



88



87



89



hombre, de las civilizaciones, y de las transformaciones arte y la técnica, las aprende en la Sorbona con Francastel, quien supo ser maestro, pero también amigo.

De estos jardines infantiles, unas de sus últimas obras, se parafrasean los mismos procedimientos formales de Posgrados y la Virgilio Barco. En este punto, son pocos los años que le separan del ocaso de su vida. Sin embargo en el transcurrir de ellos, sigue proyectando, siendo una de las más destacadas obras la Casa Altazor [2002-2004; imágenes 86-87]. Una vivienda, de las nueve que diseña a lo largo de su carrera, con una organización espacial en torno a un patio central. Se distingue de las demás por el especial vínculo que alcanza con el medio natural y la topografía del sitio.

Entre concursos públicos, algunos quedan proyectados y otros completan su construcción después de su partida. Como el Centro Cultural Gabriel García Márquez [2004-2008; imágenes 88-89]. El que sería el último hito de su producción arquitectónica. Una obra que parece ser ajena al tiempo. Al igual que todos sus proyectos, repetitivos y reincidentes, tienen un repertorio de recursos limitados. No obstante, su producción es amplia y diversa. Las técnicas constructivas, escasas, y

el material, el mismo siempre. Así también, el escenario en donde se concentra la mayor parte de su obra, casi siempre, Bogotá. Su aporte, reflejó insistentemente la voluntad de generar espacios públicos de calidad y la constante búsqueda de abrir la arquitectura a la ciudad, de diluir aquellos límites, de propiciar un espacio para el encuentro, el respeto, la convivencia y la participación. La arquitectura de Rogelio Salmona, con el tiempo enabla un especial diálogo con la ciudad y con ella, una postura, generosa en cuanto al espacio público, cálida con el usuario y exigente con el propietario (Albornoz Rugeles, 2012).

Imágenes 86-87: Cortes C - D, foto del patio central. Casa Altazor, Bogotá (Colombia), 2002-2004 | Rogelio Salmona. Fuente: Propiedad intelectual de la Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <https://www.fundacionrogeliosalmona.org/proyectos/casa-altazor>

Imágenes 88-89: Planta de cubiertas y fotografía de los patios interiores. Centro Cultural Gabriel García Márquez, Bogotá (Colombia), 2004-2008 | Rogelio Salmona. Fuente: Propiedad intelectual de la Fundación Rogelio Salmona. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/898993/el-centro-cultural-garcia-marquez-segun-rogelio-salmona> Bibliografía planimetría: Barney Caldas, B. (2012). El Centro Cultural Gabriel García Márquez. Dearq. Revista de Arquitectura, (11), 108-115.

La Rue de Sèvres y la Sorbona

La formación intelectual en la experiencia europea

90



Con el fin de la Segunda Guerra, el año 1945, significa un reajuste al orden mundial. Para Europa es el inicio de un período resiliente después del cese al fuego. Mientras que para Colombia, como se ha visto en el capítulo anterior, representa la consolidación de la modernidad arquitectónica como parte de la identidad nacional.

La posguerra afecta la dimensión apreciativa de Le Corbusier. Como refugiado en los Pirineos durante el conflicto bélico, reflexiona sobre sus propios principios arquitectónicos. Pone su mirada en la naturaleza y procura el retorno a lo esencial. Es decir, atiende a armonizar la arquitectura con el paisaje, el clima y la tradición, partiendo del conocimiento del lugar, la sociedad, el material y lo local, o lo que es lo mismo: lo *vernacular* (Monzón Peñate, 2014). Esta postura le lleva a combinar técnicas constructivas, por ejemplo, la mezcla de elementos producidos en serie con técnicas artesanales, emplea ladrillo y paneles industrializados, replantea el montaje en seco e incorpora el uso de la cubierta inclinada. Desarrolla El Modulor y redefine las condiciones antropométricas en la arquitectura.

Y es también durante este tiempo de profundizaciones teóricas y experimentales, que Rogelio Salmona

llega a la Rue de Sèvres para ocupar el puesto de dibujante, desde 1948 a 1954. Es decir, durante la etapa más productiva del atelier. Hace parte de proceso de diseño de la unité d'habitation de Marsella, la capilla de Nôtre-Dame du Hault en Ronchamps, la villa del gobernador de Chandigarh, la casa Shodhan en Ahmedabad, las casas Jaoul y los conjuntos Roq y Rob. Siendo estas dos últimas prácticas una síntesis de las experimentaciones de Le Corbusier con las cúpulas catalanas, cubiertas jardín y materiales provenientes de la tierra. Elementos, que más tarde Salmona empleará en las casas que realiza en la sabana bogotana.

Salmona también presencia las propuestas urbanísticas de Le Corbusier, como el Plan Piloto de Bogotá, el Plan Maestro de Chandigarh, el Plan de Marseille-Veyre, entre otros. Asiste a todos los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Por consiguiente, conoce de cerca los pensamientos de la élite intelectual que participaba en ellos. Presencia la redacción de la carta del hábitat en el CIAM número 9, participa en la elaboración de la presentación de la *grille CIAM* mostrada por Le Corbusier en el Congreso de Bérgamo; que luego fue empleada conjuntamente con

Imagen 90: Casa en Río Frío, Cundinamarca (Colombia), 1997-2000 | Rogelio Salmona, María Elvira Madriñán Saa. Fotografía: Hidden Architecture. Recuperado de: <https://hiddenarchitecture.net/casa-riofrio/>
La casa en Río Frío es una vivienda construida en la sabana de Bogotá. Fue el segundo hogar de Rogelio Salmona y su familia.

los postulados de La Carta de Atenas para el diseño del Centro Cívico y Plan Piloto para Bogotá, en el Plan de Chandigarth y su Capitolio, en la Urbanización del Barrio Rotterdam de Estrasburgo y en el estudio habitacional de *La Citadelle* (Monzón Peñate, 2014).

Todas estas experiencias dejaron planteadas dudas que ocuparían su mente a lo largo de su experiencia futuras: la relación con la ciudad, los efectos sociales que conlleva el urbanismo, la importancia del paisaje y del medio natural, y la necesaria comunión entre la arquitectura y espacio público. Reflexiones que estimulan sus indagaciones a su retorno a Colombia. Sobre todo, los efectos sociales del urbanismo. Una cuestión que no calaba tan profundo en la personalidad artística y pragmática de Le Corbusier. Quien de cierto modo llega a teorizar el rol de la dimensión humana y el carácter contemplativo de la ciudad, sin alcanzar plenitud en la práctica de sus propuestas urbanísticas.

Le Corbusier, era conocido por *el exclusivismo y obstinación de sus ideas*, por lo que trabajar con él pudo haber significado despojarse de la *personalidad creativa propia* (Conenna, 2017). Por este motivo, pocos de sus discípulos habrían podido marcar distancia crítica

sobre el lenguaje *corbu*. No obstante, podría decirse que Rogelio Salmona y Balkrishna Doshi¹⁹ fueron quienes, habiendo aprendido de su pragmatismo, no hicieron un uso textual de su lenguaje. Como se menciona de boca de Salmona, en una conferencia celebrada en Chile el año 1990: *me considero un discípulo de Le Corbusier, pero no un seguidor* (Salmona en Alborno Rugeles, 2019, pág. 99).

Salmona ingresa a trabajar con Le Corbusier a los veinte y un años, sin ninguna experiencia laboral y con la condición impuesta por su padre de regresar a Colombia con algún diploma. En total, su experiencia europea se extiende por una década, de la cual, seis años transcurren en el taller. Tiempo que se interrumpe en 1954, cuando Salmona decide emprender un viaje a España y al norte de África. Siendo la visita a Italia una de las primeras experiencias enriquecedoras. Cuando se traslada a Bérgamo con su entonces compatriota y compañero del atelier, Germán Samper, y con su empleador, Le Corbusier. Curiosamente, según su propio testimonio, el maestro suizo-francés le da directrices con muy vívidos detalles de los senderos por los que debía transitar y las obras, sobre todo de Palladio, que debía mirar con

Nota 19: Balkrishna Doshi (1927- al presente 94 años). Arquitecto y urbanista nacido en Pune, India. Entre los ocho premios que reconocen su trayectoria, ha sido galardonado con el Premio Pritzker en 2018. Trabajó en el taller de Le Corbusier entre 1951-1954, al mismo tiempo que Rogelio Salmona.

especial atención y dibujar con conciencia crítica. Porque las fotografías eran para los vagos y los turistas según Le Corbusier (Alborno Rugeles, 2019), quien conocía de memoria estos escenarios debido a los viajes autodidactas de su juventud. Enfocaba su interés en sumir a sus pupilos en la experiencia sensorial de estos lugares excepcionales. No así Pierre Francastel, quien también le había recomendado visitar exactamente los mismos lugares, proporcionándole una detallada lista de bolsillo, mientras relataba con ímpetu la trascendencia histórica, artística y arquitectónica de aquellas obras. Asumiendo una actitud totalmente opuesta a la de Le Corbusier. De tal manera que, sin pensarlo, Salmona encuentra una aproximación a la arquitectura mediante dos vías paralelas: la experimental y la intelectual. Dos caminos por los que transitó en los años europeos y en los que siguieron en Colombia.

Pierre Francastel fue un crítico de arte e historiador francés, considerado uno de los fundadores de la Sociología del Arte. Nacido en París en 1909, fallece a la edad de sesenta y nueve años, a causa de una enfermedad que lo aquejaba desde joven y que le obligaba a adoptar una postura cojeante al caminar. Su encuentro

con Salmona tuvo lugar después de una clase magistral abierta al público, como se acostumbraba a realizar cada sábado en la Sorbona. Una clase a la que asistiría por ocho años consecutivos, casi en paralelo al tiempo que se desempeña como dibujante en la Rue de Sèvres.

En el año 1949, el persistente interés de Salmona por la historia y las humanidades, un día despierta el interés de Francastel, quien le habría preguntado, extrañado por la juventud de su alumno, ¿qué hacía allí? Precisamente en su día libre, en una clase de los Altos Estudios de La Sorbona, a donde asistía un público de catedráticos, equivalente a lo que se conoce hoy como *doctorantes*, la mayoría sobrepasando su edad por dos décadas.

Según relata Salmona en una entrevista con Ricardo Castro, en aquel episodio de su vida, andaba buscando un taller o un curso donde le otorgaran diploma al finalizar. Sin embargo, ninguno satisface sus expectativas, a pesar de haber cursado y abandonado dos cursos en el pasado: uno de bellas artes y otro que se enfocaba en técnicas constructivas. Siendo su renuncia la causa de un escándalo con su padre. Un día divagando en la calle con un amigo, Alberto Zalamea, llama su atención

el título: *Francastel, curso de sociología del arte, espacio para el Renacimiento...* entre las carteleras de la Sorbona y acude a realizar su inscripción, que inmediatamente es rechazada debido a la naturaleza del curso: dirigido a la élite intelectual francesa, por orientarse al intercambio y construcción de conocimiento, que daba como resultado la publicación bianual de literatura especializada bajo la autoría del profesor, Pierre Francastel. Debido a aquello, Salmona se había limitado a asistir a la clase abierta del sábado, que consistía en una especie de recapitulación de la clases entre semana.

Al finalizar su explicación de cómo había llegado allí, añade también que trabajaba con Le Corbusier. Confesión que deja a Francastel sorprendido por la ironía de la situación. Nunca un colaborador de Le Corbusier se había interesado por su cátedra. Añadiendo que, Francastel era un personaje totalmente opuesto a Le Corbusier. Al punto de expresarle cierta antipatía. Trataba de romper sus preceptos. Le restaba importancia a la arquitectura moderna porque, artísticamente hablando en la época, se encontraba en medio de un proceso sin llegar a consolidarse como un sistema estético. Naturalmente, desde este punto de vista, era más interesante

hablar del Renacimiento.

Por otro lado, Le Corbusier es un personaje metódico que distingue proporciones, que halla deleite en la luz como en la sombra y que emprende una búsqueda en las formas puras. Porque en ellas ve satisfecha la vocación estética y funcional de la arquitectura. El apego de Le Corbusier por las ruinas históricas se gestiona desde el polo opuesto de Francastel. Porque, si bien Francastel posee un dominio crítico sobre el arte, carece de la sensibilidad artística Le Corbusier, quien era un tipo que se dejaba conmover por la belleza y por consiguiente, busca aquel cometido particular: la conmovión mediante la experiencia sensorial. Definiéndolo como *promenade architectural*, que al unísono, Salmona interpreta en su producción arquitectónica. Decía el maestro, por ejemplo, refiriéndose a Roma: *Pero, de pronto me conmovéis, me hacéis bien, soy dichoso y digo: es bello. Esto es arquitectura, el arte está aquí...* (Le Corbusier en Conenna, 2017, pág.109). Y, años más tarde Salmona: *la arquitectura ha de provocar emoción, ese es su objetivo* (Arcila, 2007, pág.188).

Por el contrario, Francastel era un tipo metódico que se fija en el fenómeno histórico completo: cómo

pasó, qué le dio origen, cuál es la relación entre los dos, cuál fue su evolución... Es decir, era la historia, pero de interpretación a profundidad (Salmona en Castro, 2008). Y además de aquello, esta vez coincidiendo con Le Corbusier, tenía una alta conciencia a cerca de la técnica constructiva como germen del arte: *...no podríamos hablar de arquitectura, ni de cualquier otro arte, sin tener en cuenta la dificultad del proceso de creación y de construcción, de las técnicas para elaborarla. Pierre Francastel nos dice que ante todo el artista debe resolver un problema técnico* (Salmona en Albornoz Rugeles, 2019, pág.128).

A parte de desempeñar su rol como crítico de arte e historiador. Como sociólogo, ejerció influencia sobre Salmona al hacerle notar el vínculo ineludible entre el ser humano y la ciudad. Alrededor del año cincuenta, cuando el Plan para Bogotá estaba aún en proceso de diseño, decía *nadie va a querer vivir allí*, porque la ciudad es una estructura construida por sus habitantes (Francastel en Albornoz Rugeles, 2019). Como dibujante de los planos para Bogotá, Salmona atraviesa un conflicto interno, en cuanto a sus convicciones. Al haber comprendido tales cosas, a Salmona le resultaba

difícil aceptar las directrices de Le Corbusier, que no contemplaban plenamente la memoria histórica de la ciudad.

El primer curso al que asistió Salmona en la Sorbona trató el tema de *Espacio y Sociedad*, que al cabo de unos años dio origen al libro *Pintura y Sociedad*. Francastel, a poco tiempo de su deceso en 1970, se refiere a Le Corbusier en varios apartados del libro *Arte y Técnica de los siglos XIX y XX*, especialmente en el capítulo primero: *Los mitos de la modernización*. En donde expone su crítica a la corriente racionalista. Su oposición es rotunda a cerca de las propuestas urbanas de Le Corbusier, puntualmente la *Ville Radieuse*, tachándola de esferopento. Según relata Rogelio, Francastel se enfurecía durante conversaciones tan solo al pensar en la destrucción del centro de París (Albornoz Rugeles, 2019).

Salmona trabaja un tiempo con Francastel registrando la arquitectura románica del sur de Francia y realiza algunos viajes bajo su auspicio para ayudarlo a levantar información fotográfica. En ocasiones, haciendo dibujos de obras que le podían servir para sus publicaciones futuras.

Sin embargo, la verdadera intención de Francastel

Nota 20: Texto original en francés: Traducido al español, del Libro *Mise au point de Le Corbusier*.

detrás de estas actividades fue cultivarle la mirada, al hacerle notar lo que el turista no ve. La problemática constructiva, espacial, el significado social, o también, litúrgico de dicha arquitectura. Al igual que Le Corbusier, Francastel también entendía que el dibujo actúa como un puente entre la experiencia y el aprendizaje. Por lo tanto, ayuda a Salmona a constatar los misterios de la forma de esas grandes obras, que con certeza, aportaron a la construcción de una estética propia.

De esta manera, el ejercicio de trazar en la Rue de Sévres y escuchar en la Sorbona, le dio consistencia a su formación como arquitecto. El vínculo experimental con Le Corbusier radica en el *saber hacer* arquitectura y la cercanía intelectual con Francastel, le enseña a identificar elementos sujetos a reinterpretaciones en la arquitectura moderna. Esa era la idea: *poder ver finalmente el problema de la historia, ver cómo se podría hacer para seguir usando los elementos tradicionales, pero poder volverlos hechos contemporáneos* (Salmona en Albornoz Rugeles, 2019, pág. 66).

La afirmación desconcertante de Salmona al declararse discípulo y no un seguidor despierta el interés de determinar el alcance de la influencia de

Le Corbusier en su obra. Si se mira el significado etimológico de la palabra *discípulo*, según la RAE, se encuentra que se trata de *una persona que aprende una doctrina, ciencia o arte bajo la dirección de un maestro*. Un aprendizaje que sin lugar a dudas debió dejar una huella en su carácter como arquitecto. Sin embargo, es importante entender que el conocimiento opera de diversas maneras, y en el caso de Le Corbusier y Salmona no se dio en secuencia lineal ni tampoco de manera mimética. Seguramente, si se realizara una investigación entre las diferencias y similitudes de ambos arquitectos, se encontrarían coincidencias (MejíaVallejo&TorresCueco, 2014).

Primordialmente, la manera de asumir el oficio se puede identificar como una herencia *corbu*. Mediante su trabajo, Salmona, que muy aparte de la repetición de recursos formales y técnicos, también se afianzaba en el orden y la constancia. Revela una convicción conbuseriana: *...actuar en modestia, exactitud, precisión* [porque] *El único ambiente para una creación artística es la regularidad, modestia, continuidad, perseverancia* [...] *esa constancia es la definición de la vida, porque la constancia es natural y productiva*²⁰ (Le Corbusier, 1997, pág. 11).

Nota 21: Jean Prouvé (1901-1984). Artesano de metal, diseñador de objetos y arquitecto francés. Su obra comprende desde herrajes para puertas y ventanas, lámparas, mobiliario hasta casas prefabricadas, grandes estructuras para exposiciones o fachadas. Se le atribuye la invención de sistemas de construcción modular, un aporte trascendental en el contexto posguerra en el umbral de la Revolución Industrial.

Nota 22: Hernán Vieco (1924-2012). Arquitecto colombiano, cofundador de la Universidad de los Andes, fue decano de la facultad de arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia y creador de la Bienal Colombiana de Arquitectura. Trabajó en sociedad con Guillermo Bermúdez y Francisco Pizano. De 1953 a 1958, trabajó en la construcción del

edificio para la Sede de la Unesco en París. En Colombia, trabajó con Rogelio Salmona en los proyectos Colegio Universidad Libre (1961) y la Fundación Cristiana de la Vivienda de San Cristóbal (1964-1965). **Nota 23:** Bernard Zehrufus (1911-1996). Arquitecto francés. Ganador del Premio de Arquitectura de Roma (1939). Colabora con Jean Prouvé y Jean Drieu-La-Rochelle en el diseño de la imprenta Mame en Tours (1950-1952) y la fábrica de automóviles de la Renault en Flins, Francia (1950-1952). Colabora con Robert Camelot y Jean de Mailly en el diseño del edificio del Centro Nacional de la Industria y la Técnica de París (1953-1958). Fue diseñador arquitectónico del edificio de la Unesco en París en colaboración con Marcel Breuer (1953-1958), así como también de la ampliación del mismo (1965-1978).

Según algunos relatos, incluyendo el propio, Salmona habría estado fuera del taller por dos ocasiones. La primera vez como represalia por sobrepasar la fecha límite de sus vacaciones. Al quedarse varado en España sin dinero, imposibilitando su retorno a Francia. Y la segunda vez, porque habría sentido la necesidad experimentar otro ambiente. Un deseo que pudo haber tenido su raíz en el tiempo del Plan Piloto de Bogotá. Es lícito pensar que conforme avanzaba en el dibujo de los planos, conocer de primera mano las transformaciones de la ciudad, en la que había vivido y dejado dos años atrás, provocó en él varias contradicciones.

Algunos investigadores atribuyen que el encuentro entre Rogelio Salmona y Le Corbusier, no siempre estuvo enmarcado en temas arquitectónicos, debido a sus temperamentos fuertes y sus ideales políticos opuestos (MejíaVallejo&TorresCueco, 2014). Aunque existe también una versión que cuenta que la verdadera razón de su salida del taller fueron las limitaciones que experimentó como dibujante. Un trabajo que, si bien fue ampliamente reconocido por su maestro, nunca le sirvió para lograr un avance mayor. A diferencia de su amigo y compatriota con quien siempre trabajó a dúo:

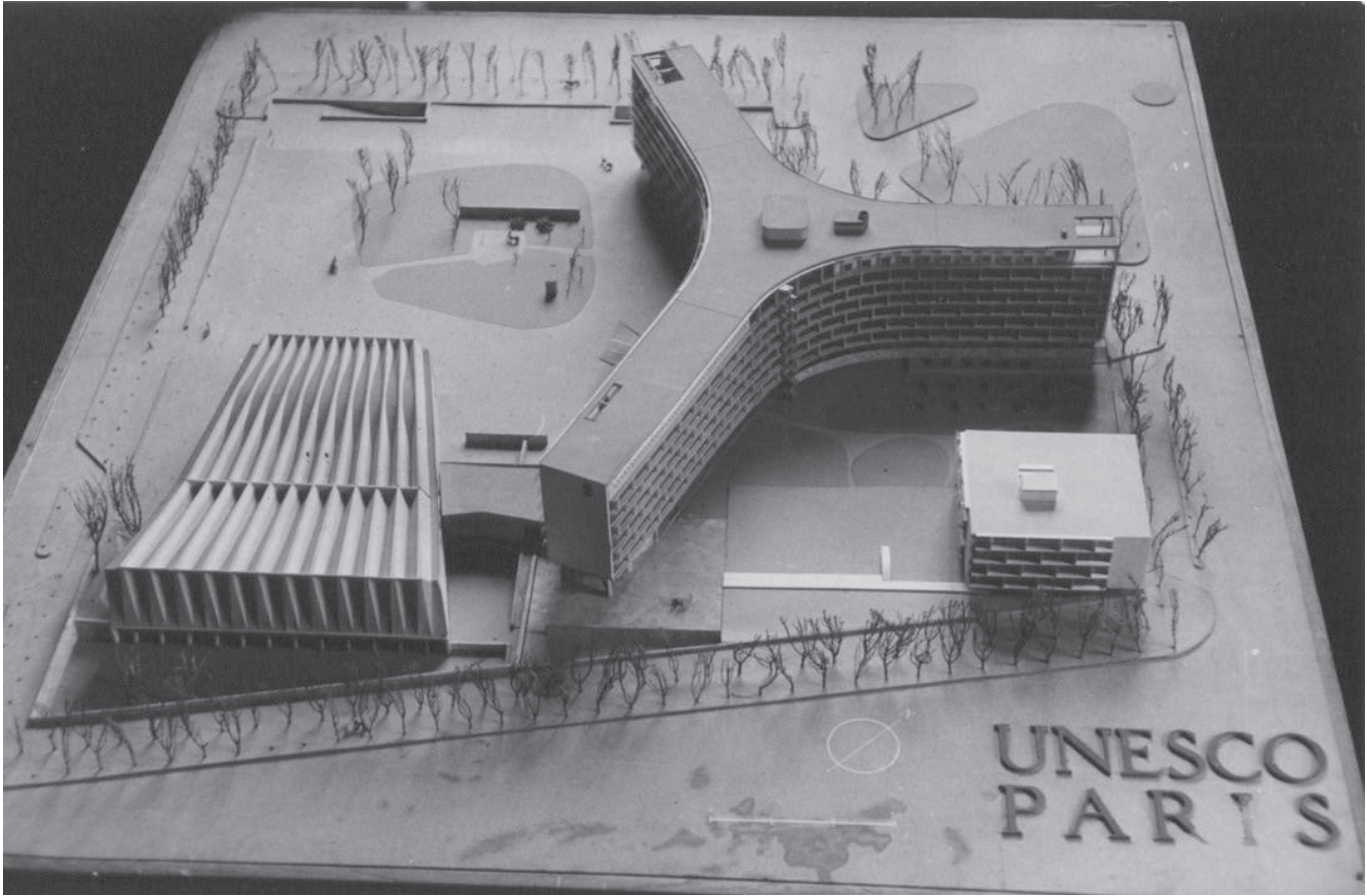
Nota 24: Marcel Breuer (1902 1981): Arquitecto y diseñador industrial húngaro. Considerado uno de los principales maestros del movimiento moderno. Estudió en la Bauhaus de Weimar en la época de Gropius. Estuvo a cargo del taller de mobiliario de la Bauhaus. Fue creador de la Silla Wassily (1925). Por su origen judío, fue exiliado a Inglaterra (1933) y EEUU (1937) durante la Segunda Guerra Mundial. Abrió su despacho en Nueva York (1946). Colaboró en el diseño del edificio de la Unesco (1953-1958). Su aportación arquitectónica es muy amplia, comprende desde viviendas unifamiliares hasta grandes equipamientos. Así también su trayectoria como diseñador de mobiliario, comprende diecisiete ejemplares de variada naturaleza.

Germán Samper, quien fue ascendido a *coordinador de proyecto*, aparentemente habiendo compartido las mismas condiciones.

Estando fuera del atelier, en 1956 Salmona pasa a formar parte del equipo de trabajo del Centro de Nuevas Industrias y Tecnologías [CNIT], gracias al apoyo de Jean Prouvé²¹ y Hernán Vieco²². Ambos, en ese entonces, colaboradores de Bernard Zehrfuss²³ y Marcel Breuer²⁴ en el proyecto para la Sede de la Unesco en París. Es decir, uno de los proyectos más importantes de la década, dentro del contexto parisino. Brindándole la oportunidad de aprender sobre el empleo de nuevas tecnologías constructivas, a cargo de sus mentores y el ingeniero Pier Luigi Nervi²⁵. Además, pudo participar activamente en la construcción del edificio, durante unos meses, antes de su retorno definitivo a Colombia en 1957.

Rogelio Salmona, habiendo sido discípulo de Le Corbusier, siempre fue distante con respecto a hacer comentarios que develaran detalles del día a día del taller; sin embargo, seis años antes de su deceso, comentó brevemente cómo había vivido un episodio particular que muestra cómo era su relación con Le Corbusier y con Francastel:

Nota 25: Pier Luigi Nervi (1891-1979). Ingeniero civil estructural italiano. Profesor de ingeniería en la Universidad de Roma (1946-1961). Reconocido ampliamente por ser un erudito en el diseño de estructuras en hormigón armado. Diseñó la estructura del edificio para la Unesco en París (1953-1958). Algunos autores lo reconocen como arquitecto por haber elevado sus diseños estructurales a la condición artística, aunque nunca se autodenominó o ejerció como tal.



[refiriéndose al Plan de Bogotá]...las discusiones se hacían sin el maestro, pero, digamos, con los sacerdotes de la cofradía. Me tildaban de anarquista. Sin necesidad de criticar a Le Corbusier, yo estaba poniendo en tela de duda ciertos principios del urbanismo que él estaba proponiendo. En el Taller de Le Corbusier no podía uno sino ser un apasionado de él, si no era así, no funcionaba. Un taller con gran maestro es como un sacerdocio, no se permite un hereje adentro. Le Corbusier no aceptaba la crítica. En el momento de la elaboración no había manera de poder discutir. Había cosas que uno podía sugerirle...

Esas inquietudes las llevaba donde Francastel. Él era radical en ese sentido. Confirmaba lo que estaba presintiendo desde el punto de vista político y urbano, no desde el punto de vista arquitectónico o artístico [...]

Había una enorme dicotomía entre lo que estaba oyendo donde Francastel y lo que estaba trabajando donde Le Corbusier. Estaba al filo de la navaja y no sabía muy bien dónde pararme y qué hacer. La única solución era leer, tratar de estar muy informado, para encontrar, como se dice en francés, *l'appât des choses*, el medio justo: sin descartar del todo a Le Corbusier, que para mí era un ídolo, aceptar que Francastel se estaba volviendo un ídolo

Nota 91: Sede de la Unesco en París, 1958 | Marcel Breuer, Claude Lévi-Strauss, Pier Luigi Nervi. Recuperado de: <http://www.fontecedro.it/blog/nervi-breuer-zehrfuss-sede-unesco-paris-1953-58>

Le Corbusier era único, fuera de él no había nada. Aalto no existía, Wright no podía existir, todo lo que descubría por mi propia cuenta no era reconocido como buena arquitectura, nada diferente a él mismo existía dentro del Taller de Le Corbusier. Por el contrario, Francastel no era solo Francastel: era Lucien Febvre²⁶, era Lévi Strauss²⁷, era toda la parafernalia que giraba alrededor de los Altos Estudios, de sociología, antropología y de humanismo en la Sorbona. Era esa intelligentsia francesa en la cultura y en la formación de una civilización, un mundo no necesariamente ateo, pero sí, libre pensador (Albornoz Rugeles, 2019, pág.37-38).

Como se ha mencionado antes, Le Corbusier encontraba su norte en la constancia. Se conoce prefería realizar numerosos encargos a la vez, permitiéndose probar soluciones diversas a cuestiones preestablecidas. Nunca le fue fiel a un solo proyecto, lo que se le atribuye a la urgencia incesante que sentía en medio de sus búsquedas, definida como *eficiencia creativa* en el libro, *Le Corbusier. The Poetics of Machine and Metaphor*. Procura explicar la actitud de Le Corbusier frente al trabajo de su despacho, que en realidad según el autor es más un laboratorio de indagaciones.

Nota 26: Lucien Febvre (1878-1956). Reconocido historiador francés. Emblema de la historiografía moderna. Referente de la revolución intelectual gestada en Francia a finales del siglo XIX. Cocreador de la Escuela de los Annales, una corriente de pensamiento influyente en la historiografía del siglo XX.

Nota 27: Claude Lévi-Strauss (1908-2009). Antropólogo, filósofo y etnólogo francés de origen belga. Fallece a la edad de 101 años en París, Francia. Fue una de las más grandes figuras de su disciplina durante la mitad del siglo XX.

Aceptar, integrar, redescubrir eran, según Doshi, palabras recurrentes del maestro, de quien decía que era siempre capaz de convertir las limitaciones en ventajas (Mejía Vallejo et al., pág.140).

En el campo del diseño arquitectónico, las indagaciones de Le Corbusier consistieron principalmente en: Probar una misma tipología de planta para programas concretos, con el fin de explorar las posibilidades de compartimentación del espacio según cada caso y analizar los modos de circulación interna. Estudiar la relación entre la planta y su estructura. Verificar la dimensión perceptiva de los edificios, lo que implica su composición, funcionalidad interna y técnica constructiva, desde la elección del material hasta las relaciones formales que se obtienen de su manejo. Y, por último, explorar diferentes posibilidades de relacionar el objeto arquitectónico con el paisaje.

Si se hace un balance entre la colaboración de Salmona con Le Corbusier, dejando de lado la práctica urbanística en la que se involucró, puede constatare que el campo de acción descrito anteriormente fue su gran fortaleza y afectó positivamente la formación de Salmona respecto a estas puntuaciones²⁸. Le Corbusier,

según el hilo conductor de las obras que comprenden el diseño arquitectónico, habría asignado a Salmona dos tipos de proyectos: 1. edificios pantalla de alta densidad habitacional, de altura y uso variados; 2. conjuntos habitacionales de densidad media con fuerte vinculación con el entorno natural y el paisaje. Pudiéndose inferir que el accionar de Le Corbusier con Salmona probablemente fue intencionado, debido a la *eficiencia creativa* que deseaba mantener al llevar a cabo un trabajo consiente, sistemático y organizado.

En conclusión, el vínculo con Francastel elevó la conciencia crítica de Salmona con respecto a la arquitectura y el arte. Añadiendo matices sociológicos, antropológicos, políticos y humanistas a su juicio estético. Le Corbusier, en cambio, le enseñó sobre la disciplina del oficio que, *a saber [Salmona tenía], una manera sistemática de abordar los proyectos, disociando y recomblando elementos, refinando hasta el extremo su propio trabajo. En su caso, la herencia es algo mucho más profundo que se encuentra en la esencia de un modo de interpretar la arquitectura y el oficio* (Mejía Vallejo et al., pág.145).Salmona, a diferencia de Le Corbusier, no hizo exploraciones simultáneas, sino que siguieron un orden

Imagen 92: Haute cour, Chandigarh (India), 1951-1952 | Le Corbusier. Fotografía: gb pandey. Recuperado de: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Chandigarh_High_Court.jpg
Imagen 93: Maisons Jaoul, París (Francia),1952-1954 | Le Corbusier.Fotografía: Thomas & Hudson. Recuperado de: <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/10018/le-corbusier-the-buildings/>

Nota 28: Si se desea saber más sobre este tema: Revisar los artículos: 1. Elementos para una búsqueda: Le Corbusier y Rogelio Salmona, Mejía Vallejo, C., & Torres Cuelo, J. (2014). 2. Rogelio Salmona: un aprendiz en la Rue de Sèvres, Monzón Peñate, E. (2014).

sucesivo, o en ocasiones, estuvieron solapadas de dos a dos. Pudiendo deberse a las características de su taller con la del maestro. Le Corbusier poseía un despacho con infinidad de colaboradores y dibujantes a lo largo del tiempo fueron ingresando y saliendo del taller, no obstante el número de personas trabajando no fue en declive. En cambio, Salmona manejaba una oficina más reducida con contados arquitectos y dibujantes, lo cual fue así por su propio deseo de involucrarse a profundidad en cada proyecto. En Salmona principalmente son visibles los siguientes intereses: Ciudad y proyecto vinculado al entorno y paisaje, vivienda colectiva, edificios en altura escalonados, el uso del abanico planimétrico, las exploraciones de los patios centrales y concatenados, y sobre todo, la noción del límite en cuanto a la relación entre interior y exterior.

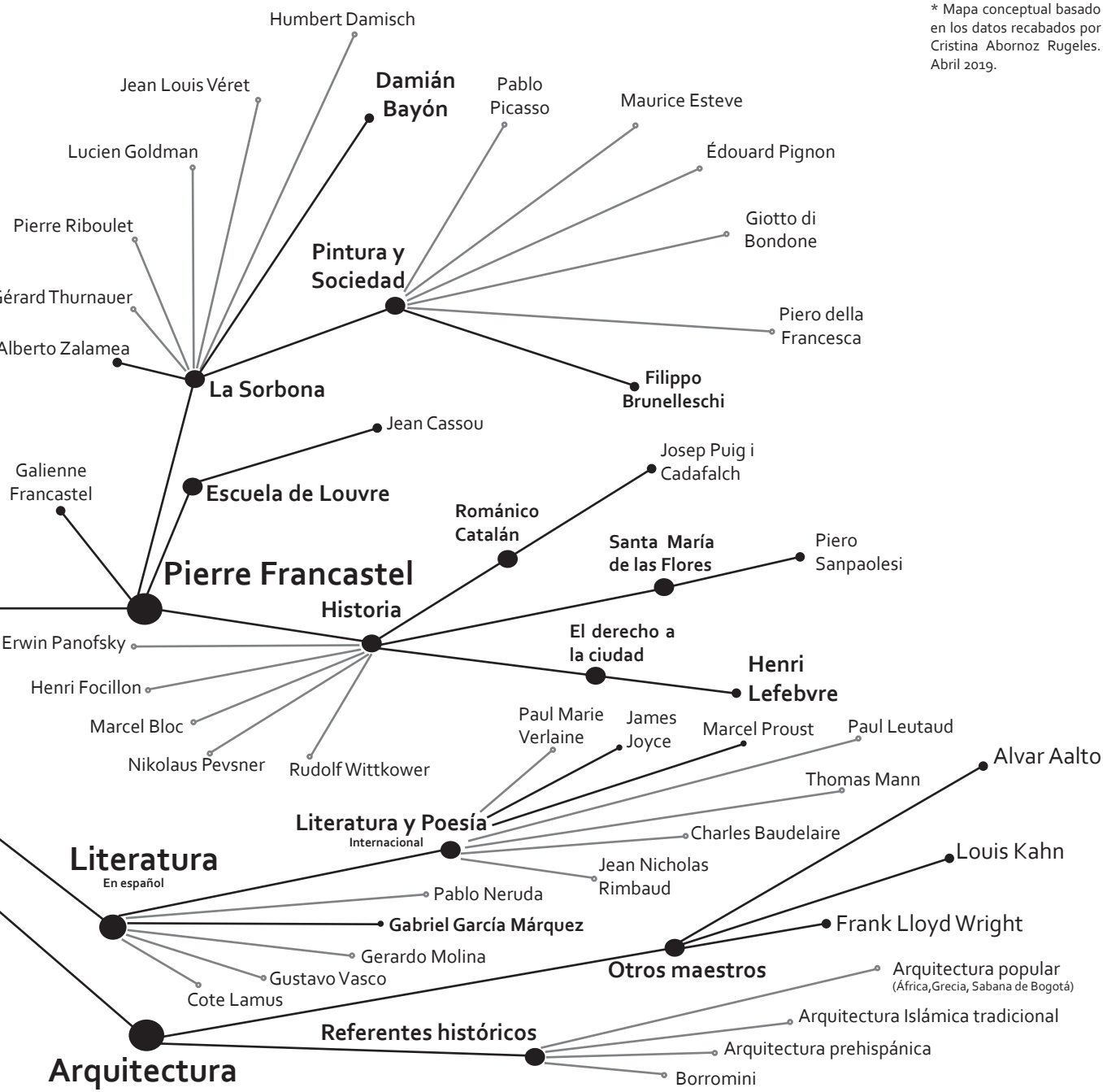
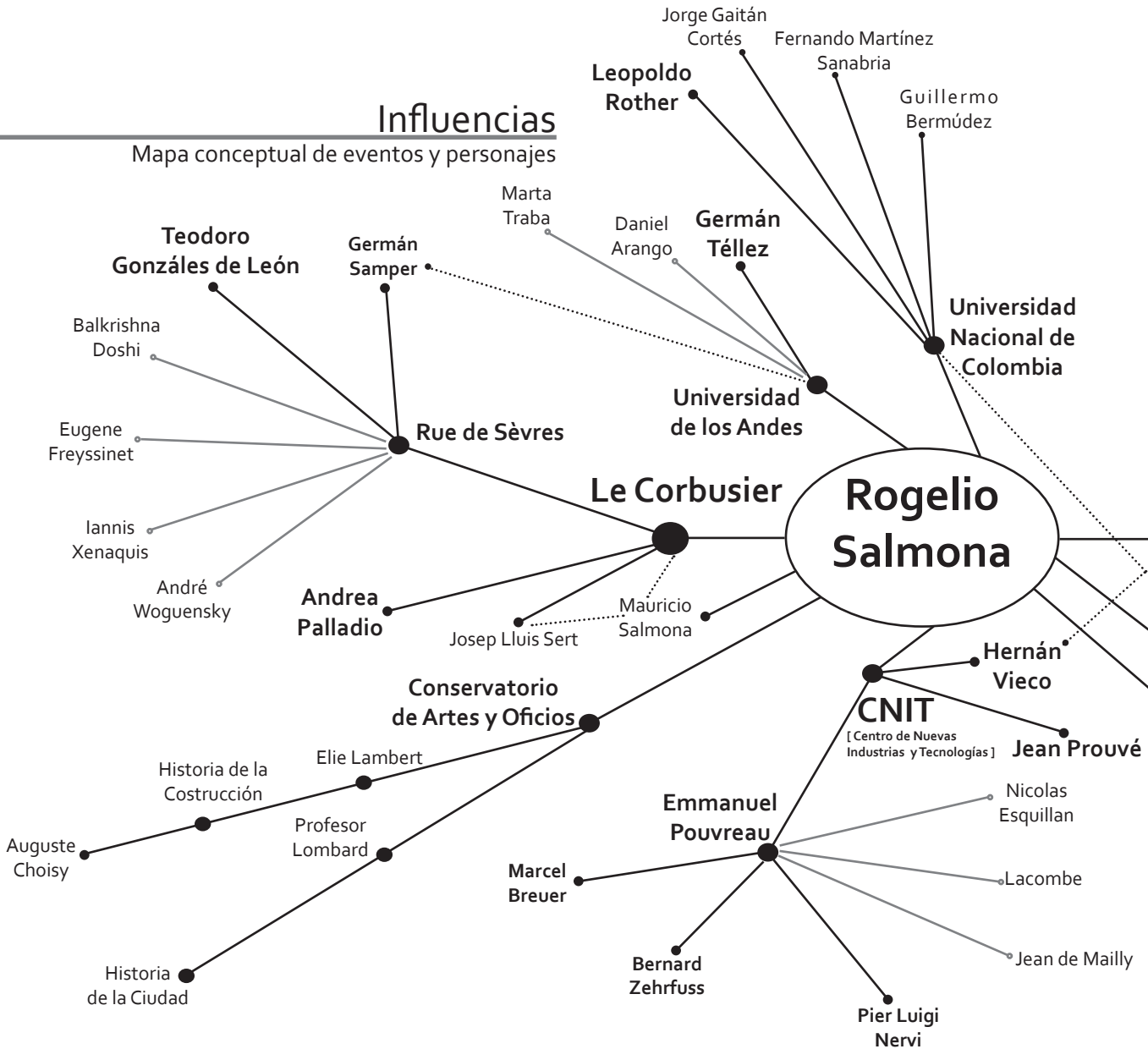
En el siguiente apartado de esta tesis, *Los materiales de Salmona*, se explica los recursos que Rogelio Salmona utiliza en su oficio, algunos herencia de sus dos maestros y otros aprehendidos²⁹ de sus viajes y a lo largo de sus exploraciones en el quehacer del oficio. Además, se explica la trascendencia de aquellos pensamientos en la obra, en relación al particular que atañe esta investigación: El edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

Nota 29: Aprehendido es un vocablo original de la tesis magistral de Sasha Londoño Vane-gas, La incidencia del itinerario en el procedimiento proyectual. La experiencia del viaje al África en la composición de la obra de Rogelio Salmona (2014). Se trata de un término propio del ámbito de la psicología, que alude al nivel de conciencia sobre un objeto o situación, en donde no existe una afirmación o negación explícita. En este caso, se utiliza para inferir sobre la influencia del acto de juicio inconsciente que pudo representar la experiencia del viaje en su pensamiento y procedimiento proyectual.



Influencias

Mapa conceptual de eventos y personajes



* Mapa conceptual basado en los datos recabados por Cristina Abornoz Rugeles. Abril 2019.

Capítulo 3: EDIFICIO DE POSGRADOS DE CIENCIAS HUMANAS

- El silencio del muro

Introducción al caso de estudio.

- Reconocimiento de la arquitectura del edificio de posgrados de la UNAL:

Ubicación.

Emplazamiento.

Proyecto ejecutivo [1995-2000] y proyecto construido
[estado actual: 2022].

Los materiales de Salmona:

Configuración del edificio.

Historia y tradición

Lo maravilloso y el *shakkei*

El agua: la memoria y el ideal islámico

Idealización y materialización

El silencio del muro

Introducción al caso de estudio

94 Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas. Patio interior, antesala a la biblioteca. '95-2000



Un muro no es solamente lo que expresa dos líneas en un plano, un muro, es mucho más...

En primera instancia, el muro es testigo de la historia y la tradición constructiva de un pueblo. La inmortalización de la sabiduría ancestral de aquella mano que un día construyó y luego habitó. Es así que el muro, ha sido capaz de superar la prueba del tiempo. De generación en generación, consintiendo las inconstantes necesidades de sus ocupantes, construyéndose con la misma técnica pero con diferente mano. Y es que, no solo ha cumplido con el cometido esencial del refugio, sino también ha sabido acoger al caminante que, aunque alegre o desdichado, ha interactuado con el colorido diálogo del muro y la luz, que con sus resplandores modifica el tono del espacio. De modo tan variado como el inclemente temperamento del clima, que a largo del día, le otorga al muro reflejos y sombras que ensalzan sus aparejos y acentúan su monumental espesor.

El muro, al igual que el cuadro, es capaz de enmarcar un pedazo de cielo a través de un patio. O bien, de capturar el carácter particular del vacío que abraza. Desprendiendo de sí mismo una silenciosa e implícita invitación a la estancia o al movimiento. Cuando, por

ejemplo, tratándose de evocar una actitud de contemplación o introspección, ha contenido un episodio natural -el jardín o la pileta- o, en el sentido contrario, ha estimulado el trasiego de sus fronteras mediante una rampa, una escalera o un vano hacia el paisaje. Algunas veces desde la penumbra, cuando el muro configura un pasillo angosto y misterioso, sorprende, al desvanecerse gradualmente su masa a través de aperturas en medio de sus hiladas, transmutándose, hasta su desaparición total. Es entonces, que repente, guía al caminante a la libertad de una quinta fachada. Caminable territorio, que diluye las fronteras entre cielo y suelo. Dando lugar a la plenitud de la visual panorámica y el regocijo que regala la contemplación del paisaje -de los cerros, de los árboles- que aunque lejos en el firmamento, se sienten tan cercanos, abrazando el edificio, cercado por el muro.

El muro, permite estas dualidades: el cierre y la apertura, parcial o absoluta -de la visual, del espacio, de la luz y de la sombra- o en sí mismo, la modificación del patrón macizo al permeable; posibilitando así la transformación del carácter del espacio, de acuerdo a la manera de componer el perímetro que dibuja. Es capaz

Imagen 1: Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, UNAL, Bogotá (Colombia) | Rogelio Salmona 1995. Recuperado de: <https://www.lurebogota.com/rogerio-salmona/>

En noviembre del año 2000, Rogelio Salmona tiene ocasión de dictar charla en la Facultad de Arquitectura Santo Tomás en la ciudad de Bucaramanga, Colombia. Le preguntan sobre hacer arquitectura, ¿cómo la veía? A lo que responde: "Para mí la arquitectura es una síntesis inteligente de vivencias, de lecturas y de pasiones, un puñado de nostalgias. La arquitectura trasforma la naturaleza, pero sobre todo transforma la ciudad, la moldea, es el palpito del lugar y el lugar de encuentro entre la razón, el encantamiento y la poesía" (Salmona, 2003, pág. 23).

de producir emoción, de contar historias, de componer formas varias, de contener episodios naturales, de pausar el tiempo o de indicar el camino...No es sólo un muro, en silencio, es la materialización de la poesía.

Un día, cuando haciendo averiguaciones, supe de esta anécdota, de la cual me quedó resonando una singular frase: *estamos haciendo arte*. Era Rogelio quien la decía. La dirigía a un obrero que no entendía el por qué de la complejidad del muro, mientras colocaba los ladrillos, uno a uno, como siempre ha sido. Sucedió durante la construcción del Edificio de Posgrados. Imaginando esa escena, creo tal vez el obrero se hubo preguntado, ¿por qué tanto empeño en la colocación de un material tan común? Tan común, menospreciado inclusive. Porque la arcilla, como el carbón, es ordinariamente abundante pero, no es sino de ellos, que se obtiene, tanto un ladrillo como un diamante. Y aunque sus propiedades sean distantes entre sí, comparten una cualidad destacable: no pueden prescindir de la acción compositora del artista ni de la mano diestra del artesano, porque si no es así, entonces ¿quién los convertiría en una pieza valiosa? De igual manera que en la música, quisiera sea este el preludio a la explicación de lo que creo fue lo que

Salmona quiso hacer, e hizo, según he experimentado en mi visita y estudio de su obra. Es mi ánimo, con estas palabras, expresar la visión poética de su arquitectura. Y en este caso particular: El edificio de posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia. Sirva la ocasión, además, para aclarar que Rogelio Salmona no fue el arquitecto del ladrillo, como ingenuamente, a veces, se le reconoce. Salmona, fue el arquitecto que trabajó con ladrillo, magistralmente, sin duda alguna. Ahora bien, si hubiera existido un material de distinta naturaleza, que como el ladrillo, se caracterizara por su abundancia y concordancia con la tradición constructiva del entorno sociocultural, inmerso en la realidad tecnológica del momento histórico en el que realizó su práctica arquitectónica, en Colombia, seguramente, también lo hubiera usado muy bien.

La calidad real de su obra no reside en el material por sí solo, sino consiste en el reconocimiento de sus propiedades específicas y en el dominio del sistema constructivo. Por consiguiente, en la reflexión sobre las posibilidades que ofrece en cuanto de construcción formal se trata. Construcción, que no se satisface solamente con recursos materiales sino con recursos inmateriales

-pudiéndose considerar poéticos o espirituales, con matices sociológicos y humanistas- me refiero, a la reflexión teórica. Alrededor del año noventa, Jostein Gaarder, reconocía la cualidad que impregna tanto al filósofo como al niño y que también separa la inocencia del niño de la conciencia del adulto: *la capacidad de asombro*. Puede afirmarse, Salmona comprendía tal virtud. Porque su arquitectura no abarcó solamente el uso del edificio, sino buscó trascender al ámbito del arte. Hallando su comprobación en aquella capacidad de asombro, que hasta hoy, ha sabido despertar nuevamente esa inocencia.

Con su arquitectura, también buscó ponerse al servicio de la sociedad. Una labor que, según manifestó al recibir la Cruz de Boyacá, de cumplirse aunque sea parcialmente y de convertirse en un hecho cultural y estético, con alto significado social. Es reconocido por la sociedad. Entonces, justificaba su labor como arquitecto y la condecoración que se le otorgaba (Salmona, 2006).

Finalmente, para iniciar el análisis del caso especial que atañe esta investigación, me permito citar a Salmona en un fragmento publicado un año antes de su

partida, por la revista Ciudad Viva, acerca de lo que denominó *Principio de Incertidumbre*:

Al inicio de la creación de un proyecto siempre tengo un "principio de incertidumbre," que inmediatamente se convierte en la incertidumbre de un principio. Y es que no sé si lo que estoy proponiendo, a pesar de tener unas cuantas ideas que me dan seguridad, lo voy a lograr. Es decir, no sé si se va a consumir lo que propongo espacial y poéticamente. Pero ésto lo dice mejor y más claramente un poema de Robert Frost:

*Cuando construyo un muro
dos cosas me pregunto:
qué tanto quedó afuera
qué tanto quedó adentro.*

Me asalta la incertidumbre del descubrimiento, como a un navegante que sabe de qué puerto sale, pero ignora a qué puerto va a llegar. El principio de incertidumbre en un proyecto es que no se sabe si ese alfabeto de emociones que guarda la memoria a la hora de la verdad va a resultar.

Alfabeto de emociones que es suma de afectos acumulados en viajes por espacios, lugares, arquitecturas concebidas por otros, en esta época y en épocas muy

distantes de la mía. ¿Cómo transmitir, a través de un hecho arquitectónico concreto, esas evocaciones, esos instantes capturados en una experiencia personal que los otros no conocen y que, por lo tanto, no se tendrán en cuenta a la hora de aproximarse a la obra? Es lo difícil: darle cuerpo a esa afectividad y, sobre todo, que otros se conmuevan sin que necesiten tener noticias de la conmoción anterior.

En este trayecto, a medida que uno avanza se vuelve más exigente. Cada vez quiere poner más elementos enriquecedores de la espacialidad, porque ése es el proceso permanente del afinamiento y del mejoramiento del "saber hacer." Cada vez es más puntual, más preciso, se aclara más el problema que se está resolviendo. Poco a poco la incertidumbre se deja permear por algún otro amago de seguridad.

Sé lo difícil que es querer y hacer todo lo posible por revelar el despertar de las formas, el nacimiento de las cosas, tanto un espacio y un lugar, un patio resonante, "un aljibe del cielo", como denominó María Zambrano el patio, un tímpano del lugar, un imbricamiento, un orden y un ritmo, una transparencia, un volumen o la creación de recorridos "al son del agua, cuando el viento sopla,"

según el poema de Antonio Machado. Forman parte de un cuerpo que constantemente se renueva, pero que es el mismo, con sus sorpresas y encantamientos. Con sorpresas porque, sin ellas, la arquitectura sería como una cara sin expresión [...]

...Umberto Eco dijo que "el arquitecto está condenado a ser, por la propia naturaleza de su oficio, quizás la última figura del humanismo de la sociedad contemporánea." En un mundo banalizado como el de hoy -pero inevitablemente nuestro- tan entregado al dinero y al lucro, hacer arquitectura al servicio del hombre es la manera de seguir siendo esa última figura de un humanismo para nuestra sociedad pero, además, hacerla para crear nuevos esplendores de lugares posibles y de memorias retenidas, para no perder el hilo de la historia.

Sólo la arquitectura puede llegar a estremecer de emoción y aportarle a la ciudad esa obra de arte colectiva, cuna del conocimiento, de la política, de la comunicación, mejores condiciones de habitación y de pertenencia (Salmona, 2006, pág.1).

95 Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas. Fachada norte. Biblioteca. Fotografía © Claudia Guerrero. Marzo del 2022.



Reconocimiento de la arquitectura del edificio de posgrados de la UNAL

96 Mapa vectorial de Bogotá. Ubicación del Campus de la Universidad Nacional de Colombia.



Ubicación

Como se puede observar en el mapa de Bogotá [imagen 96], la Ciudad Universitaria se encuentra en una ubicación privilegiada. Hacia el sur colinda con la avenida El Dorado la cual conforma un eje vial que nace desde el aeropuerto que lleva el mismo nombre y conecta con La Candelaria, es decir, con el casco histórico de la ciudad. Hacia el costado noroccidental se encuentra el Teusaquillo, uno de los barrios de la ciudad jardín de Brunner. En la misma dirección un poco más hacia el norte está el Parque Central que, con una extensión de 400 hectáreas, es el pulmón verde más importante de Bogotá. El cual se encuentra enfrente al parque y biblioteca Virgilio Barco, ambos de la autoría de Rogelio Salmona. Por último, hacia el sureste, se encuentra la cordillera en donde se puede identificar el cerro Monserrate. Destacándose su importancia por considerarse parte importante de la calidad paisajística de la ciudad.

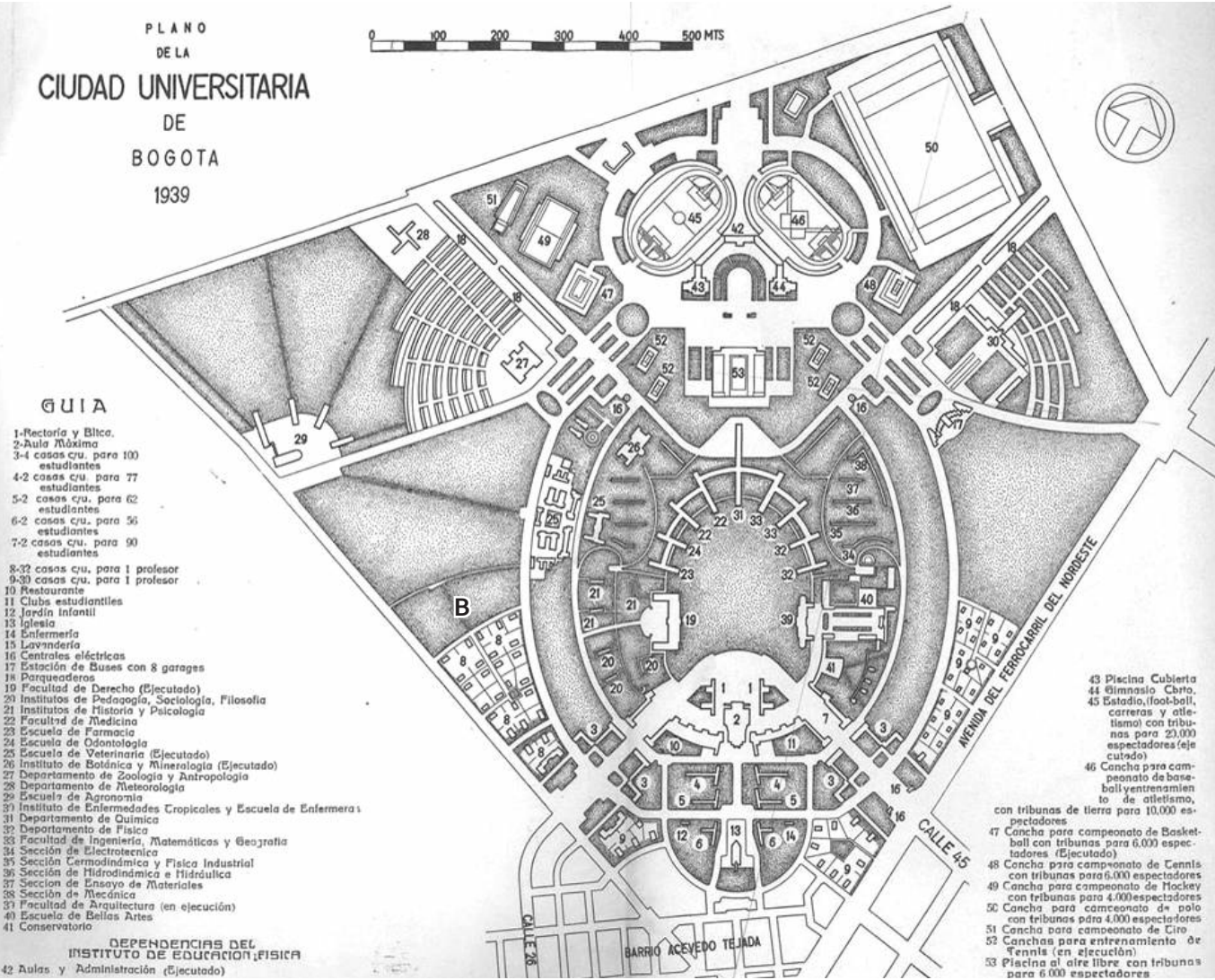
La Universidad Nacional de Colombia [UNAL] tiene sus inicios en 1803 con el nombre de Univer-

sidad Central de Bogotá, la misma que a partir del año 1830 con la disolución de la Gran Colombia, atraviesa varios procesos que se prolongan hasta su consolidación total en 1998. Tiempo para el cual la institución ya era conocida con el nombre actual y estructuraba siete Sedes en el país.

El edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, se ubica en la Sede UNAL Bogotá. La Ciudad Universitaria, conocida popularmente en sus primeros años de construcción como *Ciudad Blanca*, fue un proyecto de modernización pionero que no solo cambió el sistema de educación superior del país, sino fue campo fértil para la renovación de la práctica arquitectónica. En concordancia con el momento histórico local, la aspiración en cuanto a la consolidación de una sola unidad nacional en aras del progreso se tradujo a términos de arquitectura. Como se ha visto antes, estas reformas se dieron entre 1934 y 1938, coincidiendo con el primer gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo.

Imagen 96: Mapa vectorial de Bogotá (Colombia). Recuperado de: <https://sp.depositphotos.com/521742216/stock-illustration-urban-city-map-bogota-vector.html>

97 Plano Campus de la Universidad Nacional de Colombia. 1939. Leopoldo Rother. **B.** Actual emplazamiento del edificio de Posgrados de Ciencias Humanas



Momento cuando el Movimiento Moderno hubo despuntado en Europa e iba en declive a causa del conflicto bélico de la Segunda Guerra [1939-1945] que consecuentemente, desencadenó en la migración forzosa de algunos arquitectos modernos a América del Norte, permeándose después su influencia a América Latina.

Hasta ese entonces la Universidad Nacional, fundada con ese nombre desde septiembre de 1867, había funcionado en edificios disgregados por la ciudad por lo cual era imperante la necesidad de la aglutinación de ellos en un solo campus. Para su diseño, el gobierno hace una invitación al arquitecto Leopoldo Rother y al pedagogo Fritz Karsen, ambos alemanes. Cabe recordar que

Rother junto al italiano Bruno Violi fueron actores importantes de los inicios del Movimiento Moderno en Colombia, con énfasis en Bogotá e hicieron parte de los primeros años de instrucción de Rogelio Salmona dentro de esta misma institución.

El plano oficial de la Ciudad Universitaria de la UNAL [imagen 97], según su propio archivo digital, tiene fecha 1939; sin embargo se conoce que su construcción inició un año antes (Gamboa, 2000). La edificación de las primeras facultades acoge algunos primeros ejemplos de arquitectura moderna, como por ejemplo, la Facultad de Derecho de Alberto Willis Ferro [1937-1940; imagen 98], la Facultad Arquitectura de Erich Lange y Ernst Blumenthal [1937-1940] que en la actualidad es

98 Facultad de Derecho.UNAL. 1940.



99 Facultad de Ingeniería.UNAL. 1945.



Bellas Artes y la Facultad de Ingeniería de Rother y Violi [1941-1945; imagen 99]. De la observación de éstas imágenes se puede suponer el por qué se le apodó al campus con el nombre Ciudad Blanca.

En el trazado de Rother, el edificio de Posgrados de Ciencias Humanas no tiene un emplazamiento designado. Sin embargo, se puede identificar su ubicación: en la parte suroccidental de la Ciudad Universitaria, en un lote vacante de proporciones trapezoidales junto a lo que según Rother estuvo planificado que sean viviendas de profesores y que en la actualidad funcionan otras facultades [imagen 100]. Puede observarse en la imagen 101, capturada en 2018, la ubicación actual del edificio en el mismo lote y la relación que tiene con la Ciudad Universitaria.

Imágenes 98-99: Facultad de Derecho | Alberto Willis Ferrero [1937-1940; #97]; Facultad de Ingeniería | Leopoldo Rother y Bruno Violi [1941-1945; #98]. Fuente: Archivo digital del Banco de la República. Fotografía: Cuéllar Jiménez, Gumerindo. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/389/rec/14> <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/329/rec/15>

100 Ciudad Universitaria, Universidad Nacional de Colombia. Fotografía: 2015. Fuente: Archivo digital UNAL.



A. Edificio del Instituto Colombiano Agropecuario **B.** Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas **C.** Edificio Manuel Ancizar
101 Emplazamiento: Planta de cubiertas. Proyecto construido. Edificio de posgrados de Ciencias Humanas. Dibujo: Claudia Guerrero



Emplazamiento

El edificio de Posgrados de Ciencias Humanas se ubica en la parte suroccidental de la Ciudad Universitaria. La parcela, de aproximadamente doce mil m² , limita hacia el norte con el anillo vial del campus y hacia el sur con la Av. El Dorado. Colinda con una parcela independiente en donde se ubica el edificio del Instituto Colombiano Agropecuario (ICA) hacia el occidente y lindera con el Edificio Manuel Ancizar hacia el oriente.

El perímetro de la parcela se rodea por un arbolado de morfología cónica, aproximadamente de unos diez metros de altura, se presume serían preexistencias. A propósito del relato de

Pablo Gamboa que da cuenta que *Salmona preservó los grandes árboles que había en el sitio y coloca la puerta enfrente y a poca distancia de uno de ellos de manera que éste se sitúe en el medio de la puerta* (Gamboa,2000, pág.270). Refiriéndose a los tres árboles del patio de acceso, que hoy en día han sido talados y dos de ellos sustituidos por otros de menor altura [IMÁGENES 101,102] Esto podría explicar algunas decisiones respecto al emplazamiento del edificio. En vista que retrocede hacia el fondo en dirección a la Av. El Dorado dejando libre un tercio de la superficie total del terreno. Una acción que permite disfrutar de un área verde de

101 Posgrados de Ciencias Humanas (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



Claudia Carolina Guerrero Moscoso

102 Posgrados de Ciencias Humanas (2014) Fotografía © Jonathan Silva.



120

103 Emplazamiento, edificio de Posgrados de Ciencias Humanas (2018) Fotografía aérea © Camilo Monzón. Vía Instagram: monzoonphoto



Claudia Carolina Guerrero Moscoso

121

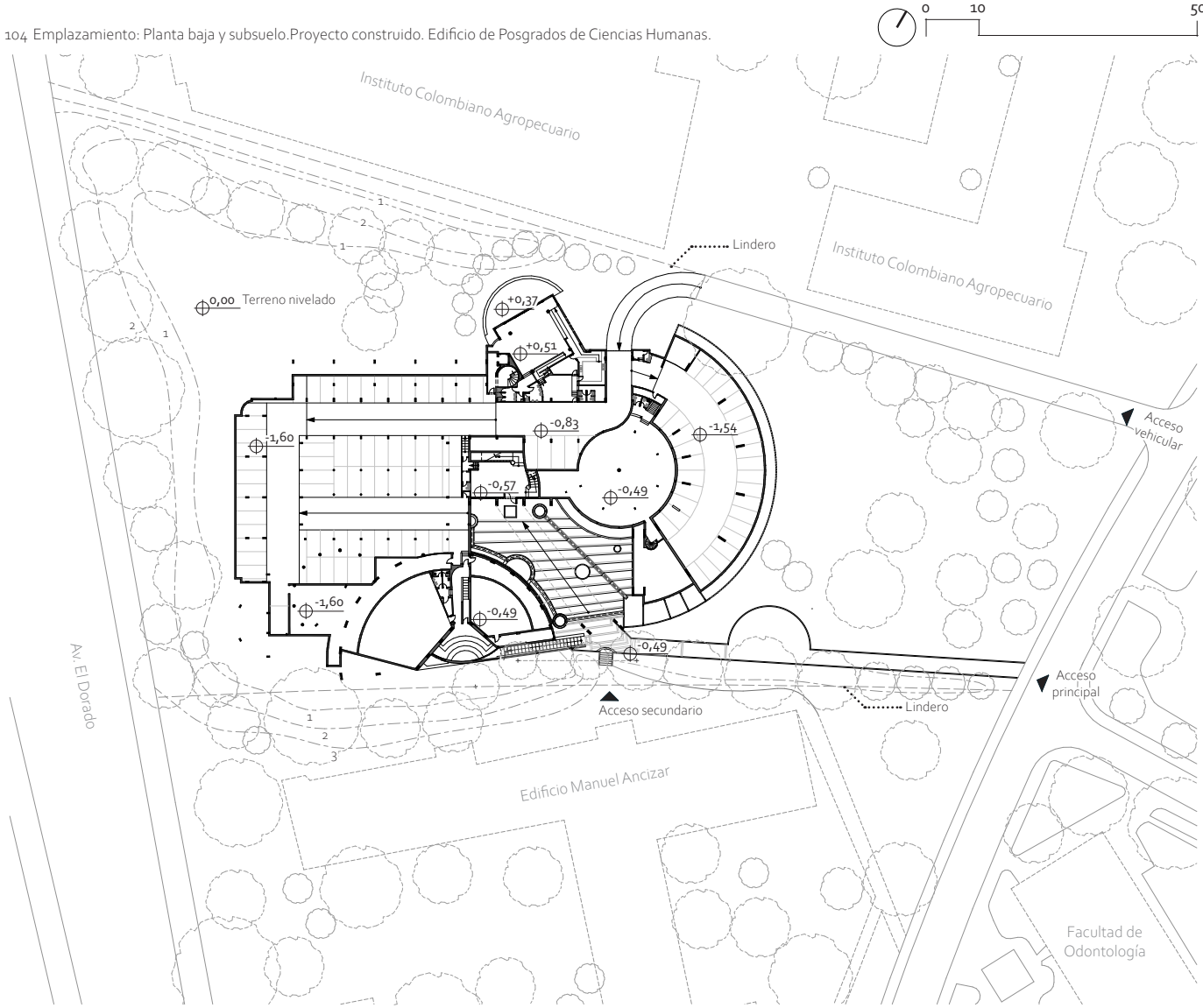
mayores proporciones hacia el norte y que, además, configura una arboleda que propone una mixtura entre vegetación existente e introducida. Lo cual permite esconder el edificio en medio de la naturaleza. Conformando un microcosmos que invita a alejarse del bullicio. Siguiendo esta lógica se ubican los accesos en los linderos del terreno de tal modo que se libere la mayor cantidad de superficie verde posible. Así mismo, se ubica hacia el costado oriental un sendero peatonal por donde se accede al edificio y una calle al costado occidental que, a su término, comunica con una rampa que dirige al parqueadero subterráneo.

El estado actual de la topografía del terreno tiene un ligero declive en dirección norte-sur hacia la Av. El Dorado. No se dispone planimetría de la topografía original del terreno, sin embargo, se deduce que se ha realizado movimientos de tierra para situar el nivel de planta baja del edificio a un nivel por debajo de la cota de la calle y los predios vecinos. En base a la planimetría que se dispone del edificio, se tiene que el nivel cero corresponde a la plataforma de nivelación que se realiza en los dos tercios en donde se ubica el edificio. Es importante conocer que la planta baja del edificio de

posgrados corresponde solamente al patio de acceso, el cual se hunde cuarenta y nueve centímetros respecto al nivel cero.

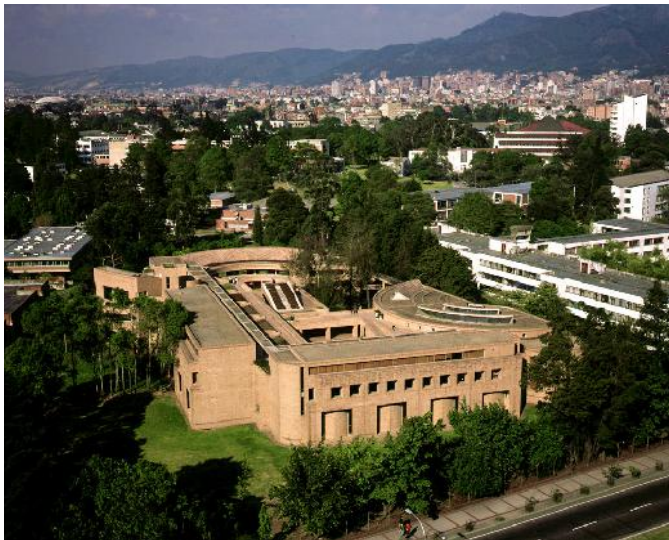
El retranqueo del edificio no solo permite incorporar acciones paisajísticas sino también técnicas. Tal operación permite incluir en el proyecto las pendientes necesarias para garantizar la accesibilidad universal y el ingreso cómodo hacia el subsuelo. También, el recurso del ingreso suave y pausado en lugar del inmediato, como comúnmente se acostumbra, puede considerarse una estrategia de índole poético, orientado al reconocimiento sensitivo del espacio, es decir, de las características particulares del lugar conforme se descubre el edificio. Un atributo que Salmona reconocía y llamaba poesía del lugar, saca a relucir un rasgo *corbuseriano*, la *promenade architecturale* o paseo arquitectónico, que en el caso de posgrados inicia con un sendero de suave pendiente que avanza conforme se asciende por un patio que dirige al vestíbulo hasta llegar finalmente a los 2,52 metros, una vez al interior de la galería de la primera planta. Nótese también que el edificio es selectivo en cuanto a las vistas, desde dentro hacia fuera y esencialmente, se niega a relacionarse con tres de sus lados:

Imágenes 97-98-99: Facultad de Derecho | Alberto Willis Ferro [1937-1940; #97]; Facultad Arquitectura | Erich Lange y Ernst Blumenthal [1937-1940; #98]; Facultad de Ingeniería | Leopoldo Rother y Bruno Violi [1941-1945; # 99]. Fuente: Archivo digital del Banco de la República. Fotografía: Cuéllar Jiménez, Gumersindo. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/389/rec/14> <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/393/rec/16> <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/329/rec/15>



1) Al sur, hacia la Av. El Dorado, la fachada del edificio se cierra casi completamente. Su característico hermetismo, parece responder a razones de orden acústico y paisajístico. En el primer caso, por el ruido que emite la avenida que, por sus proporciones, es uno de los ejes viales más importantes de la ciudad, con gran afluencia vehicular prácticamente a todas horas del día. En el segundo caso, porque existe lo que se podría denominar *ruido visual*, hablando en términos de estética, en lo que concierne a los edificios al otro extremo de la avenida que conforman un paisaje de variada morfología y materialidad en la que se percibe desorden y una mixtura de colores poco apetecible. Por tal motivo, las ventanas que se disponen hacia la avenida se encuentran en las dos últimas plantas del edificio, de tal forma que la vista sea dirigida hacia el robusto espesor de las copas de los árboles plantados en el lindero. Como puede apreciarse en las imágenes 105 y 106, se ha realizado algunos movimientos de tierra en el terreno que dejan al edificio a una cota de nivel inferior al de la calle. Tal parece ser que al momento de realizar la palataforma de nivelación en donde se asienta, la tierra remanete ha sido colocada en el lindero para mitigar los efectos del ruido y regular el contacto con la calle.

Imagen 105: Fachada suroccidental del edificio de Posgrados de Ciencias Humanas | Rogelio Salmona. Fotografía aérea: © Enrique Guzmán. Fuente: Fundación Rogelio Salmona.
Imagen 106: Fachada suroccidental del edificio de Posgrados de Ciencias Humanas | Rogelio Salmona. Fotografía: © Claudia Guerrero. Marzo del 2022.



105



106

107 Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas. Fachada suroriental. Fotografía Claudia Guerrero. Marzo del 2022.

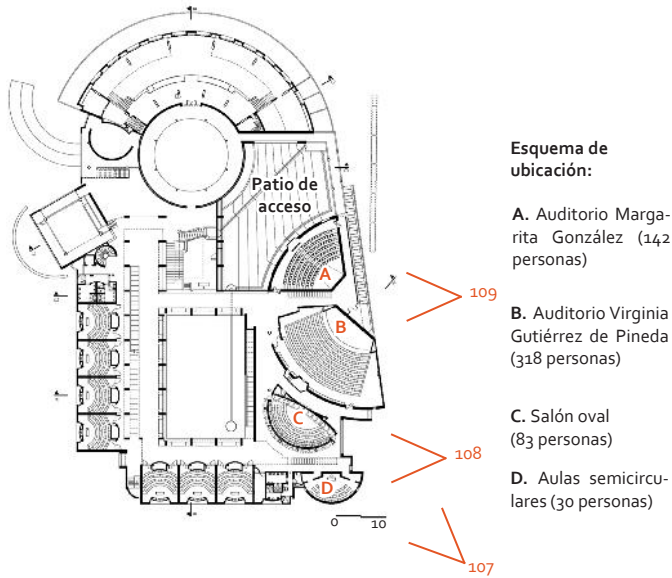


2) Hacia el oriente, como puede apreciarse en la imagen 107 y 108, el edificio rompe con la forma poligonal de la fachada suroccidental y se curva dibujando un semicírculo sólido en la esquina que, contiene las aulas de clase para proyección audiovisual, lo cual demuestra el completo aislamiento del contacto hacia la avenida que, si bien es ciego al sur en la planta primera, si se permite hacia el lleno sigue imperando sobre el vacío. Aunque pudiera pensarse que se trata de un capricho formal, se trata de una actitud equivalente a la configuración espacial interior, al ubicarse en este costado el salón oval y los auditorios Margarita González y Virginia Gutiérrez de Pineda. Conectados ambos mediante un acceso independiente que se efectúa a través una grada desde la esquina nororiental [IMAGEN 109,110] que conforma un nodo de conexión con el patio de ingreso [IMAGEN 111].

108 Fachada oriental (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



110 Posgrados de Ciencias Humanas. Planta primera. © Fundación Rogelio Salmona



109 Fachada oriental, acceso lateral, rampa-escalera (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



La distancia de *posgrados* respecto al lindero con el Edificio Manuel Ancizar es muy próxima. Podría decirse que la intención ha sido acercarse para poder establecer un vínculo entre el acceso secundario del edificio vecino [IMAGEN 110 y el acceso principal propio [IMAGEN 111]. De modo que, ambos se relacionan mediante unas escaleras en este costado del terreno [IMAGEN 109]. La intención del arquitecto parece proponer descubrir el edificio mediante el trasiego intuitivo entre los árboles, precisamente en este lindero donde la vegetación es mucho más frondosa y la *huella del deseo*³⁰ [IMAGEN 110] se marca en el suelo vegetal. Cabe recalcar que es también éste el único acceso peatonal al edificio de posgrados, el cual se ubica en el vértice entre la fachada oriental y la norte, lo que configura un ingreso que plantea dos opciones: ascender pausadamente de manera diagonal a través del patio escalonado (en donde se ubican los cuatro árboles preexistentes que se toman referencia para implantar el edificio) para luego pasar al vestíbulo o ascender directamente a la primera planta hacia los auditorios por medio de una rampa-escalera en sentido paralelo al sendero de acceso principal, ubicado en dirección norte-sur [IMAGEN 109,112].

Imagen 110: Huella del deseo hacia el edificio de Posgrados de Ciencias Humanas desde el lote vecino. Fotografía: © Claudia Guerrero. Marzo del 2022.

Imagen 111: Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas acceso desde el lote vecino. Fotografía: © Claudia Guerrero. Marzo del 2022.

Nota 30: Se denomina *huella del deseo* al sendero que las personas dejan marcado en el suelo natural al transitar frecuentemente por ese mismo trayecto. En este caso, se mira que la huella ha sido intervenida con piedra para evitar el lodo y conduce a unas gradas [VER IMAGEN 109] que concetan con el acceso del edificio de Posgrados de Ciencias Humanas.



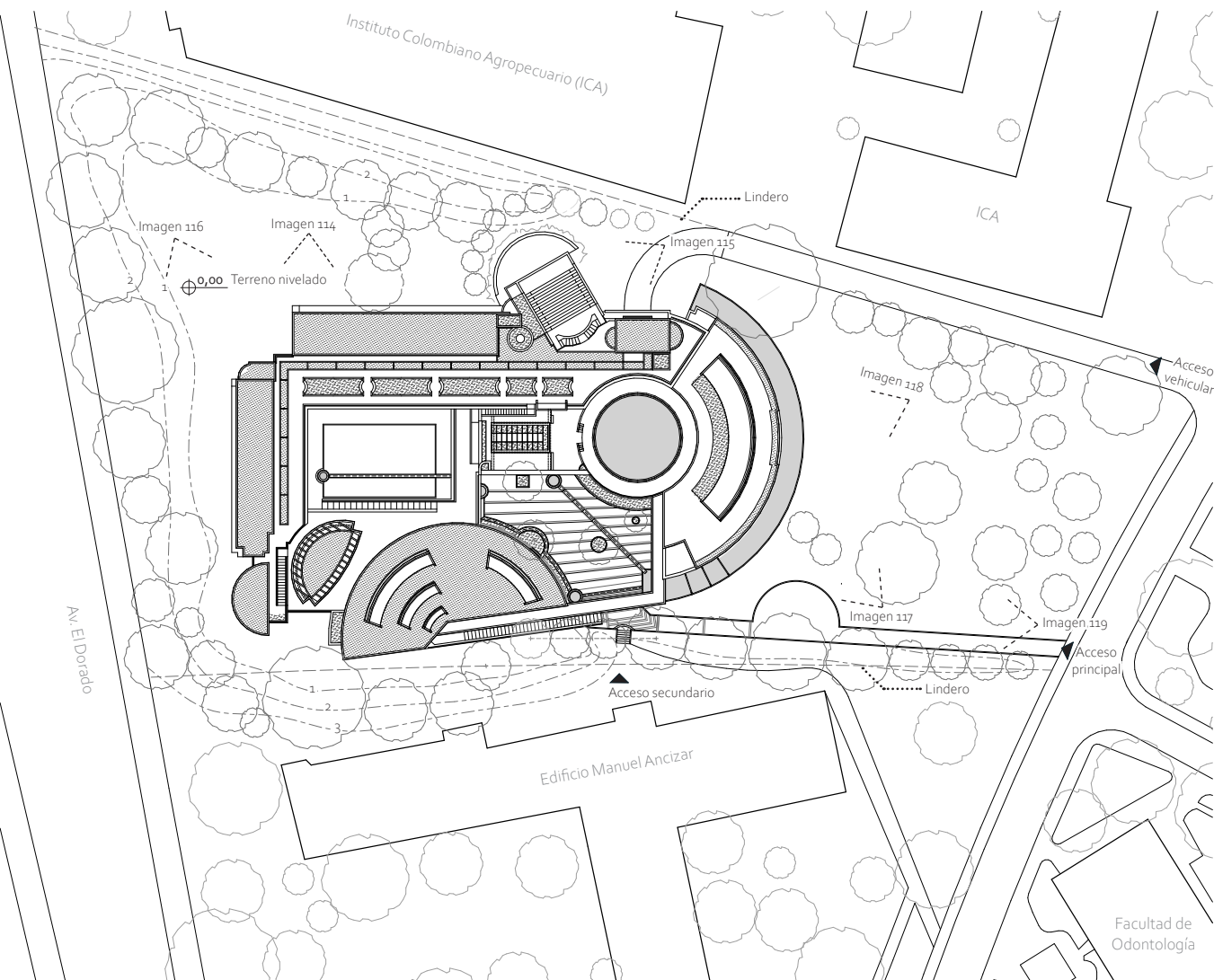
112 Rampa-escalera de acceso hacia auditorios (2022). Fotografía © Claudia Guerrero.



3) Hacia el occidente el edificio sigue negándose y cerrándose al entorno inmediato, puntualmente al ICA, un edificio ermitaño, es decir, que se cierra fuertemente sin considerar o aprovechar las cualidades de su entorno próximo. El contacto con el vecino es nulo, lo que inevitablemente se traduce en la expresión de un paisaje desfavorable. Ante esto, la decisión de *posgrados* es seleccionar hacia donde abrirse, hacia dónde mirar y crear un paisaje que envuelva las actividades que desea incorporar: la vista desde el paseo interior y la privacidad y confort en la estancia exterior. Esto se logra mediante la inserción de arbustos frondosos de mediana altura, un metro veinte aproximadamente, dispuestos en media luna para configurar una plataforma con jardín para servir a la cafetería de la facultad [IMAGEN 113,115]. En este sitio también se dispone vegetación alta de morfología columnar y extendida. Lo cual ayuda a crear sombras para la estancia exterior y favorece el ocultamiento del edificio del ICA. Además, se dispone discretamente el ingreso vehicular. De tal manera que el portón al subsuelo no sea visible desde el

Imagen 112: Posgrados de Ciencias Humanas, gradas de acceso hacia auditorios. Fotografía: © Claudia Guerrero. Marzo del 2022.
Imagen 113: Posgrados de Ciencias Humanas, fachada occidental, pabellón aula. Fotografía: © Claudia Guerrero. Marzo del 2022.

113 Emplazamiento: Planta de cubierta. Proyecto construido. Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas.



114 Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas. Fachada occidental. Fotografía © Claudia Guerrero. Marzo del 2022.



frente del lote. Es importante destacar que todas estas decisiones se orientan a disminuir los efectos visuales desagradables y hacen que la atmósfera que se percibe al interior del edificio desvanezca del imaginario su ubicación real y la traslade mas bien a un bosque. Recursos, sutiles y astutos, que no se reflejan de igual manera en otros sitios de la Ciudad Universitaria, a pesar de que las áreas verdes son más generosas en otros lotes.

Uno de los actores más intrusivos del paisaje es el vehículo y la cantidad de metros cuadrados que se le dedica. Siendo así, enterrar bajo el edificio el aparcamiento es una decisión acertada que Salmona toma, no solo para reducir el impacto visual del vehículo sino para salvar los pocos metros de terreno que dispone. Porque el lote era uno de los pocos que quedaba (Gamboa,2000);

y de pequeñas dimensiones, en comparación a otros donde se ubican edificios con más antigüedad.

La apertura de la visual se consiente con más generosidad hacia el costado norte del edificio, en un volumen semicircular, donde se ubica la biblioteca. El paisaje, en este caso, es muy deseable por las características contemplativas antes descritas. La liberación de este espacio hacia el frente del lote configura una gran área verde arbolada. Un lugar para el disfrute, dentro del edificio o fuera de él. A nivel de suelo o desde su cubierta transitable desde donde se funden las copas de los árboles con los cerros a la distancia. En sintonía con lo anterior, es importante destacar el tratamiento del perímetro del terreno que, a más de la vegetación, propicia desniveles que conforman pequeños montículos,

115 Fachada occidental. Torre, acceso a parqueo (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



116 Fachada suroccidental. Aularios y oficinas (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



como de un metro de alto, a los tres lados en los que el edificio limita el contacto. Puede decirse que el apartamiento del edificio mediante el cercado vegetal, el movimiento de tierra y el límite arquitectónico también podría responder a motivaciones de carácter climático debido a que las temperaturas en Bogotá oscilan entre los 6 a los 20 grados centígrados. Además de que la probabilidad de lluvia varía en un rango que va del 27,5% al 103,4% según los datos promedio recabados de enero a junio de este año. Por tanto, aunque no existe la presencia de las cuatro estaciones, el clima tiende a ser frío y lluvioso la mayor parte del año. Por lo que las acciones realizadas en el terreno podrían estar orientadas también a proteger al edificio de los agentes climáticos, por lo cual, es lícito pensar que la vegetación alta y las pequeñas lomas

creadas en el perímetro del terreno también ayudarían a proteger del viento y la vegetación impediría la sobresaturación del terreno con agua cuando hay precipitaciones. En pocas palabras, el proceder proyectual de situar el edificio como pieza única y apartada; el tratamiento de los límites, tanto del terreno como del propio edificio, parecen apuntar a dos objetivos primordiales: la introspección y el goce de la naturaleza; el fusionarse con el paisaje lejano y la construcción de uno cercano, más íntimo, que propicie ese aislamiento necesario para la reflexión, precisamente, en este un edificio dedicado a las ciencias humanas. Contrariamente a lo que se pensaría, el hermetismo del edificio no deja de lado la relación con el entorno, pero si discrimina los componentes paisajísticos negativos y busca oportunidades en la creación de jardines interiores y exteriores.

117 Fachada norte. Biblioteca (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



118 Fachada norte. Biblioteca(2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



119 Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas. Sendero de acceso [fauces]. Fotografía © Claudia Guerrero. Marzo del 2022.



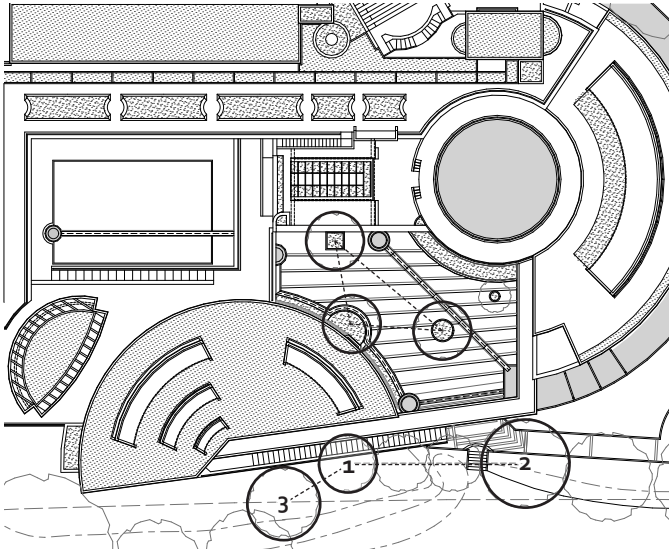
En adición a las puntuaciones anteriores, el emplazamiento del edificio no solo comporta la inclusión de las especies vegetales que se encuentran en el patio de acceso [esquema 120] sino que también se determina por la cercanía con un árbol en específico que hace parte del lindero con el edificio Manuel Ancizar.

Como puede observarse en las imágenes 121 y 122, la fachada oriental se acerca y se alinea a la hilera de vegetación en el lindero. En especial un árbol que se encuentra a 82 centímetros de distancia [1] y que a su vez se alinea de manera rectilínea con un segundo [2], junto al cual se dispone el ingreso a posgrados desde el edificio Manuel Ancizar. Un tercer árbol es importante [3] porque determina la inclinación de la fachada y se alinea con los que siguen el cercado vegetal del perímetro del lote. Esta relación se dibuja en el plano de noviembre de 1995 [imagen 123].

121 Fachada oriental. Acceso a auditorios (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



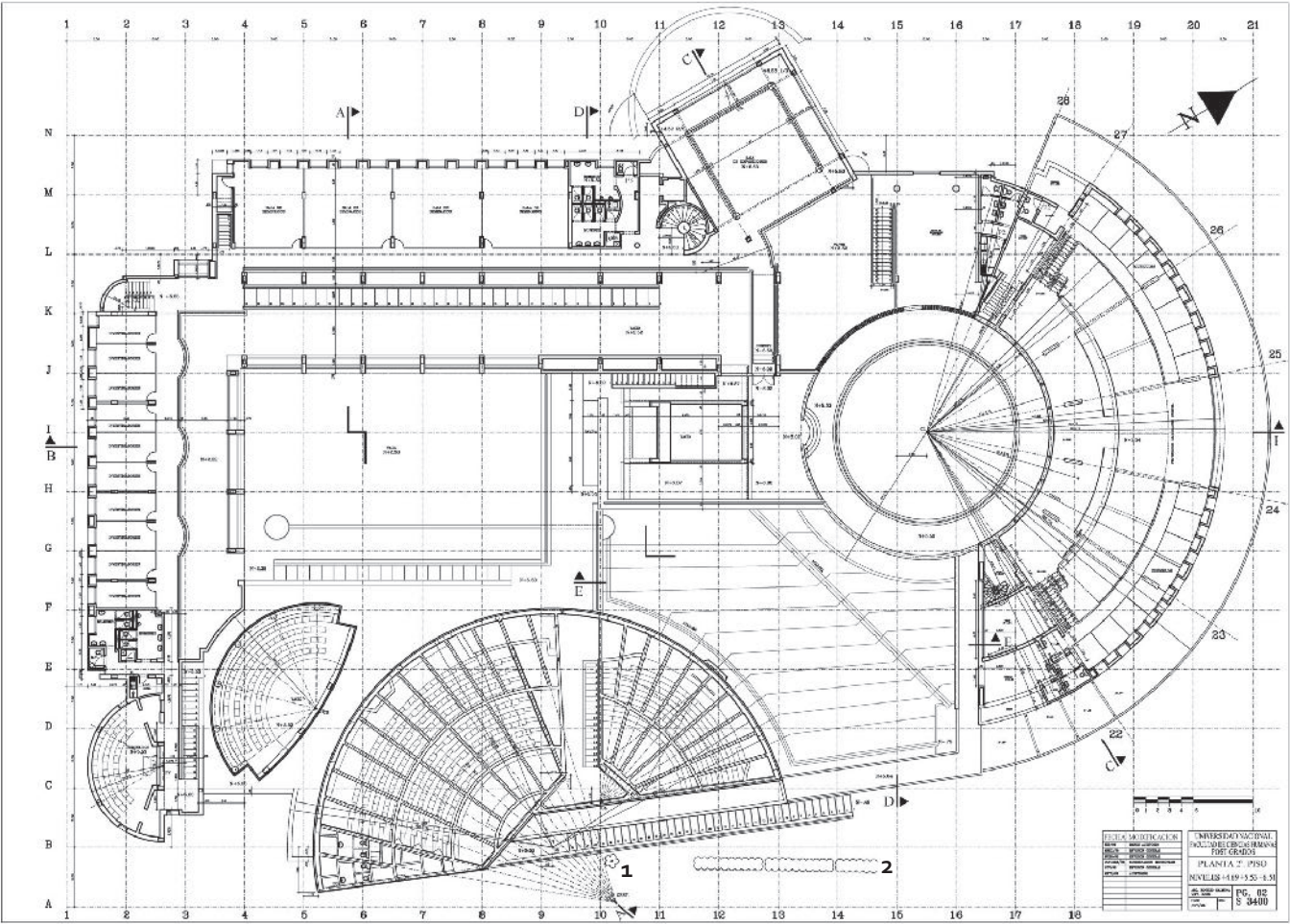
120 Esquema: alineamiento del emplazamiento de acuerdo a especies vegetales.



122 Fachada oriental . Lindero. (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



123 Planta segunda. Plano original (noviembre 1995) © Fundación Rogelio Salmona.



Planimetría

Proyecto ejecutivo [1995-2000] y proyecto construido [2022]

Ficha técnica:

- Superficie de la parcela: 12 000 m² (aprox.).
- Superficie de construcción total: 11 000 m².
 - Parqueadero subterráneo: 3 500 m².
 - Programa funcional: 7 500 m².
- Fecha de inicio: 1995.
- Fecha de culminación: 2000.
- Vocación: Institucional educativo.
- Declaratoria del patrimonio: Decreto 1773.
 - Fecha: Octubre del 2007.
- Localización: Bogotá, Colombia.
- Dirección: Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.
- Autor: Rogelio Salmona
- Colaboradores: María Elvira Madriñán Saa, equipo técnico del despacho de Rogelio Salmona.
- Constructor: Obreval Ltda.
- Promotor: Universidad Nacional de Colombia.
- Estructura: Aporticada (pilar-viga).
- Materiales: Hormigón armado, ladrillo color ocre.

Memoria descriptiva:

El edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas organiza sus dependencias alrededor de tres patios y un vestíbulo que comunica la planta primera con el subsuelo. Su ingreso único se efectúa desde la esquina nororiental, en donde se ubica un patio que comunica con el vestíbulo y una rampa-escalera que conecta con la zona de auditorios. La planta baja del edificio corresponde a dicho patio de ingreso, la calle de acceso al parqueo subterráneo, la arboleda ubicada hacia el norte del terreno y el sendero peatonal paralelo al costado oriental del lote.

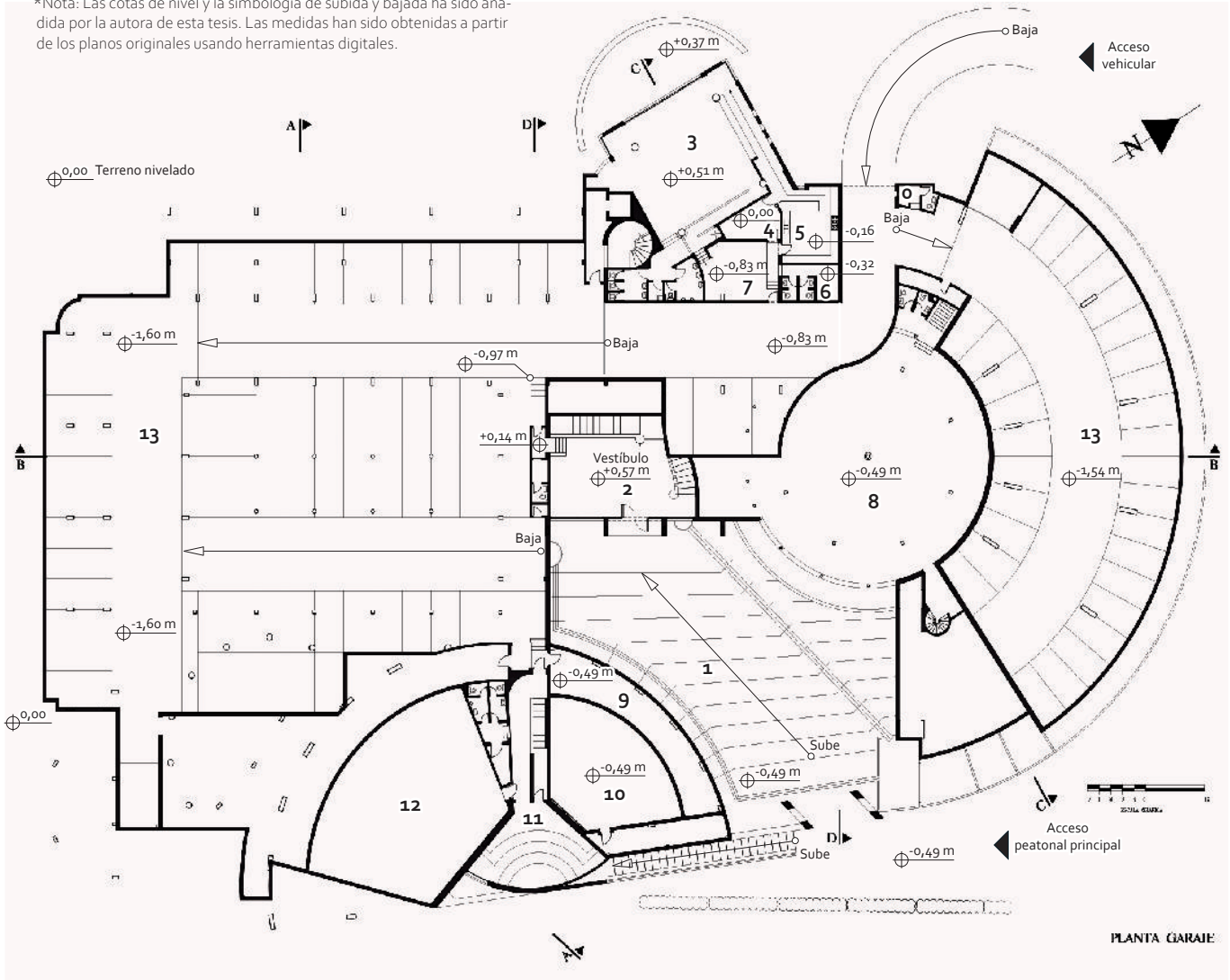
La cota cero del proyecto corresponde a la nivelación del terreno realizado al costado suroccidental. Dicho esto, el patio de ingreso se encuentra cincuenta centímetros por debajo del nivel cero y el vestíbulo cincuenta y siete por encima. Sumando 1,07 metros de ascenso entre ambos espacios. Una vez llegado al vestíbulo, el caminante se enfrenta a una rampa y una escalera que conducen a la planta primera a nivel +2,52 metros

LISTADO DE ESPACIOS:

- | | |
|----------------------|-------------------------|
| 0. Guardianía. | 7. Depósito cafetería. |
| 1. Patio de ingreso. | 8. Depósito biblioteca. |
| 2. Vestíbulo. | 9. Oficinas imprenta. |
| 3. Cafetería. | 10. Imprenta. |
| 4. Alacena. | 11. Teatrino. |
| 5. Cocina. | 12. Camerinos. |
| 6. Vestidor. | 13. Parqueaderos. |

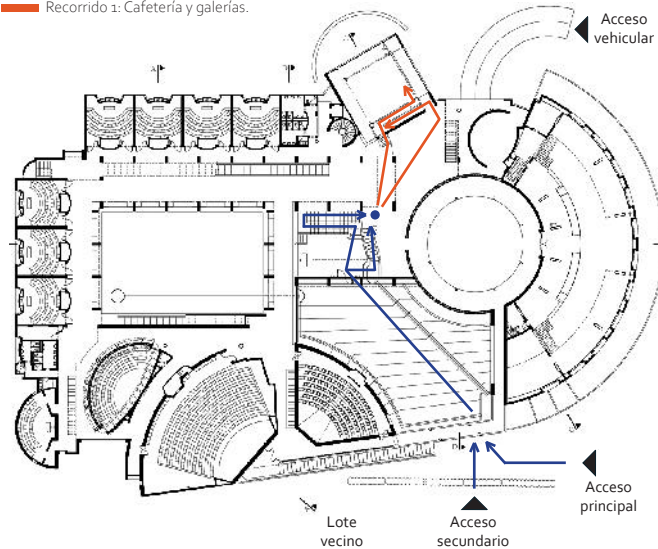
124 Planta baja y subsuelo. Plano original 1995 © Fundación Rogelio Salmona.

*Nota: Las cotas de nivel y la simbología de subida y bajada ha sido añadida por la autora de esta tesis. Las medidas han sido obtenidas a partir de los planos originales usando herramientas digitales.



125 Esquema de recorridos, planta primera. Plano © Fundación Rogelio Salmona.

■ Recorrido de acceso.
■ Recorrido 1: Cafetería y galerías.



126 Posgrados de Ciencias Humanas. Cafetería. Fotografía © Claudia Guerrero.



hacia una galería desde la cual se pueden elegir recorridos varios. Esta planta es la gran distribuidora de los volúmenes que componen el edificio:

1) El primer recorrido desde dicho punto de partida [VER NODO DE COLOR AZUL] es la cafetería, al cruzar hacia el occidente en dirección a la escalera que conecta con el descanso de una rampa que conduce al nivel +0,51 metros, o también, desde el arranque de la misma rampa que inicia en la esquina del aquel volumen poligonal equilátero.

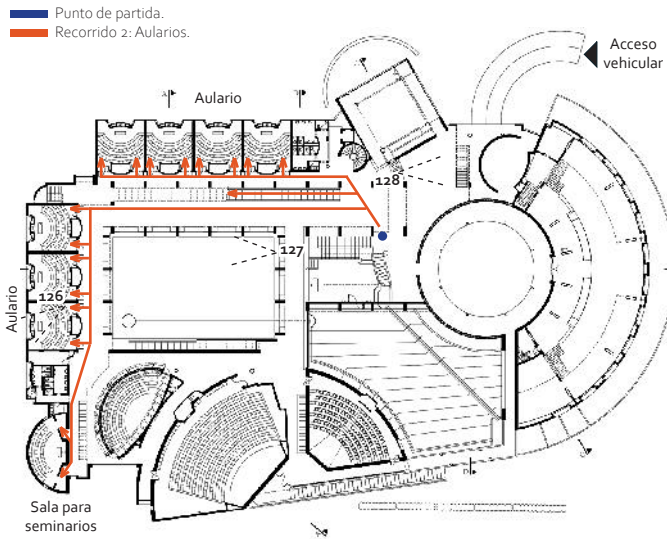
127 Posgrados de Ciencias Humanas. Galería. Fotografía © Repositorio institucional UNAL.



128 Posgrados de Ciencias Humanas. Recorrido de acceso al edificio: rampa desde vestíbulo (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



131 Esquema.Planta primera. Plano de proyecto © Fundación Rogelio Salmona.



2) El segundo recorrido, probablemente el más concurrido, sea hacia sur en dirección a las aulas o salones de clase; contándose con siete aulas escalonadas y una sala para seminarios de piso regular y morfología semicircular. Los dos pabellones que conforman los aularios se encuentran en relación directa con un patio rectangular que, brinda las condiciones lumínicas adecuadas para acompañar los recorridos dentro del edificio, tiene una fuente con un canal de agua principal y cuatro secundarios que se disponen perimetralmente bordeando las columnas de la galería. El trazado de los canales secundarios se modifican en el proyecto constuido, tomando referencia los ejes de la fuente. Otra alteración, aunque leve, son las puertas acristaladas del aulario,de esta planta, que se instalan según el proyecto ejecutivo pero después se recubren con láminas que opacan por completo su transparencia.

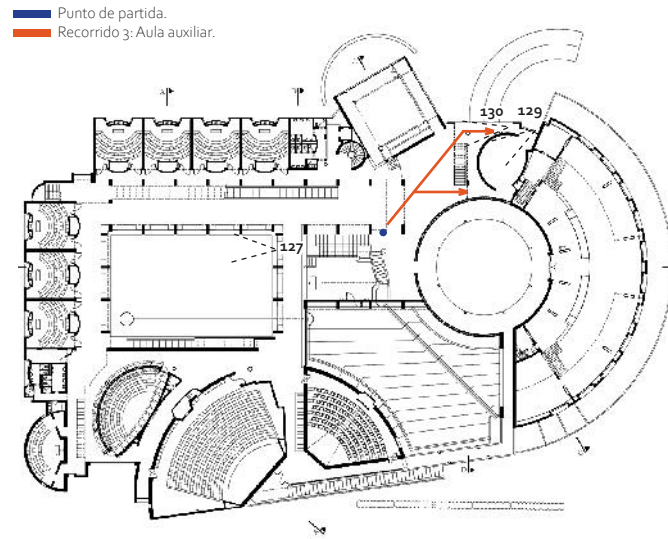
132 Aula escalonada (sur - suroccidente) © Repositorio institucional UNAL.



133 Planta primera, vista hacia aulas escalonadas.Fotografía© Claudia Guerrero.



134 Esquema.Planta primera. Plano de proyecto © Fundación Rogelio Salmona.



3) Desde el punto de partida hacia el noroccidente se encuentra un espacio flexible que en el proyecto ejecutivo podría designarse como *aula abierta*. Este espacio, según se mira en el esquema 130, parecería estar destinado para exposiciones itinerantes o para reuniones abiertas al público. Lo designa su forma semicircular que, sin cerrarse totalmente, crea tensión con las paredes que la rodean [IMAGEN 131, 132]. En el proyecto construido este espacio funciona como un *aula auxiliar*, con pizarrón y pupitres, en donde se imparten clases magistrales. Por sus dimensiones, se destina a grupos pequeños de alumnos y se cierra con puertas acristaladas. Como se verá en el plano del siguiente nivel y en la imagen 133, esta configuración espacial se repite conformando un volumen que se percibe totalmente sólido y a la luz de las lámparas arroja sombras y texturas varias

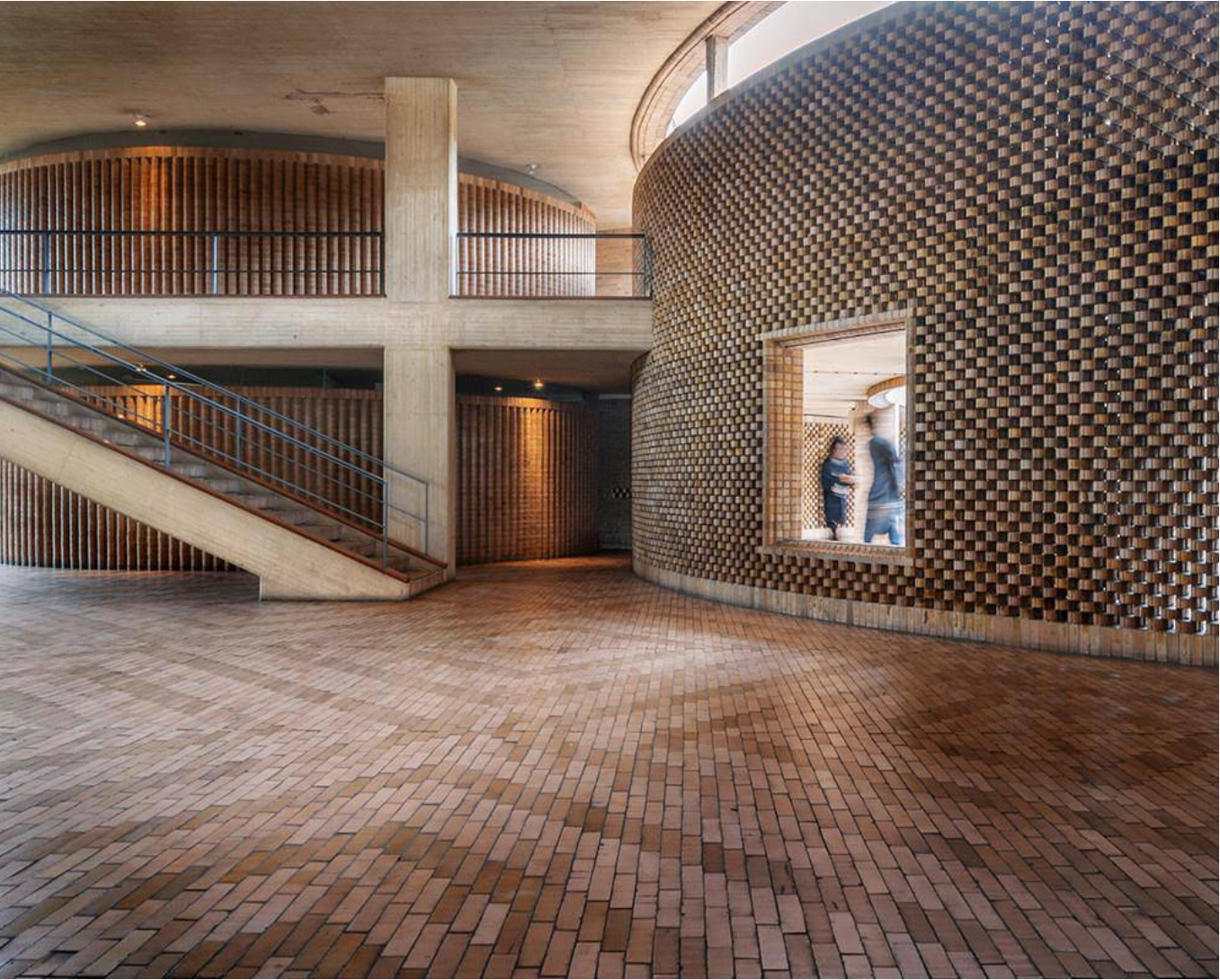
135 Aula auxiliar, vista desde acceso (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



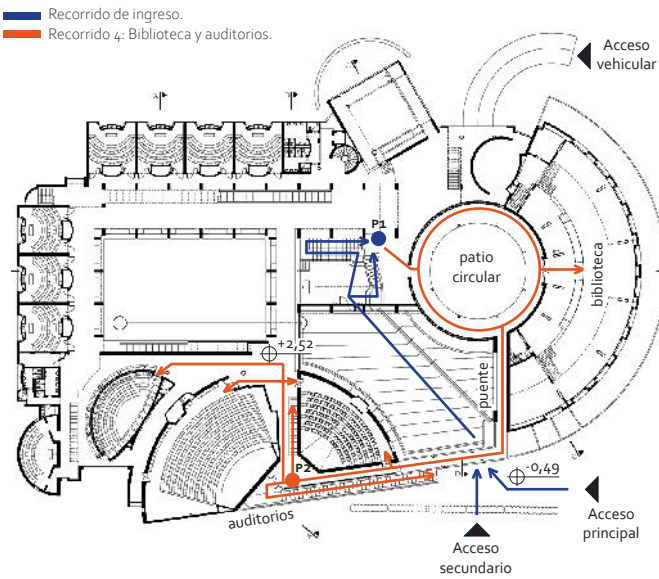
136 Planta segunda, vista desde aula auxiliar (2022) Fotografía© Claudia Guerrero.



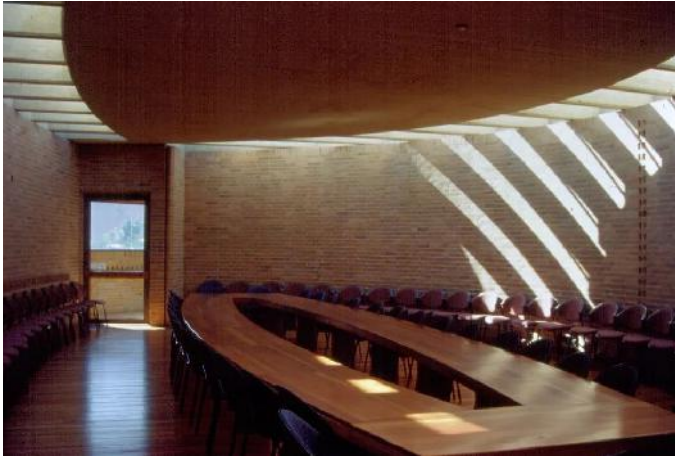
137 Planta primera, galería (recorrido 3 en esquema 128). Fotografía © Sebastián Silva.



138 Esquema.Planta primera. Plano de proyecto © Fundación Rogelio Salmona.



139 Salón oval. Fotografía © Rogelio Salmona. Fuente: Fundación Rogelio Salmona.

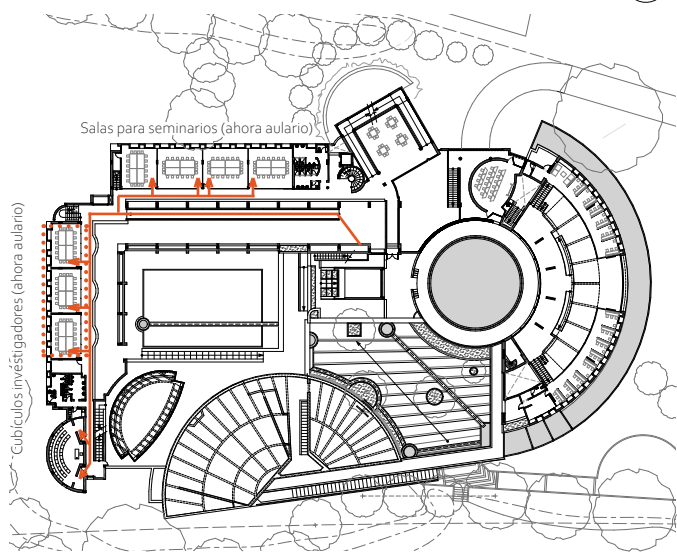


4) Desde la galería, ubicándose en el punto de partida [P1] se puede optar por ir hacia la biblioteca Ernesto Guhl, un volumen semicircular localizado al costado norte del edificio [VER ESQUEMA 134], al cual se accede cruzando un patio circular que sirve de antesala a la vez que conecta con un puente que permite la llegada directa hacia los auditorios y que, una vez habiendo llegado ahí [P2], plantea la posibilidad de dirigirse al subsuelo mediante una escalera interior, o bien, salir del edificio a través de una escalera exterior que desemboca en el acceso principal del edificio al pie del patio de ingreso a nivel -0,49.

140 Edificio de posgrados. Auditorio Margarita Gonzalez © Repositorio institucional UNAL.



141 Esquema: Planta segunda. Proyecto construido.



5) Desde el mismo punto de partida anterior se puede ascender a la planta segunda por medio de una rampa-escalera en el costado occidental del edificio, según indica el proyecto ejecutivo. No así el proyecto construido [IMAGEN 137], en donde el escalonamiento se omite por completo en pos de configurar una rampa propiamente dicha [IMAGEN 139]. Sin ser la única modificación que se realiza, se reemplazan los cubículos para investigadores (hacia la fachada sur) [IMAGEN 138] y salas para seminarios (hacia la fachada suroccidental) por 7 aulas, habiendo modificado la disposición de las tabiquerías de madera [IMAGEN 138].

El acristalamiento del límite con el pasillo se mantiene de acuerdo a lo previsto por el arquitecto en esta área; lo que no ocurre en la planta segunda de la

biblioteca, en donde la compartimentación de cubículos de estudio acristalados se sustituye por paneles divisorios de madera y mesas de trabajo del mismo material [VER IMAGEN 140]. Compruébese en las siguientes páginas que el trazado del espacio de la biblioteca se mantiene como el plano de proyecto, salvo la eliminación de un baño en el nivel +4,69 en el costado occidental y el reemplazo de dos cubículos de estudio del plano ejecutivo por una oficina en el proyecto construido.

Los niveles previstos de la planta segunda se mantienen al interior del edificio, aunque no hacia el exterior. Compárese en los planos que se muestran [142 y 143] que la terraza que existe la voluntad de regularizarla tomando como cota principal el nivel +5,53, de manera que se añade una puerta que conecta

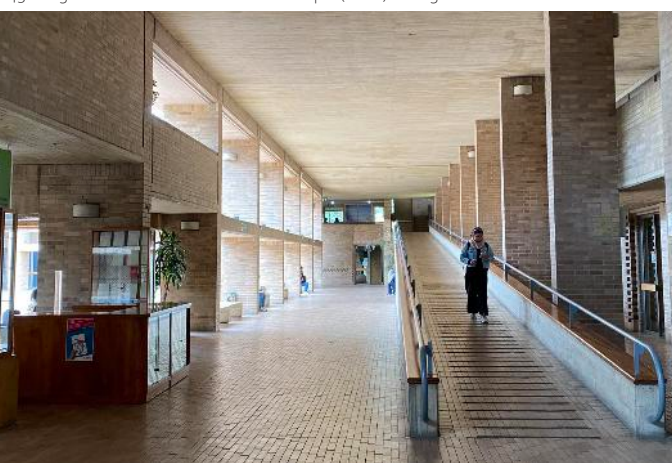
directamente con los aularios hacia el sur [VER IMAGEN 141]. Una acción, aunque sencilla, ayuda enormemente a que la circulación se mantenga fluida en toda la planta (y no solo en ésta). Como el lector podrá percibir, hasta este punto del relato, aquella fluidez -ininterrumpida, a veces pausada por rampas escalonadas o veloz por medio de rampas propiamente; misteriosa en ocasiones, a la penumbra de algunos pasillos- revela la importancia que Salmons le adjudica al *paseo arquitectónico*, un rasgo eminentemente *corbuseriano* [VER IMAGEN 141].

La voluntad de diluir el límite del espacio de dentro y fuera se efectúa por el *encantamiento* que la sorpresa devela en el descubrir de un camino, en donde no todas las visuales se regalan panorámicas, sino se abren poco a poco desde un pasillo angosto, por ejemplo,

142 Aulas acristaladas al sur (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



143 Posgrados de Ciencias Humanas. Rampa (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



144 Posgrados de Ciencias Humanas. Biblioteca (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



145 Jardines en terraza. Planta tercera (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



LISTADO DE ESPACIOS:

1. Patio de ingreso.

2. Patio rectangular.

3. Cubículos investigadores

4. Sala para seminario.

5. Batería sanitaria.

6. Cocina.
7. Terraza.

8. Sala de exposiciones.

9. Salón para estudiantes.

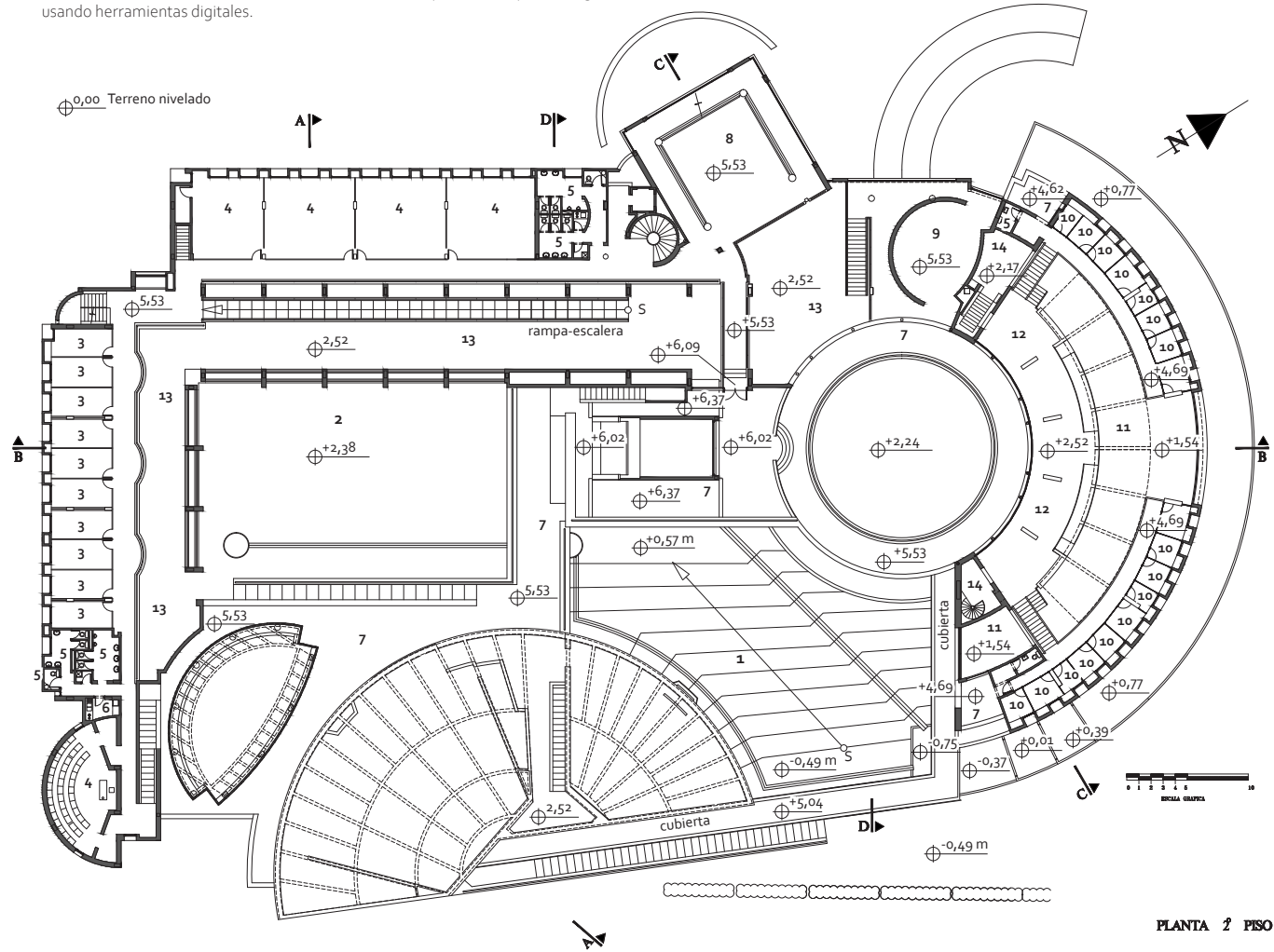
10. Cubículo de estudio (acristalado).
11. Sala de lectura.

12. Área de recepción y estanterías.

13. Galería (área de paso).

14. Área de procesos técnicos e ingreso a depósito.

146 Planta segunda. Plano original © Fundación Rogelio Salmona.
*Nota: Las cotas de nivel y la simbología de subida y bajada ha sido añadida por la autora de esta tesis. Las medidas han sido obtenidas a partir de los planos originales usando herramientas digitales.



LISTADO DE ESPACIOS:

1. Patio de ingreso.

2. Patio rectangular.

3. Sala para seminario.

4. Aula de clase.

5. Batería sanitaria.

6. Cocina.
7. Terraza.

8. Galería (área de descanso).

9. Aula auxiliar.

10. Mesas de estudio.

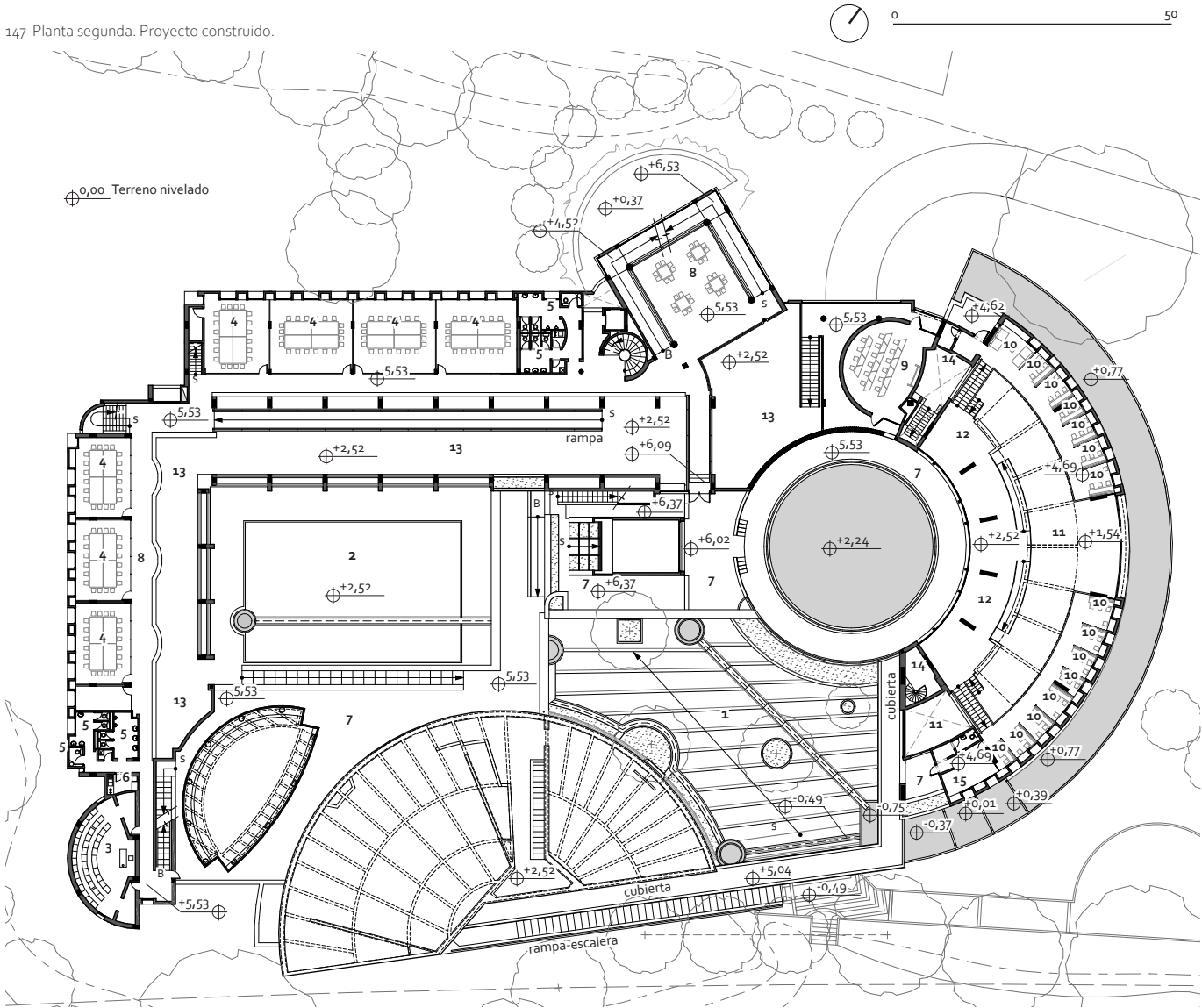
11. Sala de lectura.
12. Área de recepción y estanterías.

13. Galería (área de paso).

14. Área de procesos técnicos e ingreso a depósito.

15. Oficina.

147 Planta segunda. Proyecto construido.



que como cual tenebroso túnel anticipa solamente una luz su término, insinuando la malévola intención de provocar miedo, que se atenúa por un gesto amable en la pared de ladrillo: un alto relieve que indica el camino, aún cuando aventurado sea el destino, hasta al final. Un final no trágico sino gratamente antagónico, a la sensación del principio, cuando la visual se abre como un premio merecido. Como es el caso del espacio que se muestra en la imagen 141, en donde el destino es el aulario de la segunda planta y el obsequio, la visual hacia el patio rectangular y el paisaje arbolado que se enmarca en la misma ventana que arrojó aquella luz brillante que precedió el trayecto. Sirva esta pequeña muestra para ayudar a la comprensión de la poética del espacio y el diluir de la frontera espacial por medio del

muro -macizo y opaco- que se contrapone al diluir de la transparencia absoluta. Este último es un recurso usado extendidamente, aunque no siempre de manera correcta, que popularizó desde los tiempos del Seagram de Mies van der Rohe hasta la actualidad; quizá por aquello sea más conocido que el primer recurso del muro que actualmente es incomprendido pero no menos válido que el segundo porque contiene multitud de saberes de pueblos antiguos. Salmona, como personaje de una cultura extensísima, entendía y valoraba aquellos saberes históricos. Decía, es necesario saber posar y retirar la mirada cuando es necesario. Posar para aprender de sus virtudes y retirar para dejar de lado lo equívoco e interpretar lo bueno en el tiempo presente. Como sus dos maestros, Salmona volvía su mirada al origen de las cosas.

148 Puerta desde terraza a aulario, planta segunda (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



149 Detalle de la pared en pasillo de la imagen 144 (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



150 Posgrados de Ciencias Humanas. Estudiante saliendo a la terraza desde la puerta acristalada de la imagen 148 (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



La tercera planta es el último nivel del edificio. Aquí se encuentra la zona administrativa en el ala sur y el decanato hacia el suroccidente. Estos usos que típicamente suelen ubicarse a nivel de suelo, en posgrados se realiza en contacto con el cielo [VER IMAGEN 146]. Porque la intención del arquitecto es establecer un vínculo entre el paisaje lejano de los cerros, las copas de los árboles a mediana distancia y los jardines que plantea al interior mismo del edificio. Siendo casi el ochenta por ciento de superficie de esta planta la que se dedica a la contemplación, al paseo y la estancia. La idea de una cubierta se disuelve en una gran terraza con diferentes recorridos en donde desde cualquier punto se puede caminar sin tener que regresar atrás para bajar a las anteriores plantas porque el total de ocho circulaciones verticales hacen posible que el recorrido sea ininterrumpido.

151 Posgrados de Ciencias Humanas. Tercera planta. (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



Así como sucede en las anteriores plantas, el proyecto ejecutivo difiere muy poco del proyecto construido. Al igual que sucede en la planta anterior, la modificación funcional más importante es disminuir la compartimentación planificada para ser cubículos para investigadores, en donde actualmente funciona la zona administrativa. Las demás variaciones están en la creación de jardineras en las zonas señaladas con línea punteada y la modificación de una escalera, que se prevee semicircular y se construye tangencial a la curva del patio circular, como puede observarse en el plano 149.

Por último, fuera del programa tradicional de un edificio de estas mismas funciones, se ubica un teatro al aire libre por encima de la torre de rampas y dos suites para profesores invitados.

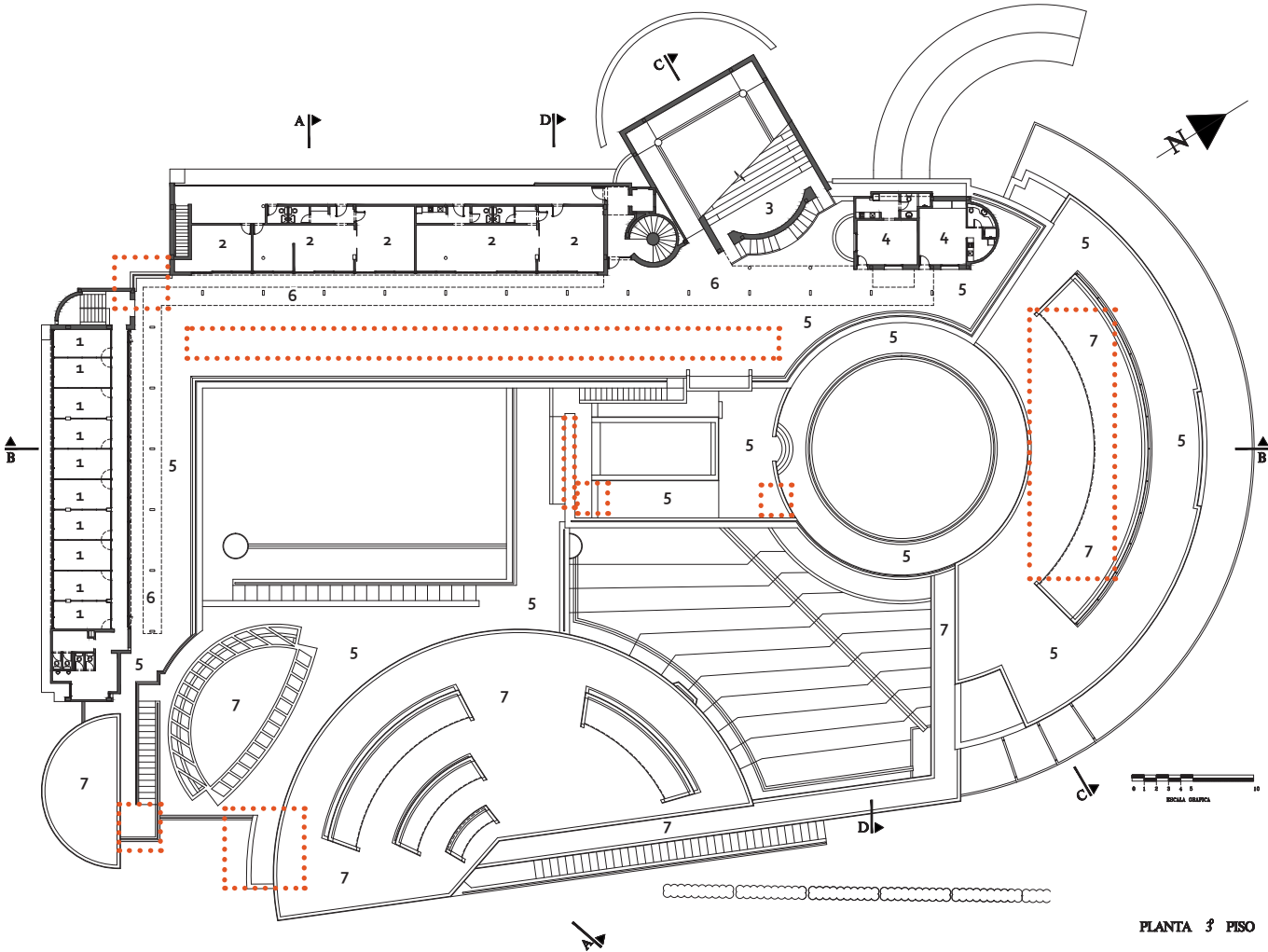
152 Porche, fachada del decanato (a la izquierda)(2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



LISTADO DE ESPACIOS:

- | | |
|---|---|
| 1. Cubículos para investigadores. | 4. Departamento para profesores visitantes. |
| 2. Decanato general de Ciencias Humanas y administración. | 5. Terraza. |
| 3. Teatro al aire libre. | 6. Porche. |
| | 7. No transitable. |

153 Planta tercera. Plano original (1995) © Fundación Rogelio Salmona.



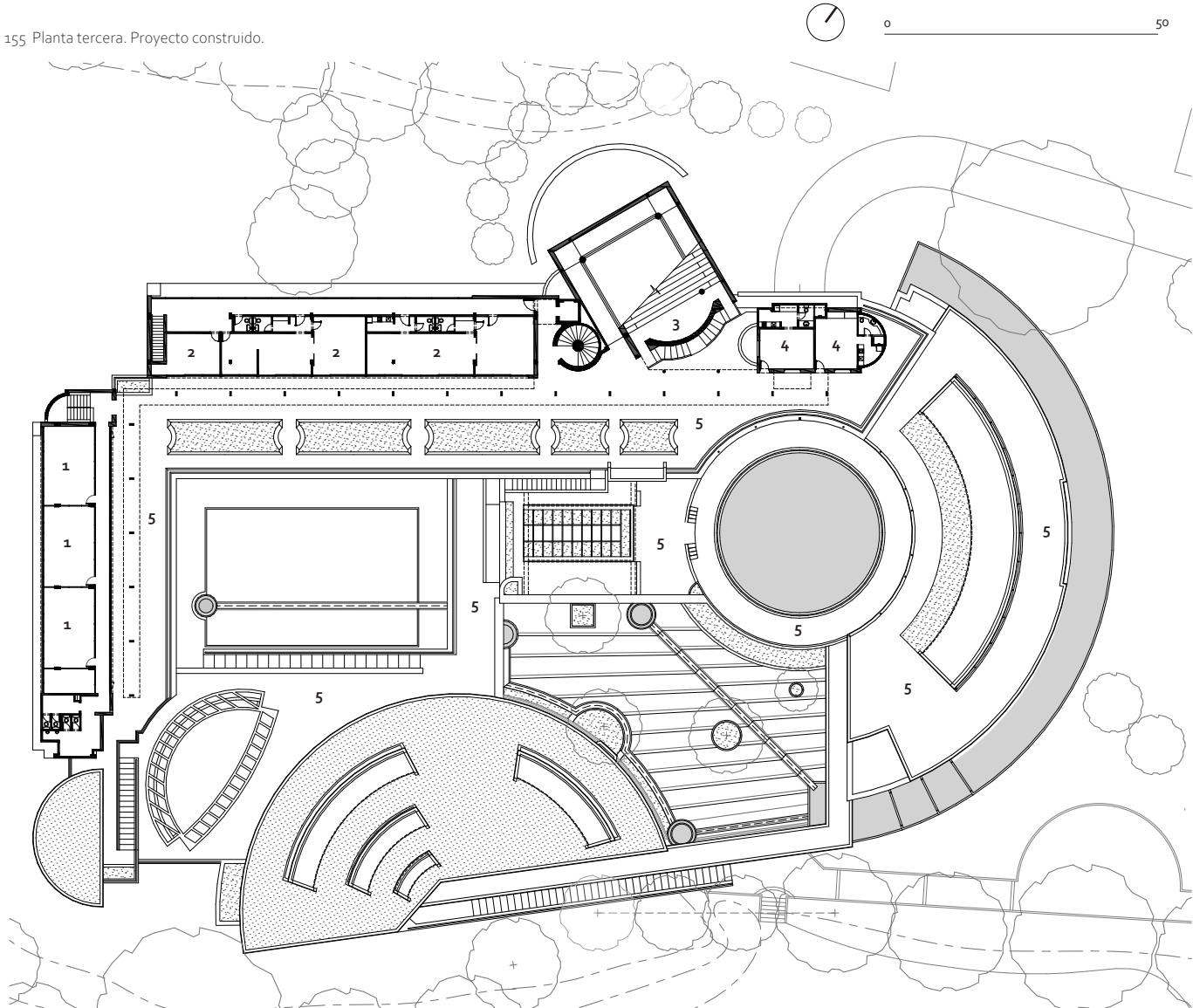
154 Posgrados de Ciencias Humanas. Tercera planta. Terraza. (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



LISTADO DE ESPACIOS:

- 1. Área administrativa.
- 2. Decanato general de Ciencias Humanas.
- 3. Teatro al aire libre.
- 4. Departamento para profesores visitantes.
- 5. Terraza.
- 6. Porche.
- 7. No transitable.

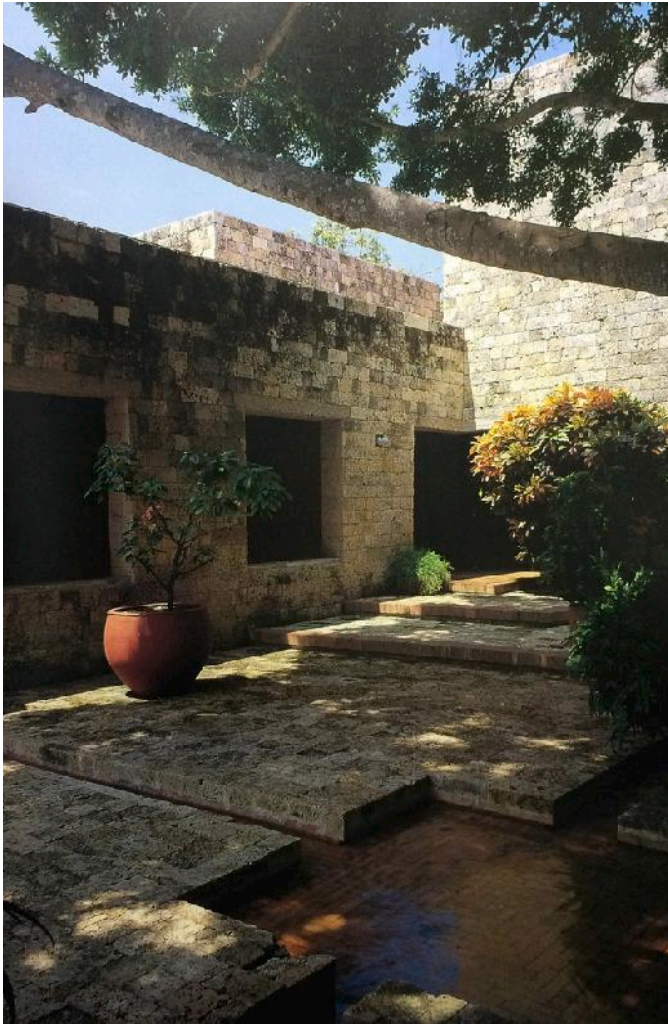
155 Planta tercera. Proyecto construido.



Los materiales de Salmona

Configuración del edificio

156



Los temas que se exponen a continuación son fruto del análisis de su obra llevado a cabo desde distintas esferas interpretativas, teniendo eco principalmente en la literatura, naturaleza e historia. Se han tomado las reflexiones teóricas de Ricardo L. Castro y Claudio Connena como recurso para analizar el caso de estudio: *El edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia*. El hilo conductor de esta narrativa pretende ahondar en el pensamiento que prosiguió la experiencia europea y que guió la práctica arquitectónica de Salmona. A causa de la extensión de los discursos a cerca de estas teorías, la narrativa ha sido pautada en algunos segmentos para facilitar su lectura y comprensión. So pretexto de aquello, se ha buscado sintetizar en pastilla todos esos pensamientos en uno solo, siendo Salmona el dueño de esas palabras:

Se hace arquitectura con los materiales del lugar, con volúmenes, luminosidad, espacios encadenados, con viento, brisa, agua, con transparencias, misterios, resplandores, opacidades, contigüidades, con el tiempo y la sorpresa. Los materiales son infinitos (Salmona en Santa María González, 2009, pág. 44).

Imagen 157: Casa de huéspedes ilustres, Cartagena (Colombia), 1980-1982 | Rogelio Salmona. Fotografía: Ricardo L. Castro. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/772112/clasicos-de-arquitectura-casa-presidencial-del-fuerte-san-juan-de-manzanillo-rogelio-salmona>

Historia y tradición

A su manera, Salmona, ha relacionado la historia a la arquitectura considerando que la tradición es capaz de adquirir nuevos valores conforme se experimenta. Ampliando así el abanico de posibilidades para la resolución de sus proyectos. Es posible advertir la *teoría del entendimiento experimental de la tradición* por primera vez en la Casa de Huéspedes Ilustres. Una de sus primeras obras célebres, que llega al tiempo que su bagaje cultural ya había sido filtrado por práctica arquitectónica. La actitud desentendida que adopta frente a las tendencias plásticas del aquel entonces es lo trascendental en esta etapa que evidencia la mirada crítica de un arquitecto que ha llegado a su madurez sabiendo cuál es la verdadera necesidad del ser humano respecto a la arquitectura sin dejarse encantar por la novedad.

El saber dilucidar las lecciones intrínsecas de la historia en torno a las realidades del tiempo presente, ha sido una habilidad que Salmona ha ejercitando durante toda su vida. Las interrogantes que le han dejado las cosas que lo han conmovido son las que le han permitido crecer. Por ello, ha precisado darles un nombre a

los vestigios de la memoria: resonancias. *Es lo que uno guarda y a su vez activa al descubrir la esencia de lo propuesto por la genuina arquitectura [...] donde cada observador ve construido lo mismo pero lo percibe y siente diferente de acuerdo a su sensibilidad* (Conenna, 2017, pág. 125). Precisamente, la resonancia es la caricia que Salmona ha logrado dejar impregnada en su obra.

Tanto él como Le Corbusier se acercan a la arquitectura clásica romana a través de las formas puras y son capaces de reinterpretar la espacialidad guiados por el espíritu de su época. Así también como su otro maestro, Francastel, aprendió a no atribuirle la creación del arte a las teorías sino a la esencia misma de las cosas. Salmona mira a la arquitectura de ésta manera: una malformación académica. Porque era un escencialista que le gustaba mirar los hechos para después proyectar (Conenna, 2017). A la vez que no deja perecer las verdades universales del pasado y en un acto de conciliación con el presente es capaz de entender el mundo físico a la luz de lo intelectual, de transitar desde lo local a lo universal. De encontrar en aquello el atributo de su

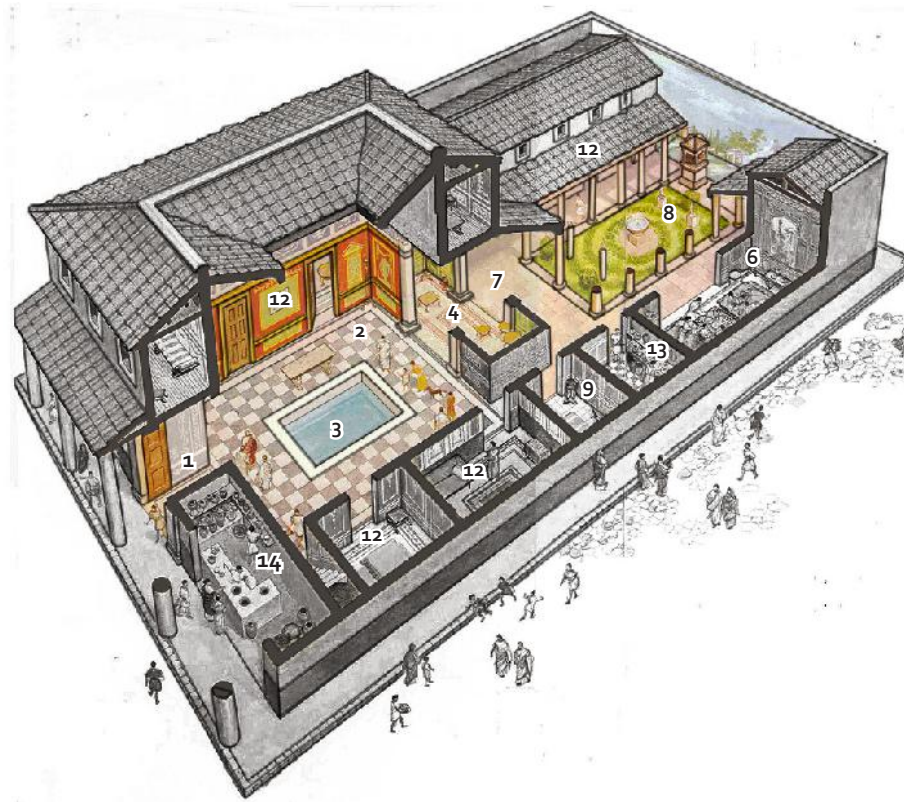
calidad arquitectónica y mediar entre observancias, lejanas y cercanas, con el final objetivo de transformar la tradición (Arcila,2007). Y es que la tradición no es una herencia y tampoco se trata de perseguir las huellas de la generación anterior en una adhesión ciega o tímida de sus éxitos. Son muchas las corrientes simplistas de este tipo que se han disuelto en vista que la novedad es más apetecible que la repetición. No obstante, la tradición es una cuestión con un sentido más amplio. La tradición no se puede heredar porque obtenerla exige un esfuerzo a cambio. Exige ser conocedor del sentido histórico que envuelve, no solo de la temporalidad de los hechos que le dieron origen, sino la razón de su prevalencia: *El sentido histórico obliga a un hombre a escribir, no sólo con su propia generación en sus huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura [...] tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es un sentido tanto de lo intemporal como de lo temporal y de lo intemporal y lo temporal juntos, es lo que hace que un escritor sea tradicional. Y es al mismo tiempo lo que hace a un escritor más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad* (Eliot,1982, pág.37). Si bien

Eliot hace alusión al rol de la tradición en la literatura anglosajona, enuncia criterios que no distan de la arquitectura, es más, según Aalto: *uno podría afirmar acertadamente que la autoridad del pasado es la principal crítica a nuestro trabajo de hoy* (Alto en Schildt,1998, pág.33). Salmona, como Eliot y Aalto, fue consciente de su contemporaneidad y de dicha autoridad capaz de probar la vigencia del arquetipo, donde, la tradición no es un límite sino una herramienta que le otorga libertad para re-crear y para asentarse en Latinoamérica, cuando próximo a su retorno a Colombia reflexiona sobre cómo *tomar la ruta que este continente necesitaba* (Salmona en Castro,1998, pág.181). Así pues, hubo trasladado modelos del pasado al lenguaje moderno, como por ejemplo la *domus pompeyana*.

El caso de estudio demuestra la voluntad de re-crear estos modelos en virtud de enriquecer la calidad espacial y la experiencia del recorrido. El primer rasgo que *posgrados* referencia de uno de ellos es el hermetismo. Debido a que encierra sus actividades en torno a patios y su relación con el exterior es selectivo. Se hace mediante visuales dirigidas a paisajes cercanos creados [jardines] y naturales lejanos [los cerros].

Imagen 158: Domus pompeyana. Axonometría. Esquema conceptual. Obtenido de: <https://casarompruebaticum.wordpress.com/la-domus/>
Imagen 159: Casa del Fauno, Pompeya (Italia). Reconstrucción [arriba] y foto [abajo]. Obtenido de: <https://m.facebook.com/Sociedadefilosofiaaplicada/photos/la-casa-del-fauno-ubicada/2043228782419035/>

158 Domus pompeyana. Axonometría. Esquema conceptual.



- LISTADO DE ESPACIOS**
- 0. **VESTIBULUM:** Vestíbulo
 - 1. **FAUCES:** Pasaje de entrada.
 - 2. **ATRIUM:** Patio de recepción.
 - 3. **IMPLUVIUM:** Estanque [agua fluvial].
 - 4. **TABLINUM:** Pasaje de recepción.
 - 5. **BIBLIOTHECA:** Biblioteca
 - 6. **TRICLINUM:** Comedor.
 - 7. **PERISTILUM:** Patio con jardín.
 - 8. **HORTUS:** Jardín.
 - 9. **ANDRÓN:** Pasillo
 - 10. **EXHEDRA:** Sala
 - 11. **ALAE:** Habitación tareas domésticas.
 - 12. **CUBICULUM:** Dormitorio.
 - 13. **CULINA:** Cocina
 - 14. **TABERNAE:** Tienda, comercio.

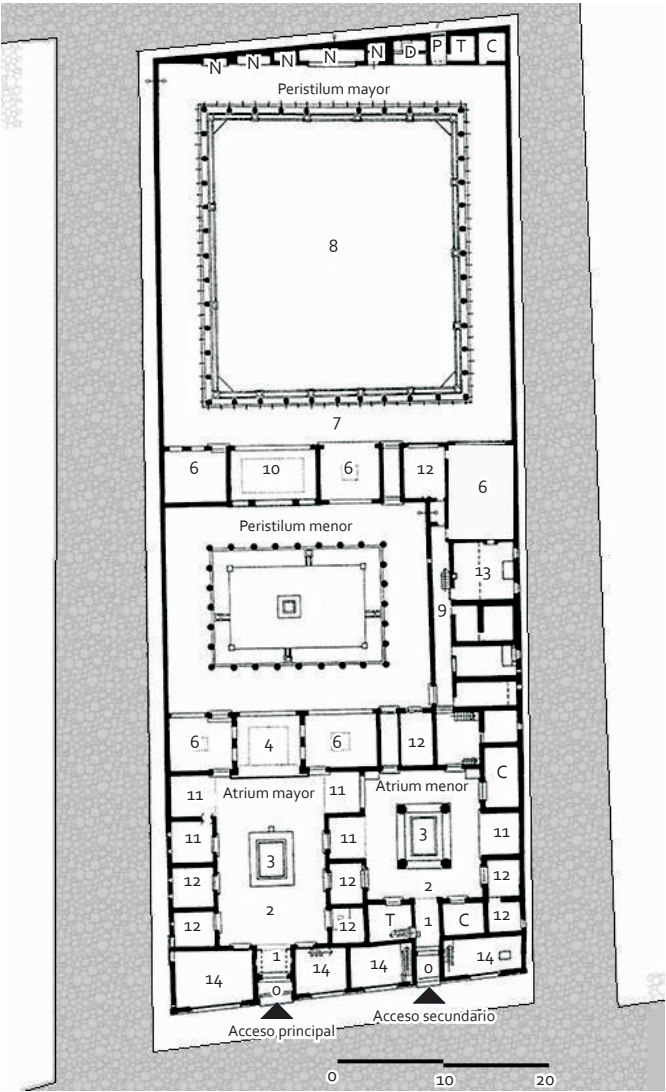
159 Casa del Fauno. Reconstrucción [arriba] y foto [abajo].



La domus de Pompeya. De origen latín, domus significa hogar. En Pompeya, la histórica ciudad mediterránea arrasada por la erupción del Vesubio, existió un modelo de vivienda dirigido a las élites romanas que hoy se conoce como domus pompeyana. En el plano de la imagen 160 se aprecia la planta de la Casa del Fauno, una ruina histórica, que fue una de las viviendas mas lujosas de Pompeya. Con una extensión de 2 910 m², debe su nombre a la estatuilla del sátiro danzante o fauno que reposa sobre el *impluvium* de su atrio mayor y que representa el nombre del linaje de los propietarios: los *Satrii*.

Es valedero el ejemplo para analizar la distribución de las estancias. Nótese dos ingresos donde la puerta no da directamente a la calle sino está retranqueada hacia dentro, de manera que divide y configura dos espacios en el pasaje de acceso: un *vestibulum*, de la mitad hacia fuera y un *fauces*, de la mitad hacia dentro. Inmediatamente después se encuentra un *atrium* con un estanque o *impluvium*. En este caso particular existen dos *atria*s. Donde el *tablinum* o pasaje de recibimiento, sirve de filtro a medida que se atraviesa el espacio hacia las áreas mas íntimas de la vivienda y se vincula al atrio mayor porque ambos cumplen con la

160 Planta arquitectónica. Casa del Fauno. Pompeya, Italia. s.II a.C.



función de recibir al invitado y representar el linaje de la familia. Por lo general, en este esquema de vivienda se anexa una *bibliotheca* o un *triclinum* [comedor] al *tablinum*. Relación que en buena medida depende de la ocupación laboral del cabeza de hogar. De modo que, de relacionarse con una *bibliotheca*, el *tablinum* se tornaría en algo cercano a un estudio donde se acogería visitas de trabajo, o bien, sería usado para fines académicos. En cambio, de anexarse a un *triclinum*, el *tablinum* sería una estancia temporal de carácter social, es decir, sería algo parecido a lo que hoy llamaríamos sala.

En la Casa del Fauno existen dos *triclinums* anexados al *tablinum* y otros dos adicionales anexados a un *exhedra*: una estancia de recepción dirigida al ocio, la contemplación de obras de arte y disfrute del *hortus* o jardín, por lo tanto preferentemente se encuentra junto al *peristilum* o patio con jardín; sin embargo, también existen casos en los que ese localiza junto al *atrium*. En este caso [PLANO 1], se tiene que el *exhedra* se dispone entre dos *peristilum*, dado que la magnitud de la *domus* consiente tales privilegios. Se cree que algunos de los componentes que hacen parte de este modelo han sido utilizados como *material de proyecto* por Salmona puesto que, a

partir de la observancia de ambos, pueden encontrarse algunas coincidencias en cuanto a la sintaxis espacial.

Posgrados, revela un orden que se guía por la secuencia típica del modelo de la *domus pompeyana*. Puede observarse en la planta primera [PLANO 2] que el acceso se realiza mediante un sendero estrecho, un *fauces*, que está limitado lateralmente por la vegetación introducida y que dirige la visual hacia un patio de recepción, un *atrium mayor*, que sirve de transición desde el exterior conforme se avanza hacia el interior. En este punto, se introducen dos componentes adicionales que se fusionan con los recursos referenciados de la casa romana: el concepto de *alterum natura* que declara Cincerón y luego complementa Hunt, y la materialización terrenal del paraíso islámico enunciado en el Corán. Conceptos que serán definidos en detalle en el siguiente subtítulo.

Ahora bien, una vez se ha llegado al *tablinum* que, como el modelo romano, se anexa a una *bibliotheca* y a un *triclinum*, en este caso una cafetería, al superar un desnivel [aludiendo a un aspecto simbólico que se explicará mas adelante] se llega a la planta primera a nivel 2,52 metros [considerando que la planta baja corresponde al *fauces* con el *atrium mayor*, el *tablinum* y

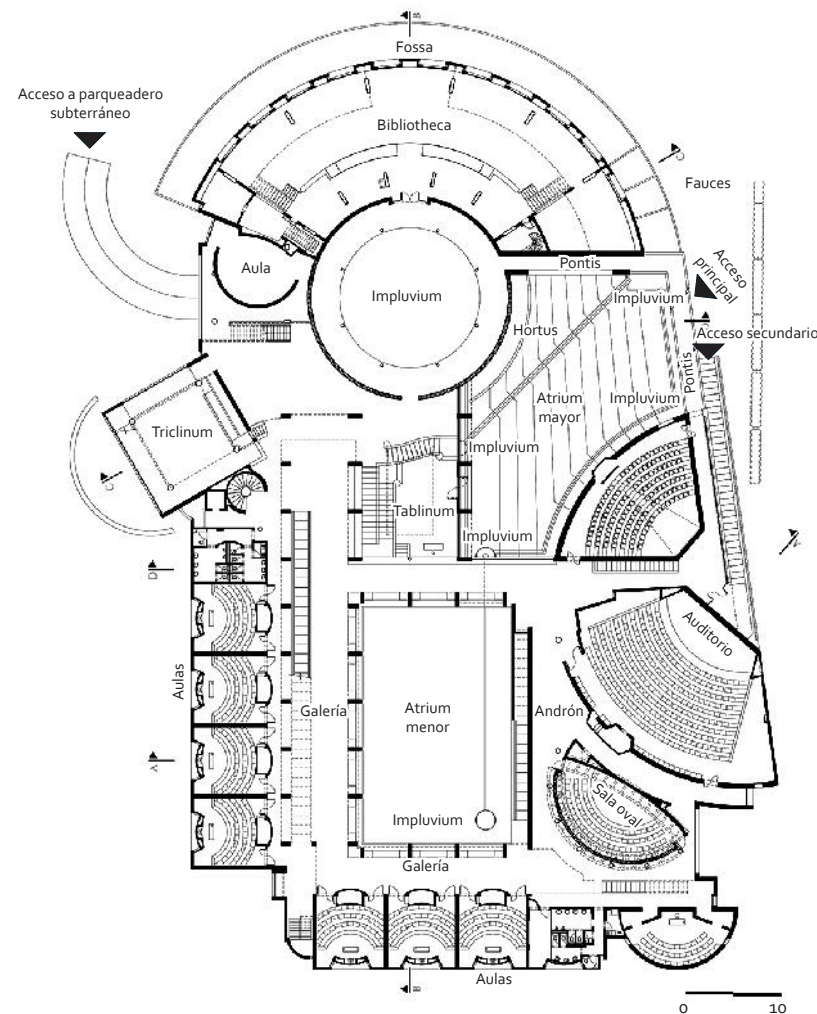
LISTADO DE ESPACIOS

- 0. VESTIBULUM: Vestíbulo
- 1. FAUCES: Pasaje de entrada.
- 2. ATRIUM: Patio de recepción.
- 3. IMPLUVIUM: Estanque [agua fluvial].
- 4. TABLINUM: Pasaje de recepción.
- 5. BIBLIOTHECA: Biblioteca
- 6. TRICLINUM: Comedor.

- 7. PERISTILUM: Patio con jardín.
- 8. HORTUS: Jardín.
- 9. ANDRÓN: Pasillo
- 10. EXHEDRA: Sala
- 11. ALAE: Habitación tareas domésticas.
- 12. CUBICULUM: Dormitorio.
- 13. CULINA: Cocina
- 14. TABERNAE: Tienda, comercio.

- C. CELLAE: Dormitorio para *cubicularii* [esclavo].
- P. POSTICUM: Entrada de servicio.
- T. CUBICULA: Dormitorio y garita para el *custo* [portero].
- D. ALMACEN: Alacena, despensa comida.
- N. NICHOS: Alto plinto para poner estatuas

161 Planta primera. Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas. Cortesía de © Fundación Rogelio Salmona.



162 Vista desde atrium menor a tablinum © Claudia Guerrero

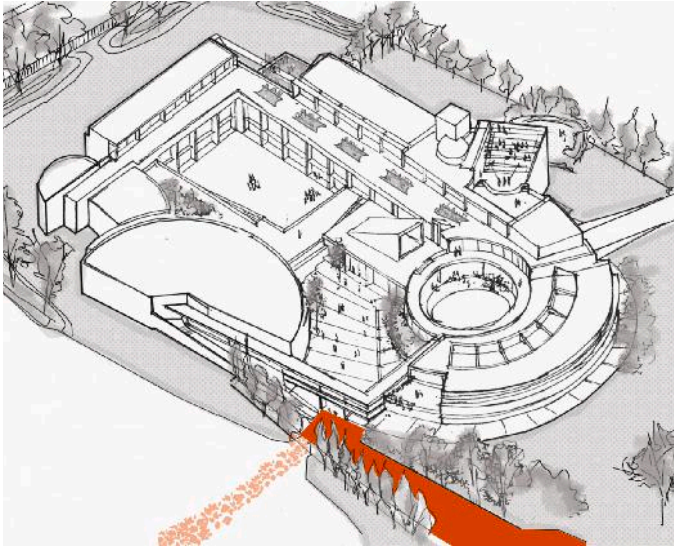


el ingreso vehicular que conduce al subsuelo]. El espacio se conecta mediante galerías, rampas, escaleras y un *andrón*. El ordenamiento de las estancias se efectúa alrededor de dos patios internos: un atrio menor y un patio circular. Como si de *cubiculum*s se tratara, las aulas se disponen en L en dos de los laterales del *atrium menor*. Obsérvese [imagen 161] al lado opuesto del atrio una escalera que conecta con la terraza y detrás de ella un *andrón* junto a la zona de auditorios. En la casa romana, el *andrón* era un pasillo largo y penumbroso limitado entre paredes, que conectaba lateralmente el *peristilum* con el *atrium mayor* y que permitía la llegada al *fauces* desde los *cubiculum*s sin atravesar los patios internos o las áreas sociales contiguas a estos [VER PLANO 1]. En otras palabras, permitía la comunicación desde el área privada a la pública, la calle, directamente. Por tal motivo, era usado solo por los habitantes de la casa.

En *posgrados* esta relación se mantiene en el área de los auditorios [VER PLANO 2]: los dos *atriums* se conectan por un *andrón* que conduce al *fauces* desde las aulas del sur, o bien, desde la terraza si se baja por las escaleras [VER ESQUEMA 1]. Por otro lado, como el lector advertirá al mirar la Casa del Fauno, que la salida y llegada es inmediata y

directa hacia los atrios una vez atravesado el *fauces*. Este atributo de tener un acceso independiente y directo es lo que hace que un patio sea un *atrium*, añadiendo que alberga el *impluvium*, otra cualidad que lo diferencia de cualquier otro patio interno. Se preguntará, por qué la adhesión del *impluvium* al modelo clásico. La razón no solo es de orden simbólico sino de confort climático, dado que la evaporación del agua en el clima mediterráneo refresca el ambiente. Dicho esto ¿por qué se le atribuye ser *atrium menor* al patio rectangular con fuente y no al patio circular con espejo de agua? Obsérvese que existen dos accesos independientes y directos que conectan con el patio rectangular: uno desde el parqueo subterráneo y otro desde el *fauces*. Esta es la característica principal que le atribuye ser un *atrium*, además del agua, y *menor* porque no está directamente anexo al *tablinum* por tanto su acceso, aunque independiente, es secundario. La diferencia con el modelo romano está en el desnivel entre los atrios; sin embargo, conservan la misma relación visual rectilínea entre ellos.

Ahora, según estos criterios expuestos, se explicará con más detalle la genealogía de las partes del edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de Salmona.

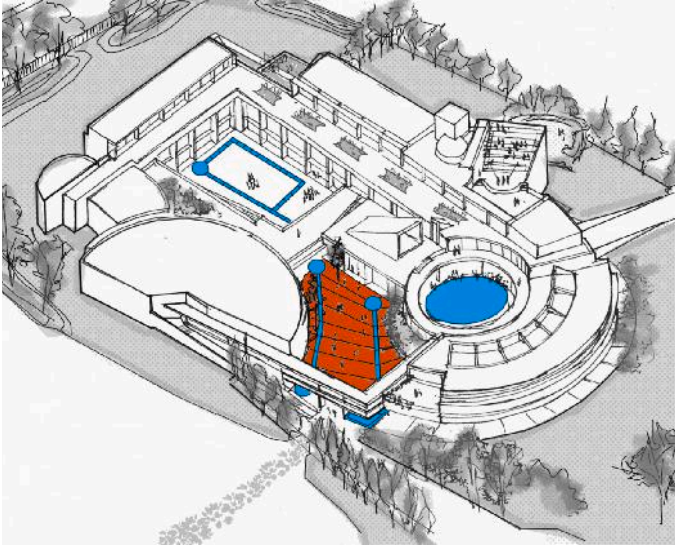


Fauces. De origen latín, designaba *garganta o faringe* y también, definía *desfiladero* [paso estrecho entre montañas]. Designaba la entrada a la *domus*: un paso angosto que desde la calle dibujaba una vano en un muro de apariencia maciza e impenetrable. En el caso de estudio, el *fauces* se reinterpreta mediante un sendero largo favorecido por el emplazamiento del edificio, que se desplaza lo máximo posible hasta el fondo del lote y se esconde en medio de la vegetación, intencionalmente sembrada, tanto en el perímetro como en el frente del lote para este propósito. El aislamiento mediante estas operaciones evidencia la voluntad de no relacionarse con el entorno inmediato y de emular la ubicación del edificio como si se tratara del *claro* de un bosque. Intención que, se deduce, se debe al poco valor paisajístico del entorno inmediato y la voluntad de introspección por el uso del edificio.

163 Reinterpretación del fauces romano. Fotografías © Claudia Guerrero.



164 Acceso secundario desde lote vecino. Fotografía © Claudia Guerrero.



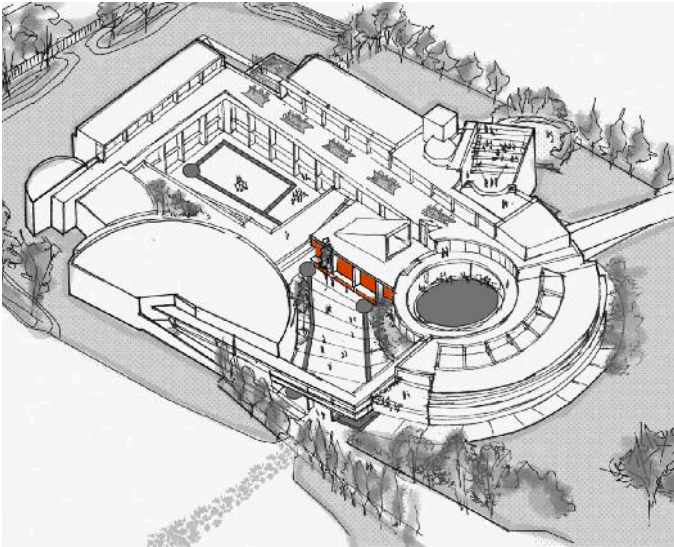
Atrium e Impluvium. Se conoce como *atrium* al patio de recepción que sigue después del *fauces*, en donde se dispone en posición concéntrica un *impluvium* o estanque recolector de aguas fluviales. Este espacio se encuentra en relación visual rectilínea hacia el *tablinum*. Espacio que separaba el *atrium* del *peristilum*, de tal manera que dividía las actividades próximas a la calle de las zonas más privadas: los *cubiculum*s y el *triclinum*. En *posgrados* la relación espacial es similar a la *domus* en cuanto a la secuencia: se antecede de un *fauces* y un *atrium* que contiene impluvium y un *hortus* [jardín]. La configuración del *atrium* en cuanto a la disposición de los *impluvium* no se efectúa exactamente como en la *domus*. Al tratarse de 4 fuentes conectadas por canales en donde el agua fluye hacia una sola fuente principal, puede inferirse la influencia de la arquitectura islámica.

165 Impluvium principal en atrium mayor. Fotografías © Claudia Guerrero.



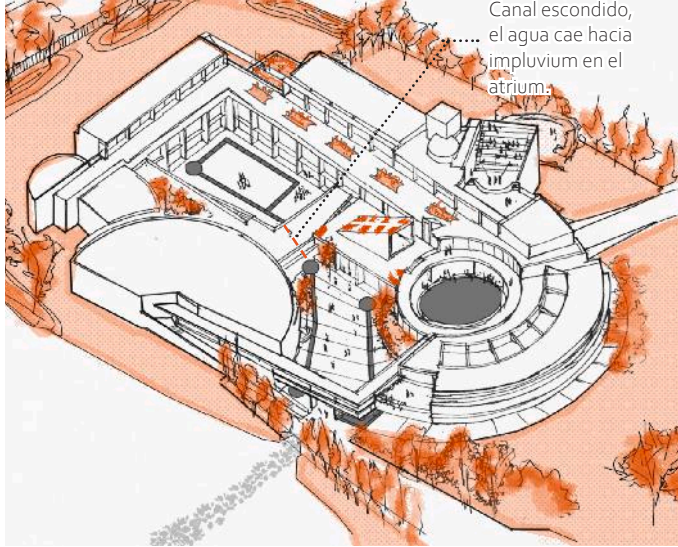
166 Impluvium secundario en atrium mayor. Fotografía © Claudia Guerrero.





Tablinum. Espacio de la casa romana para la recepción de visitas. Deriva del latín *tabulæ*. Tiene dos significados: *ante* y *tabla*. Donde *ante* alude a la parte anterior al área privada y *tabla*, hace referencia a la costumbre de los romanos de archivar documentos familiares en *tablas* en este sitio. Es decir, es un espacio para el encuentro, para representación de la familia y sirve de transición entre lo público a lo privado. Como en la *domus*, en *posgrados*, el *tablinum* es la representación de la vocación del edificio. Separa las actividades silenciosas de las ruidosas. Congrega las circulaciones e invita a quedarse. La conexión visual hacia el interior del edificio existe, pero está condicionada por la superación de la cota del nivel de entrada y el control de un guardia. Al igual que en Pompeya, para el visitante, la superación del *tablinum* se condicionaba a la voluntad del dueño, así también, la visibilidad hacia el área privada no era directa, sino estaba limitada por un medio muro.

167 Tablinum. Fotografías © Claudia Guerrero.



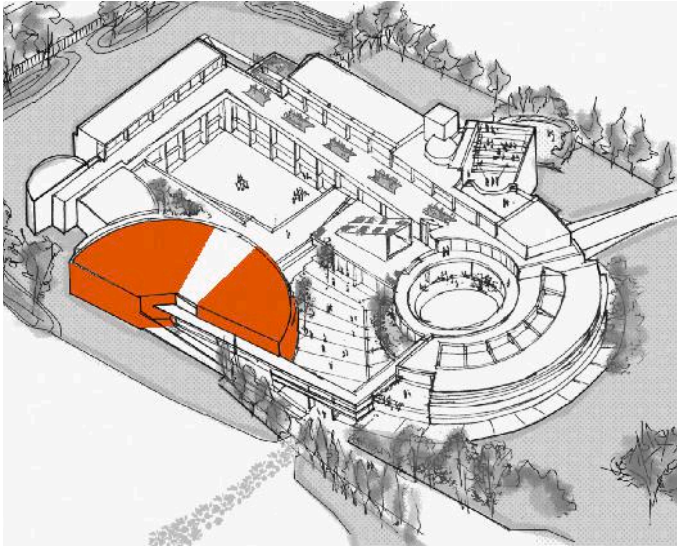
168 Jardines en el atrium mayor. Fotografías © Claudia Guerrero.



Jardín. Según Oxford Languages, la palabra es un préstamo (s. XV) del francés '*jardin*', diminutivo del antiguo *jart*: 'huerto', procedente del germánico *gard*: 'cercado, seto'; la voz ha pasado a designar *jardín* por elisión de (*hortus*) *gardinus*: 'jardín cercado'. El jardín es el *paraíso cercado*, según los relatos del Corán y por su origen persa: *pairi-daêzā*. Pairi: alrededor. Daêzā: recinto. La interpretación arquitectónica del paraíso islámico se efectúa mediante el *charbagh*: patio ajardinado ordenado por dos ejes perpendiculares en donde 4 canales de agua fluyen hacia una sola fuente, haciendo referencia a los cuatro ríos del paraíso. En *posgrados*, la reinterpretación del *charbagh* es visible en los atrios, ambos conformados por un sistema de canales que de igual manera fluyen hacia una fuente principal; es así que Salmona fusiona el ideal del *paraíso islámico* con la secuencia espacial de la *domus pompeyana*.

169 Atrium mayor. Vista hacia puerta de acceso a tablinum. Fotografías © Claudia Guerrero.



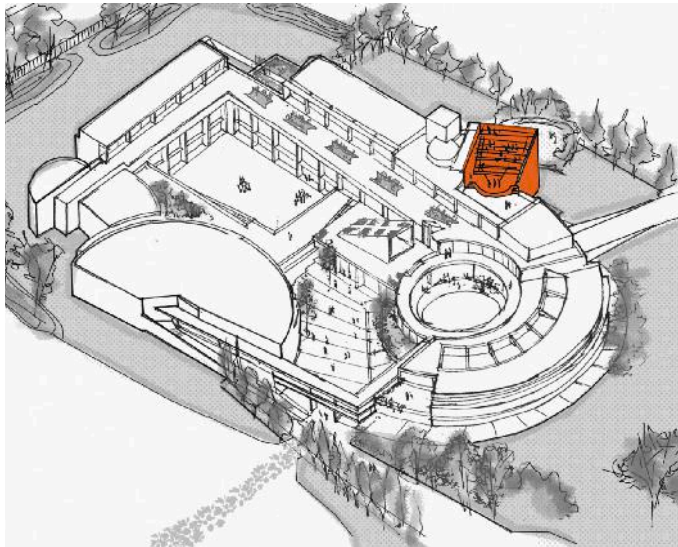


Teatro proviene del griego θέατρον o *theatron*, que significa *lugar para ver*. *Thea* significa visión y es un verbo que asciende de *théaomai* que significa contemplar o ser espectador. *Tron* es un sufijo que según su uso alude al centro o punzón que sirve para dibujar círculos y medir ángulos. De ahí se puede inferir la forma semicircular clásica del teatro griego y sus funciones tanto escénicas como contemplativas. El caso de estudio cuenta con dos auditorios con capacidad para 140 y 350 personas respectivamente. Ambos responden a la configuración del teatro griego, el cual tuvo sus orígenes en la zona conocida como el Ática alrededor del siglo VI a.C.

170 Auditorio Virginia Gutierrez de Pineda. Fotografía © Archivo digital UNAL.



171 Teatro del Santuario Delfos, Grecia.



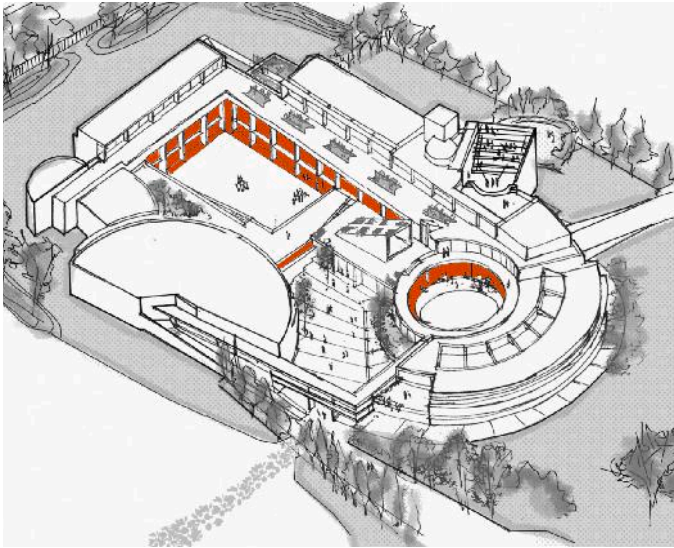
Torre proviene del latín *turris*, que a su vez, procede del griego τύρσις o *tyrris*. Su etimología define: *ciudad edificada, torre o castillo*, según el libro An Etymological Dictionary of the Latin Language. El Oxford Languages Dictionary, en cambio describe: *Construcción cilíndrica o poligonal, más alta que ancha, que está aislada o adosada a un edificio*. En el caso de estudio, se ubica en posición tangencial al costado noroccidental, está descuadrada con respecto a ésta fachada y configura un *teathron* en su último nivel, en reemplazo de la cubierta. Históricamente, la torre ha sido un elemento usado para vigilancia en edificios religiosos y militares, o también para fines estéticos o contemplativos, *para esparcimiento de la vista y para adorno*, según la RAE. Esta última definición parece encajar con las intenciones de Salmona.

172 Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas.Torre. Fotografía © Claudia Guerrero.



173 Torre de Proaño en Cantabria, España [comunidad autónoma].



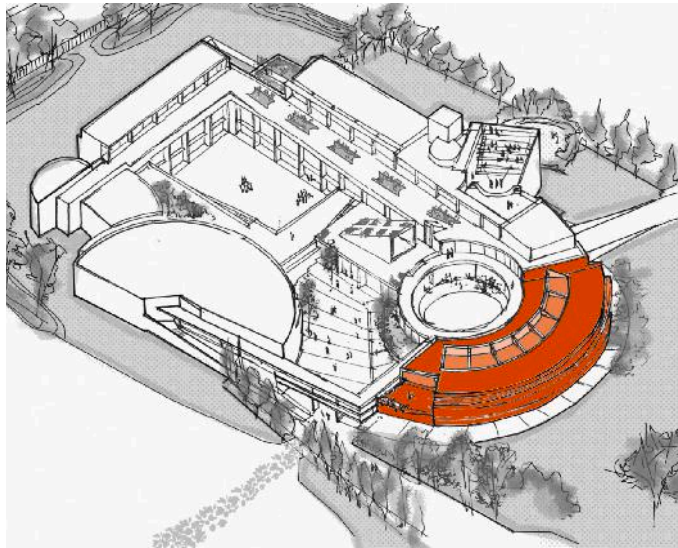


Galería proviene del latín *galilaea*: atrio o claustro. Es una palabra que deriva de Galilea, la ciudad bíblica, que significa *tierra de los gentiles*. Galilaea hace referencia a los gentiles [no creyentes] que se sentaban en los pórticos de las iglesias mientras los creyentes estaban dentro. La RAE define: *Pieza o corredor largos y espaciosos, con muchas ventanas, o sostenidos por columnas o pilares [...] que da luz a las piezas interiores [...] normalmente con salas intercomunicadas, donde se exponen obras de arte*. El edificio cumple con las características de ésta definición en prácticamente todas sus conexiones, las galerías son usadas no solo como lugar de tránsito sino como lugares de estancia, donde el edificio mismo configura bordes que sirven de asiento. Iluminan las circulaciones [rampas, pasillos, escaleras] y las aulas acristaladas de la segunda planta.

174 Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas. Galería. Fotografía © Claudia Guerrero.



175 Estoa de Átalo, Grecia.



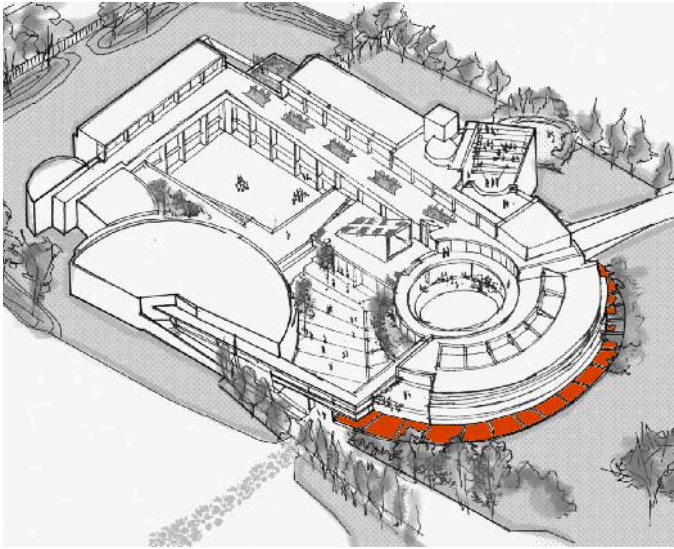
Biblioteca. Se origina del griego βιβλιοθήκη: biblio-thēke, significa *lugar donde se guardan los libros*. También, la voz latina *scriptorium* adjudica *lugar para escribir*. En los monasterios de la Europa medieval, el *scriptorium* fue la habitación donde los escribas se dedicaban a la copia de manuscritos monásticos. En Posgrados de Ciencias Humanas [1995-2000] la biblioteca Ernesto Guhl tiene mucha similitud con la biblioteca de la abadía de Mount Angel [1963-1970] de Alvar Aalto. En ambos casos, la entrada de luz es cenital y se hace mediante la posición lateral de la lucarna en relación perpendicular a la cubierta, lo que permite la iluminación indirecta, que evita el encandilamiento. Persiguiendo el mismo propósito, la inclinación de la cubierta favorece el direccionamiento y difusión de la luz hacia dentro y la forma semicircular de la biblioteca, orientada hacia el norte, permite la iluminación a todas horas del día.

176 Edificio de posgrados. Biblioteca Ernesto Guhl. Fotografía © Claudia Guerrero.



177 Biblioteca de la abadía de Mount Angel. Alvar Aalto. 1963-1970.



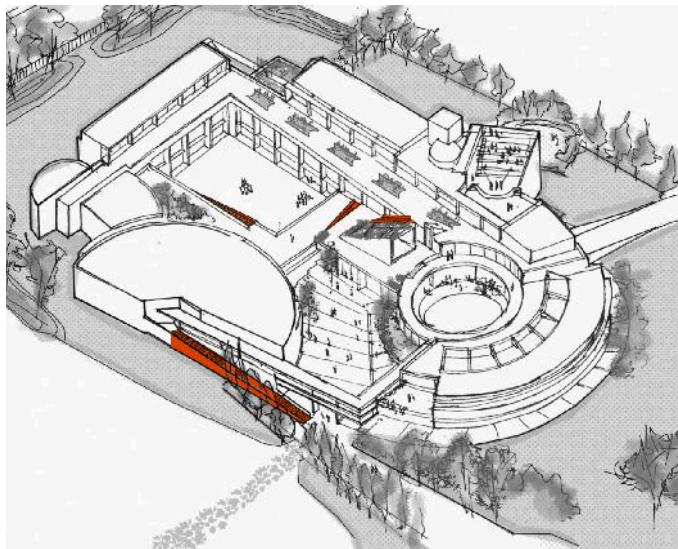


Fossa. De origen latín *fodĕre* 'cavar'. Define: *Excavación profunda alrededor de una fortaleza*, según la RAE. En los castillos medievales la *fossa* era una zanja llena de agua que aislaba al castillo e impedía el avance del enemigo. Su carácter defensivo se convirtió en ornamental en los castillos medievales tardíos. En *posgrados* la *fossa* se usa con fines contemplativos y funcionales. Rodea el semicírculo que configura la fachada de la biblioteca que, a pesar del hermetismo que caracteriza al edificio, se relaciona selectivamente con el exterior mediante ventanales que permiten el contacto con el paisaje desde las mesas de lectura. Funcionalmente, la *fossa* separa al transeunte de los ventanales y le otorga al individuo en el interior el aislamiento necesario para su actividad. Desde dentro, la *fossa* magnifica la contemplación por el hecho de reflejar el cielo y desde fuera, sirve de ornamento al reflejar destellos en la fachada.

178 Posgrados de Ciencias Humanas. Fossa. Fotografía © Claudia Guerrero.



179 Castillo de Caerlaverock, Escocia. S. XIII.

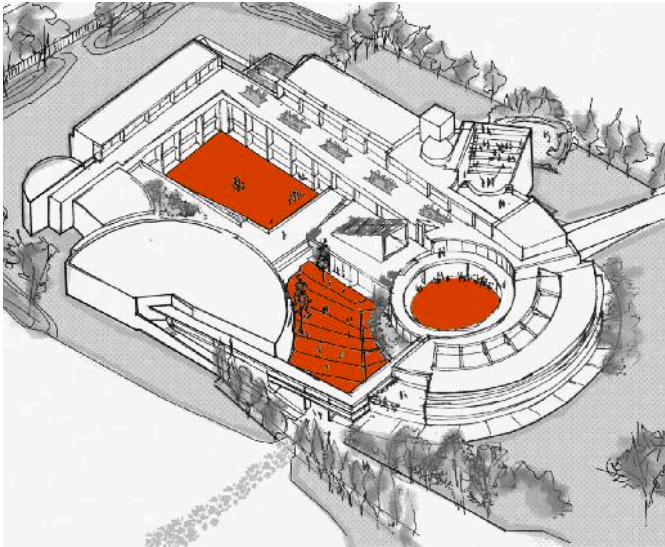


Escaleras. Las escaleras no solo son un recurso que sirve para la superación del desnivel, sino que son parte del acercamiento al paisaje, del descubrimiento del edificio y pretenden ser un estímulo para la memoria: *El espacio es continuo y fluido hasta que se limita hacia fuera y hacia adentro y, al tiempo, se limita por arriba, en algunos casos con la cúpula celeste. En el caso de la arquitectura, la noción de límite viene acompañada de la noción de paisaje y estos hechos muy probablemente también los encontró Salmona en su visita al África* (Londoño, 2017, pág. 95). Sasha Londoño, al analizar la repercusión compositiva de la memoria en la arquitectura de Salmona, explora este ámbito comparando imágenes que posiblemente hicieron parte del deambular del arquitecto en los viajes aprehendidos. Obsérvese la siguiente imagen de lo que referencia una *resonancia* del viaje de África, que parece replicarse en el edificio de posgrados.

180 Posgrados de Ciencias Humanas. Escalera. (2022). Fotografía © Claudia Guerrero.



181 Norte de África (2010). Fotografía © Sasha Londoño Venegas.

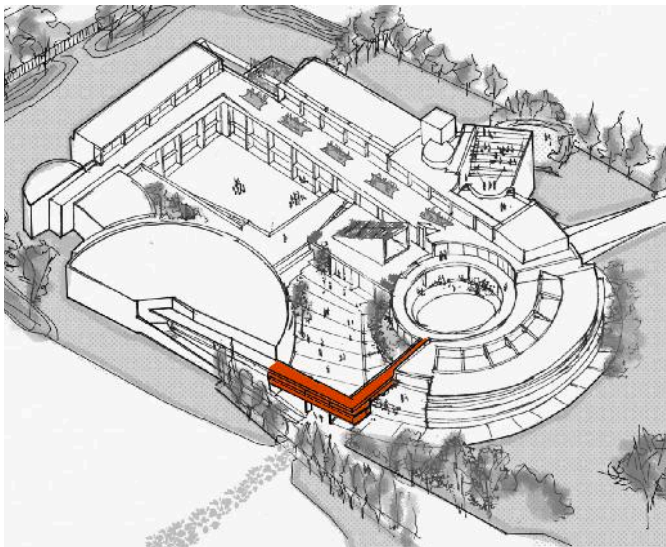


El **patio** tiene su origen en Oriente. Se remota a las aldeas neolíticas y a las ciudades como Mesopotamia y Egipto. Pasando a ser parte, más tarde, de las viviendas griegas y romanas, como en Mileto y Pompeya. Para los constructores de estas épocas, el patio, trascendió a ser el punto de partida para la composición formal y funcional. Con la expansión del Imperio Romano en Europa, el esquema compositivo de la casa romana a través del patio llega a España y finalmente, con el dominio del Imperio Otomano, se fusiona con elementos a fines con la cultura musulmana. Es así que el patio, enriquecido por varias culturas, termina siendo aquel espacio organizador que propicia la introversión y la privacidad, y que comprende las necesidades espirituales y funcionales del habitante. Salmona aprovecha ampliamente las bondades del patio en *posgrados* y, como en los pueblos antiguos, es el conformador del esquema organizativo.

182 Posgrados de Ciencias Humanas, Atrio menor (2022). Fotografía © Claudia Guerrero.



183 Cortijo El Guarda, Andalucía, España. Fotografía : <https://www.el-guarda.com/nl/>



La **pasarela** en el edificio de posgrados se encuentra elevada sobre el ingreso hacia el atrio mayor. Como se observa, conecta dos volúmenes con usos diferentes y las vistas del paseo se acompañan del jardín dentro del atrio. Nótese esta relación que se encuentra de manera similar en el Alhambra, en donde una pasarela conecta dos torres que se encuentran separadas por un patio. La diferencia radica en la cota de nivel. Sin embargo, puede apreciarse la referencia que posiblemente Salmona hubo tomado, puesto que, era conocedor de la arquitectura islámica y mozárabe.

184 Posgrados de Ciencias Humanas, ingreso(2022). Fotografía © Jonathan Silva



185 Palacio de Alhambra, Granada, España. Fotografía miceindustry.org



186 Posgrados de Ciencias Humanas, relación de la cubierta y el paisaje (2022). Fotografía © Claudia Guerrero



Lo maravilloso y el *shakkei*

Existen dos visiones para analizar la obra de Salmona desde las miradas de dos autores latinoamericanos: Alejo Carpentier y José Lezama Lima. Ambos han descrito escenarios desde su comprensión única de la realidad latinoamericana. Engloban diversos tópicos desde el arte, música, arquitectura, folclor, hasta política y cocina. Son de estas actividades que se entrelazan actores y escenarios en donde se relaciona al individuo, la naturaleza y la historia; los cuales a la vez, son testigos de conceptos como el barroco y lo fantástico. Se trata de un cúmulo de experiencias narrativas que reflejan lo que Gabriel García Márquez una vez describió como *realidad descomunal* (Castro, 1998).

Esta exploración se lleva a cabo a través del *real maravilloso*, una técnica, *diseñada para aguzar nuestra conciencia de las sorprendentes riquezas de la realidad observable* (Shaw en Castro, 1998, pág. 16). Y que ha servido para realizar análisis desde otros ámbitos. Sirviendo de inspiración en ciertos casos o ayudando a la comprensión de particulares presentes en el campo de la crítica arquitectónica. Se trata de una

especie de filtro, que en este caso, ha permitido hacer visibles dos características fundamentales en la obra de Salmona: el *sincretismo* y la capacidad de *maravillar*.

Carpentier enuncia el real maravilloso al percatarse de las condiciones extraordinarias de la realidad observable de la región suramericana que, por su historia y naturaleza, suscitan eventos fuera de lo común haciendo posible narrar historias extraordinarias sin recurrir a ideas complejas. En sus novelas explora lo que llama americanidad de las Américas donde describe el contexto sincrético que parece caracterizar a la región. Entendiendo que el *sincretismo*, por definición, es un sistema filosófico que pretende conciliar doctrinas diferentes. Un vocablo propio de la liturgia y filosofía que puede ser utilizado en este caso, según describe Ricardo refiriéndose a la obra de Rogelio, como una *idea poderosa, particularmente adecuada para caracterizar un empeño arquitectónico que, nutrido e inspirado en varias fuentes, logre utilizarlas críticamente en el proceso de elaboración de la forma y de su contenido último, la arquitectura* (Castro, 1998, pág. 15).

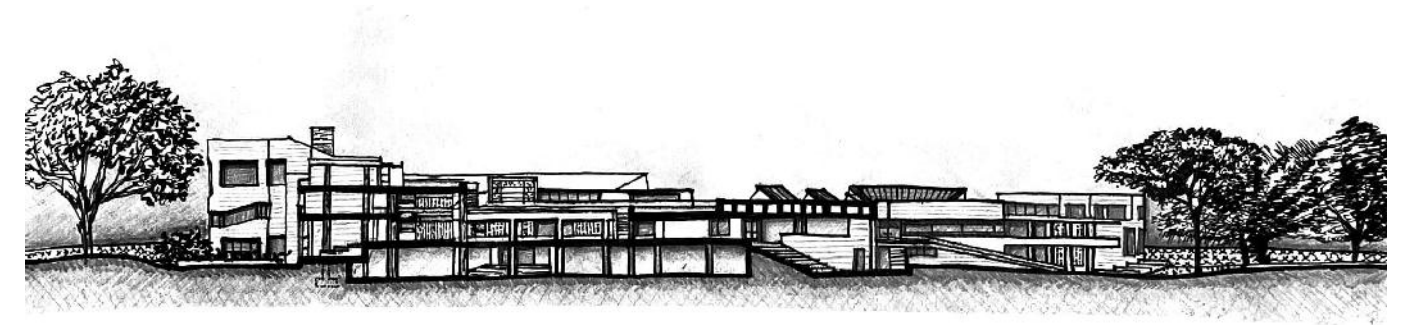
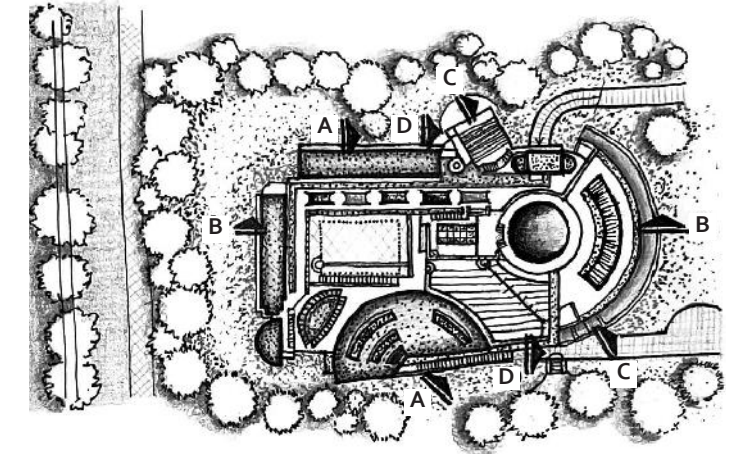
Así también, José Lezama Lima, un autor que como Carpentier, ha expuesto esa visión barroca de la arquitectura resalta el protagonismo de la naturaleza en el barroco latinoamericano, atribuyéndole ser ella la razón misma de su existencia, apunta: *En el paisaje americano lo barroco es la naturaleza* (Lezama Lima en Castro, pág.7,2007). Lo que quiere decir que el propio entorno natural es el escenario que propicia lo maravilloso, algo que Salmons también profesa en su obra, porque el lugar -el paisaje, la topografía- hace parte del primer momento de la concepción del proyecto, en donde la imaginación, la reflexión y la experiencia -conforma un universo de posibilidades- que se filtra por el transformar sin modificar, como él decía, y se efectúa a través de lo que se conoce como *entorno prestado o shakkei*. Una teoría que plantea la existencia de tres tipos de naturalezas. Una lejana y casi virgen -como el paisaje de los cerros de Bogotá-, la naturaleza cultivada -que se encuentra inmersa en la ciudad- y el jardín -que comprende una escala doméstica.

Sobre este tema John Dixon Hunt, teórico del paisaje, realiza una taxonomía del paisaje utilizando el concepto de *alterum natura* o naturaleza primigenia.

Concepto acuñado primero por el filósofo y orador romano Cicerón, quien utilizó este nombre para describir la naturaleza. La teoría de *alterum natura* de Cicerón contempla una sola naturaleza constituida por las partes vírgenes del mundo. A lo que Hunt añade dos naturalezas más: la que comprende el cultivo y la ganadería y otra que comprende el jardín, siendo esta última la más cercana a la arquitectura aunque, en raras ocasiones, se vincula a las tres naturalezas según esta teoría.

Se trata de un orden jerárquico que se mira en los palacios barrocos, la naturaleza se difumina desde el edificio hacia sus bordes, se expande y se hace predominante, pasando a los alrededores hasta finalmente llegar a la *alterum natura*. La arquitectura de Rogelio Salmons busca este diálogo con la naturaleza y de ser posible, llegar a relacionarse con sus tres episodios. En *posgrados* esta voluntad no es perceptible a simple vista para quien es ajeno a estas reflexiones sin embargo es muy clara la intención del arquitecto: el descubrimiento paulatino de la arquitectura conforme emerge de un paisaje a sus alrededores hasta llegar a disfrutar del paisaje natural lejano desde la quinta fachada, como puede observarse en la sección siguiente.

187 Posgrados de Ciencias Humanas. Emplazamiento. Sección A. Dibujo a mano alzada: © Claudia Guerrero



Cuando se teoriza la actitud de Salmona frente al proyecto se habla del *sincretismo* aspirando explicar cómo la manipulación y combinación de diferentes recursos -simbólicos (que vinculan historia y tradición), sensoriales (luz, penumbra, agua, viento) o constructivos (en ladrillo, piedra, madera u hormigón)- son combinados por criterios selectivos orientados a hermanar la arquitectura con la naturaleza, el *shakkei*, a la par que la *forma* se gestiona mediante diferentes organizadores o conectores -pudiendo ser patios, rampas, escaleras y puentes- conjugando su emerger mediante operaciones geométricas, conciliadoras de la teoría con la práctica, es decir, el descuadre planimétrico, el abanico planimétrico y la composición por partes.

Armonizar todo esto es lo *maravilloso* en el *hacer* de Salmona quien- como García Márquez, Carpentier y Lezama Lima- se asentó en la realidad barroca latinoamericana. Al tiempo que llega el encargo del edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, su quehacer había sido permeado por un proceso de reflexiones teóricas y experimentales que condujo a la depuración del detalle, permitiéndole consolidarse en el dominio de su propio lenguaje.

188 Posgrados de Ciencias Humanas, jardín (2022). Fotografía © Claudia Guerrero



La pericia en el manejo del ladrillo se refleja, no solo la preocupación por la composición del patrón de las hiladas, sino también por el color y textura que potencialmente pueden obtenerse a partir de la mezcla de diferentes sustratos en el proceso de elaboración del material. Una experimentación que finalmente resulta en la obtención del anhelado color ocre haciendo quemas a 1.150 grados. Un ladrillo que es empleado por primera vez en la construcción del edificio de Posgrados de Ciencias Humanas y que se usa en el repertorio de obras que le prosiguen. En adición a lo anterior, el interés por combinar el ladrillo con el hormigón se da a la par en la década de los noventa. La experimentación del hormigón mezclado con pigmentos especiales tiene la finalidad de asemejarse al color ocre, dando como resultado

una tonalidad color crema. La intención de incorporar el hormigón al lenguaje del ladrillo revela la influencia de la arquitectura moderna brasileña, seguramente por efecto de los viajes que Salmona realiza en los ochenta por Latinoamérica, consecuentemente atribuyéndose la práctica del encofrado con madera colocada en tiras horizontales de tal modo que al momento del desencofrado las vetas queden impregnadas en el material. Este recurso se usa extensivamente en el caso de estudio en reemplazo del cielo raso, pero también se destaca en la torre de rampas [IMAGEN 189], las galerías, en las caras interiores de la pasarela, en el teatro al aire libre y en el portal que rodea las oficinas ubicadas en la terraza como también todos los maceteros que existen dentro del edificio [IMAGEN 190].

189 Torre de rampas (2022). Fotografía © Claudia Guerrero.



190 Portal en terraza de cubierta (2022). Fotografía © Claudia Guerrero.

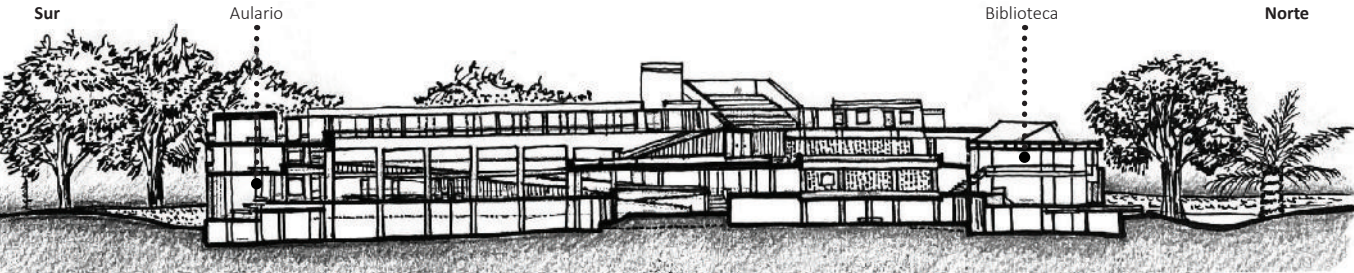


Idealización y materialización

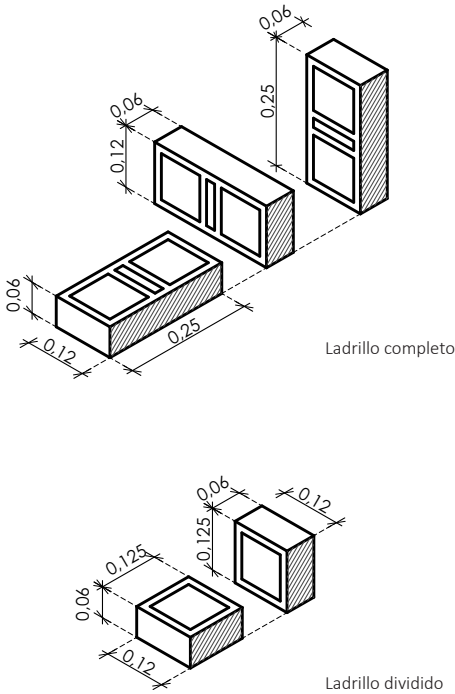
La vegetación, el material y el detalle son elementos que actúan en relación simbiótica en esta obra, por cuanto es mi objeto citar aquel conjunto disgregándolo en diferentes episodios del mismo edificio. Salmona es un maestro que con muy pocos elementos ha construido multitud de soluciones que abrigan intenciones de variada índole que responden al conjunto de convicciones que conforman su personalidad creativa, en donde el razonamiento objetivo -geométrico, matemático, funcional- prima pero abstraído a la aglomeración de rasgos tomados de otras culturas y de la propia misma. A continuación se reconocerá cada uno de aquellos elementos mostrados en su obra en el lenguaje del ladrillo y la motivación detrás de su empleo.

El ladrillo que conforma gran parte de la masa de los muros es un ladrillo semejante al tolete comúnmente estandarizado en 0,24 x 0,10 x 0,065 y que Salmona modifica a 0,25 x 0,125 x 0,06 m. Una variación leve pero importante debido a que la medida de veinte y cinco centímetros se usa como base para derivar otros

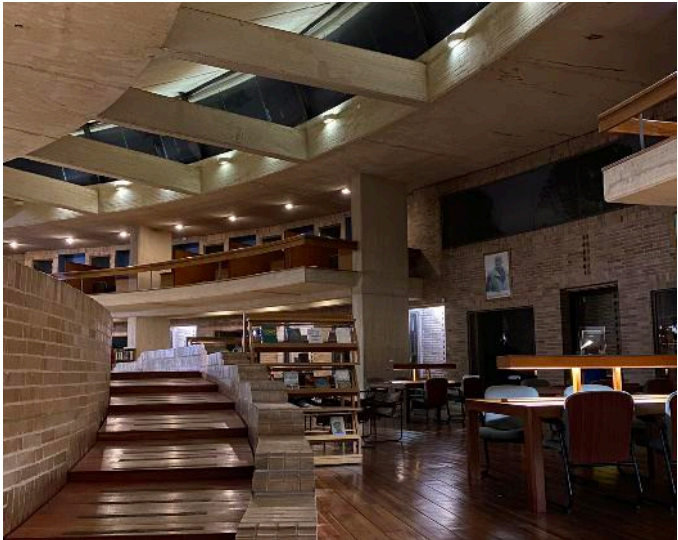
192 Sección B. Dibujo a mano alzada: © Claudia Guerrero.



191 Diferente posicionamiento del ladrillo en fachada. Dibujo © Claudia Guerrero.



193 Biblioteca (arriba). Aulario nivel +5,53 (abajo) Fotografías © Claudia Guerrero.



elementos de ladrillo a través del fraccionamiento de la medida en mitades, en tercios o en cuartos. Una relación importante y no casual es la sustitución de la medida del ancho de diez centímetros por 12,5 que corresponde a la mitad exacta del largo del ladrillo que aunque a simple vista sugiere una relación bastante obvia, no es tal, pues el ladrillo ha sido diseñado con el propósito de ser utilizado a soga, tizón y sardinel cuando está completo y a soga y sardinel cuando está dividido. Obsérvese en las axonometrías del gráfico 191 que las caras sombreadas del ladrillo son las que el arquitecto decide usar en fachada. Obsérvese también en la sección B [IMAGEN 192] que el edificio tiene la vocación de brindarle al caminante escenarios distintos. Esto se logra mediante la interconexión de pasajes y desniveles. La sensación del espacio hacia la biblioteca es de amplitud. El cielo raso se inclina para dar paso a la luz mediante un acristalamiento lateral. El volumen de aire en la biblioteca también es de mayores proporciones y configura dos niveles en oposición a la zona de investigadores que (es decir, las aulas del nivel +5,53 de acuerdo a su uso actual) se percibe como un el espacio comprimido en altura por la cercanía con el cielo raso [IMÁGENES 193]. Este pabellón del edificio conforma tres niveles siendo el último de oficinas administrativas, lo cual comporta una disparidad de niveles entre el norte y el sur (como puede observarse en la sección B). Las cotas de nivel no coincidentes demuestran la notoriedad e importancia que Salmona le dió al paseo arquitectónico en esta obra como en sus predecesoras; lo que conduce a plantearse una incógnica que subyace a la idealización de aquel

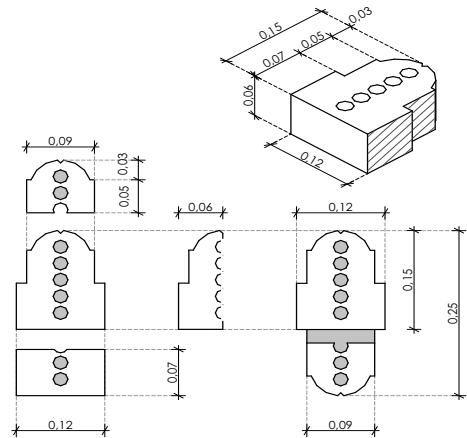
194 Vista hacia lucarnas de los auditorios (2022). Fotografía © Claudia Guerrero.



espacio que procura: ¿cómo poder materializarlo? El primer paso en el camino para responder aquella incógnita está en la identificación de cada elemento por separado y la asignación del rol de cada uno. Un primer paso que Salmona de antemano conoce debido a sus prácticas pasadas cuando hubo introducido ladrillos hechos a medida siendo su principal cometido el empleo de aquellos en puertas, ventanas y canales de agua; no obstante estos elementos terminarían siendo aprovechados de diversas maneras alejándose completamente de su función inicial. Su nombramiento se deduce a través de la revisión de los planos originales del proyecto en donde se los menciona como: ladrillo jamba, alfagía y atarjea.

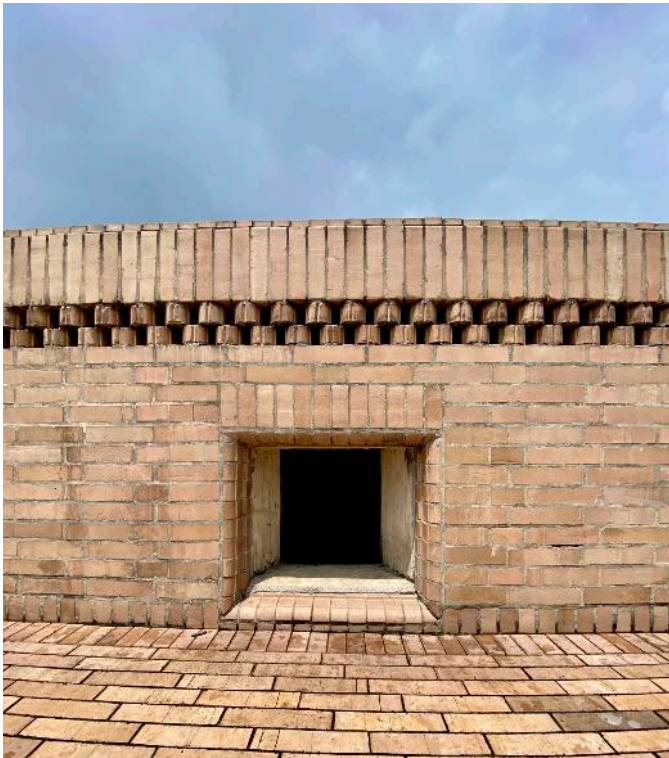
El ladrillo jamba, probablemente es el elemento que más destaca a simple vista por la geometría

195 Ladrillo jamba. Diferentes usos: unidad completa y fraccionamiento.



redondeada de uno de sus lados, ha sido diseñado originalmente para enmarcar puertas y ventanas pero también es visto empleado con motivos ornamentales como puede observarse en las imágenes siguientes. Por ejemplo, la disposición de doble hilada ubicada por debajo del remate de ladrillo a sardinel en el volumen semicircular como se observa en la imagen 194 y 196 es empleado extensamente conforme ha sido citado.

196 Jambas como remate (izq.) y guía en el centro de pared (der.) © Claudia Guerrero.

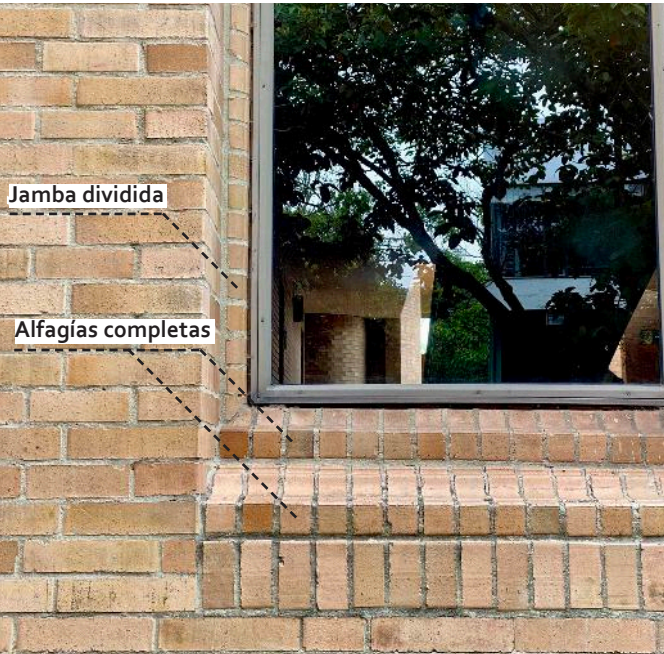


En este caso puntual el propósito ornamental acompaña al deseo de resaltar el fin del muro por lo tanto actúa como remate, sin embargo su función no se limita al disfrute visual. El ladrillo jamba también es colocado estratégicamente en hiladas horizontales a lo largo de las fachadas para marcar la ubicación de las losas, por tanto cumple la función de indicar el nivel del edificio que se caracteriza por tener multitud de desniveles.



Éste descubrimiento aparentemente disparatado obedece a una motivación totalmente cuerda, debido a que la modulación y el crecimiento del espacio en planta está condicionado a la medida del ladrillo principal de 0,25 x 0,125 x 0,06 por tal motivo el uso del ladrillo jamba es estratégico y necesario debido a que indica el inicio de la hilada desde el centro hacia la derecha y del centro hacia la izquierda [IMAGEN 196 DER]. Así también cuando se coloca uno sobre otro verticalmente demarca la ubicación de los ejes del edificio. Reconociendo que los ejes que se nombran en las

197 Jambas y alfagías en ventana (2022). Fotografía © Claudia Guerrero.

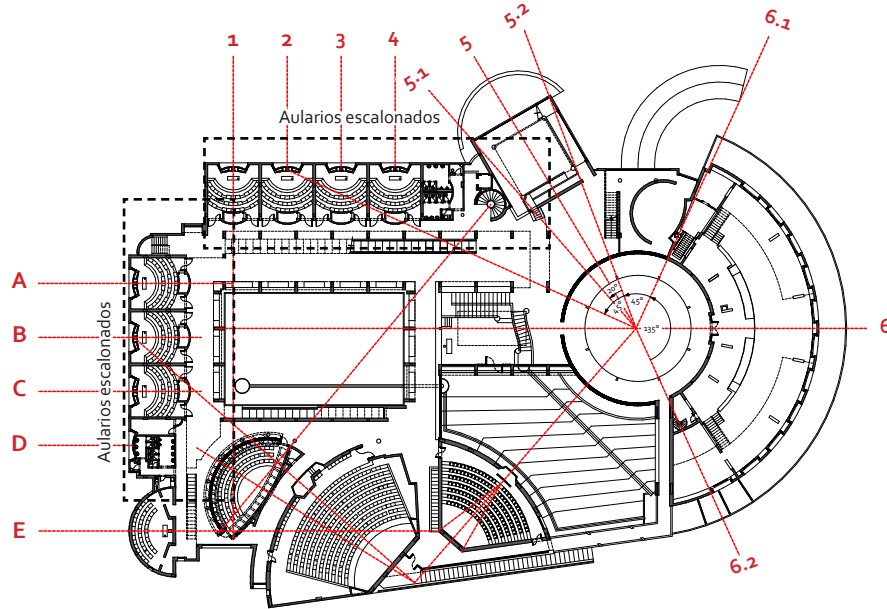


planos de construcción no hacen alusión a los centros de la estructura soportante (que en este caso son pilares) sino se refiere a los centros de las paredes. Lo cual significa que desde el ladrillo guía, el ladrillo jamba, se cuentan cuántos ladrillos se colocan a cada lado hasta que la medida resultante sea congruente con la vocación del espacio que abarca (llámese aula, auditorio, biblioteca...). Éste procedimiento reduce radicalmente el desperdicio en recortes resultando en un alto porcentaje de piezas en pisos y paredes completas. Consecuentemente, las piezas divididas no se disponen así al

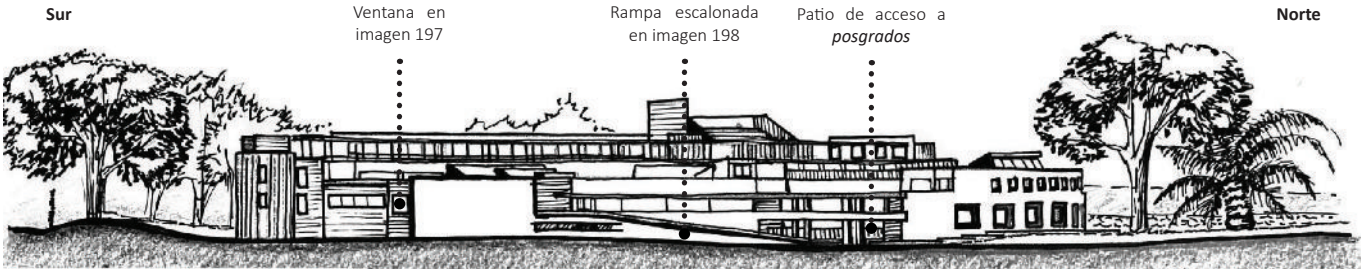
198 Jambas en pasamano de rampa escalerada (2022). Fotografía © Claudia Guerrero.



199 Planta primera: nivel +2,52. Ejes en centro de paredes. ESC 1:750. Guías proyectadas sobre plano original de 1995.



200 Fachada oriental: ingreso al edificio. Dibujo a mano alzada: © Claudia Guerrero.

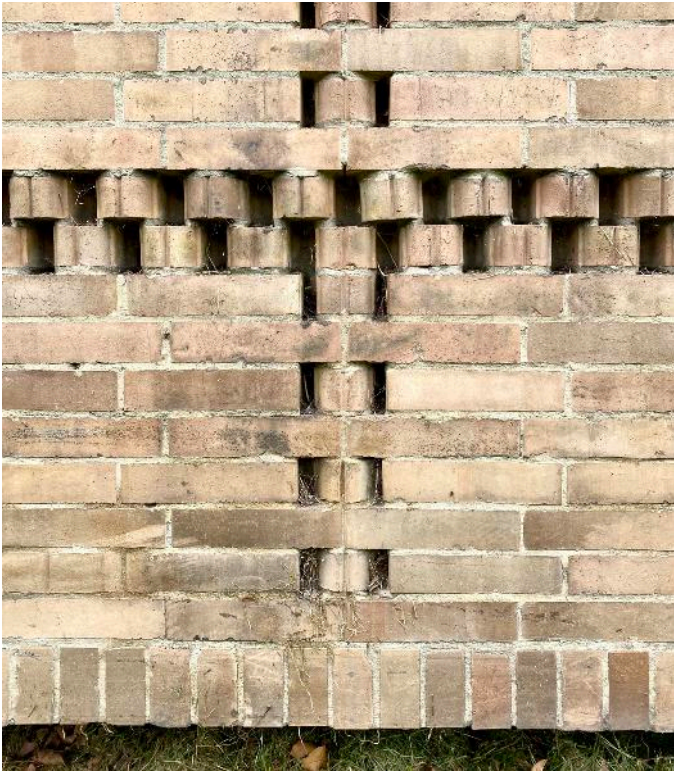


azar sino se emplean recortadas persiguiendo un fin específico, por ejemplo: se dividen las jambas para contornear las ventanas de la fachada y las mitades sobrantes se emplean para los bordes de las gradas en el patio o en pasamanos, como sucede en la rampa escalerada que conduce hacia los auditorios [IMÁGENES 197,198].

La imagen 199 muestra la planta del nivel +2,52. En ella se señalan las directrices desde las cuales emergen las formas, todo esto a partir de la modulación del ladrillo principal. Se tiene que los ejes del A al E y del 1 al 4 señalan el centro en donde se coloca el ladrillo jamba y desde el cual se parte hacia los extremos. Este procedimiento se realiza en fachada y hacia el interior de tal modo que los centros de ambas paredes queden alineados.

Procediendo de la misma manera sucede en el sentido perpendicular, en donde se parte del ladrillo principal (0,25 x 0,125 x 0,06) desde el centro. En las siguientes imágenes se muestra la fachada suroeste en donde se aprecia el encuentro en cruz de las guías que demarcan aquellos ejes antes mencionados. Obsérvese en la imagen doscientos uno que el par de hiladas de ladrillo

201 Encuentro jambas guía en fachada suroeste (2022). Fotografía © Claudia Guerrero.

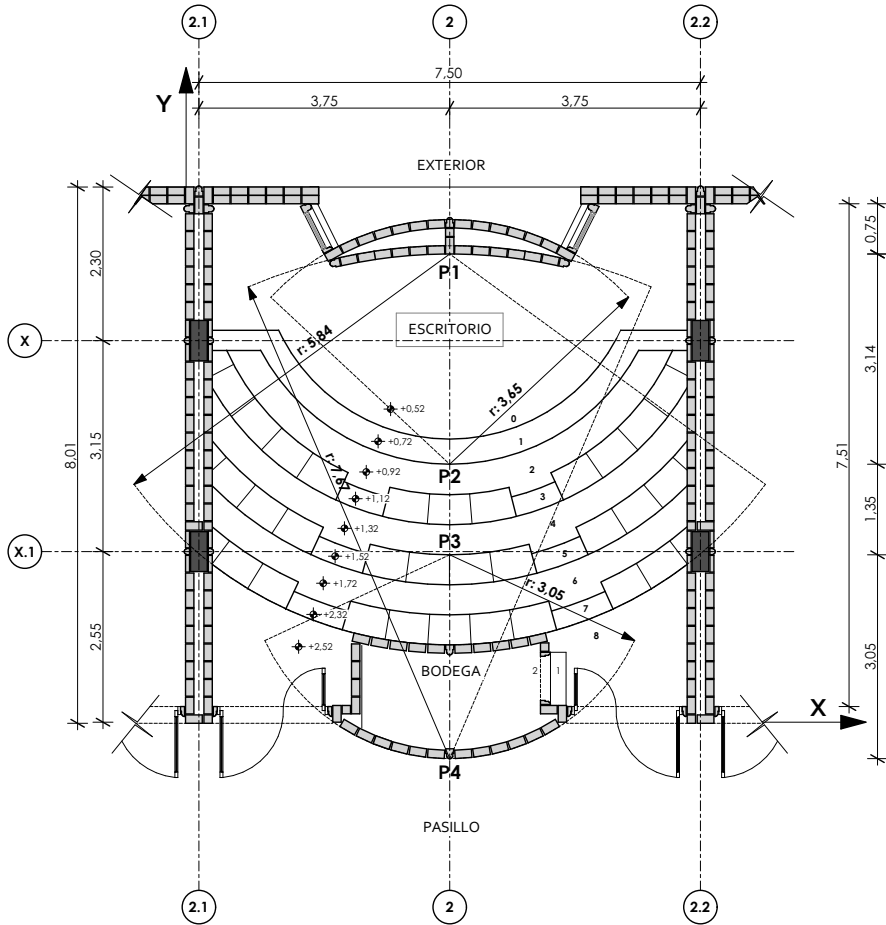


jamba en sentido horizontal son coincidentes con la losa del entrepiso de la planta primera del edificio (n+2,52). Tal acción opera como un indicador de nivel, mientras que la hilada vertical de ladrillo jamba tiene el propósito de señalar en fachada los centros de pared que se toman en cuenta como ejes del edificio, así también son indicadores del punto de contacto perpendicular

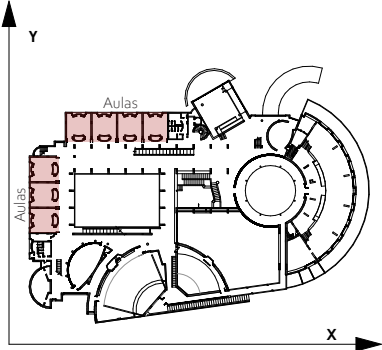
202 Aulario: fachada suroeste (2022). Fotografía © Claudia Guerrero.



203 Planta primera. Macromódulo: aula escalonada. Proyecto construido. Dibujo © Claudia Guerrero.

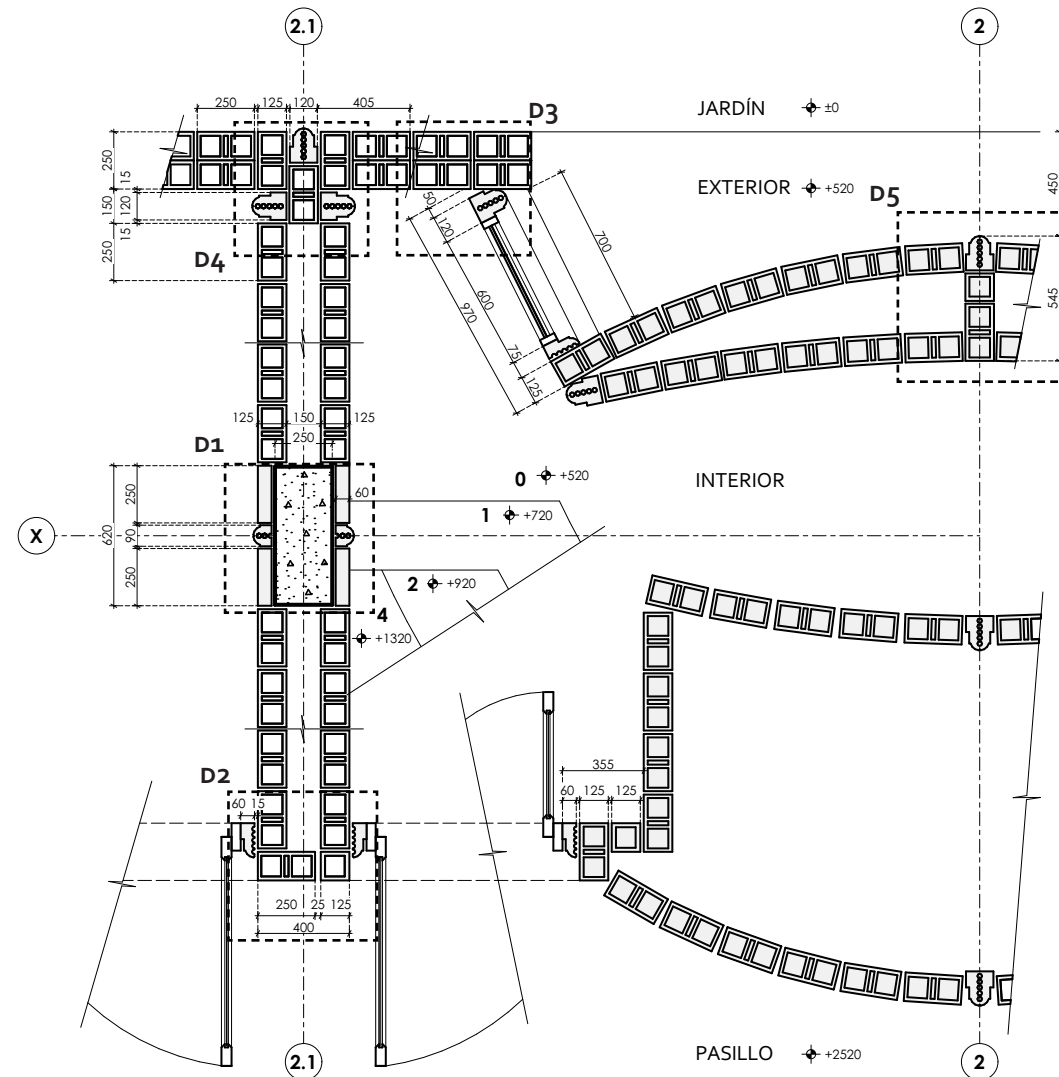


204 Esquema de ubicación. Dibujo © Claudia Guerrero.



entre la fachada y el eje estructural, precisamente, donde se sitúan las paredes internas que delimitan las aulas [D4 EN IMAGEN 205]. De tal modo que si se aísla una sola aula del edificio y se le coloca imaginariamente en un plano cartesiano [VER IMAGEN 203] se tiene que las operaciones antes mencionadas le otorgan una medida al espacio en el sentido de las X como de las Y, dando paso a conformar un macromódulo que se replica un total de siete veces: Cuatro veces en X y tres veces en Y, como se observa en el esquema de ubicación [IMAGEN 204]. Corrobórese también en el plano de ampliación a detalle del aula [IMAGEN 204] que el ladrillo se encuentra completo salvo cuando está en contacto con los pilares.

205 Planta detalle de la primera hilada a sogá. Medidas en milímetros. Dibujo © Claudia Guerrero.



Caso en el cual se procede a colocar una jamba dividida en sentido transversal y ubicar una fachaleta a cada lado de dicha jamba en relación coincidente con los vértices del pilar obteniéndose como resultado la medida de sesenta y dos centímetros, es decir, la longitud exacta del pilar [D1 EN IMAGEN 205]. Esto con el objetivo de indicar la ubicación del eje estructural.

Como se ha mencionado anteriormente, el ladrillo jamba se utiliza dividido en sentido longitudinal cuando enmarca puertas y ventanas [D₂ EN IMAGEN 205] obsérvese con detenimiento su ubicación. Nótese que existe una excepción en el par de ventanas dispuestas hacia el jardín en donde se coloca una jamba completa en cada una de ellas [D₃ EN IMAGEN 205]. Un hecho que es posible gracias a la geometría que permite que el contacto entre el plano ortogonal de la fachada y el inclinado de la ventana deje vacante un espacio de quince centímetros para hacer uso de este recurso. Es preciso hacer una pausa para señalar que el recurso mencionado ocurre en la fachada suroccidental únicamente en las aulas y no vuelve a repetirse en ninguna zona del edificio. Sirva, además, el plano a detalle para resaltar otra virtud aparte de las cualidades excepcionales que

se hallan en el manejo del ladrillo a las que se ha hecho alusión . Me refiero al propósito formal del objeto. En otras palabras, el estructurador del objeto que deviene del *uso* o de la vocación del espacio y que consiente lo estético por el disfrute de lo visual.

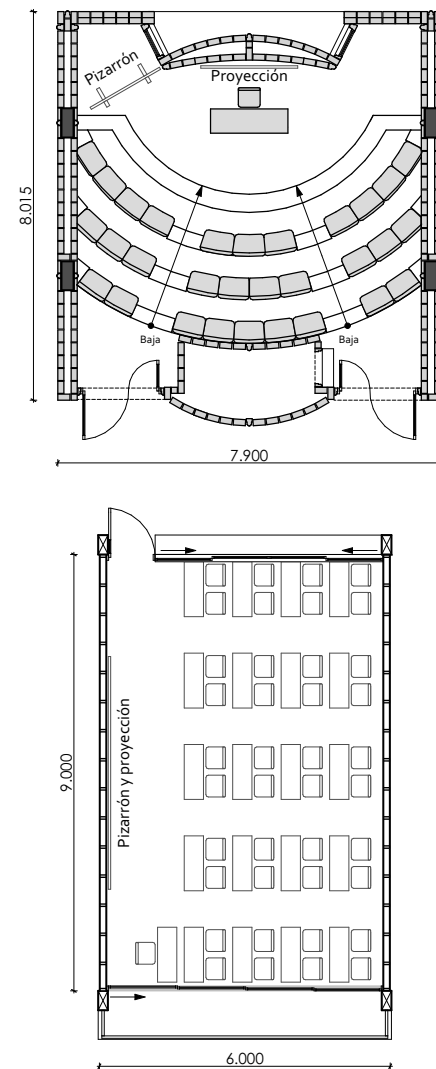
El aula, una configuración espacial conocida típicamente como un perímetro rectangular orientado de tal manera que las condiciones de temperatura interior sean templadas con tendencia a ser frescas la mayor parte del día sin descuidar la iluminación global, preferentemente de fuente natural. Debe permitir la observancia del pizarrón sin provocar deslumbramientos. En su interior organiza hileras de pupitres y sillas paralelos al cateto mayor de la figura en donde se encuentra dicho pizarrón y que, por consecuencia de lo anterior, ubica la puerta en el cateto menor batiendo la hoja hacia fuera y en dirección al cateto mayor... y se podrían añadir muchas cosas más, no obstante, para la finalidad de explicar la anterior puntualización basta comparar esta pequeña definición de lo que idealmente se considera un salón de clases, o aula, con el modelo que idealiza Salmona y luego materializa [VER IMAGEN 206].

Primero, salta a la vista que haya adoptado la

forma de un *cuasi* auditorio al tomar el modelo *theatron* griego. La motivación podría encontrarse en las clases de Francastel en la Sorbona cuando Salmona de joven, según relata el libro *Un arquitecto frente a la historia*, escuchaba la disertación del maestro en un aula penumbrosa mientras se proyectaba imágenes, estando él de pie junto a la mesa en donde los catedráticos se sentaban. El formato de la clase planteaba una discusión teórica entre los alumnos, quienes eran destacados investigadores, y el maestro.

Es cierto que la anécdota describe bien el uso mas no la función del lugar. Por lo que se desconoce exactamente cuáles eran las condiciones específicas del espacio físico (función) pero es posible imaginar las actitudes de los actores (uso) debido a que esta escena es descrita con lujo de detalle por Cristina Albornoz en la entrevista que le realiza a Salmona alrededor del año dos mil. Lo cual denota que el recuerdo era vívido en la memoria del arquitecto y habría calado profundamente en él. Seguramente, el espacio supuso algunas limitaciones tomando en cuenta que él era un estudiante extraoficial y precisamente debido a ello pudo haber experimentado la necesidad en la carencia e idealizar el confort para una clase de esas

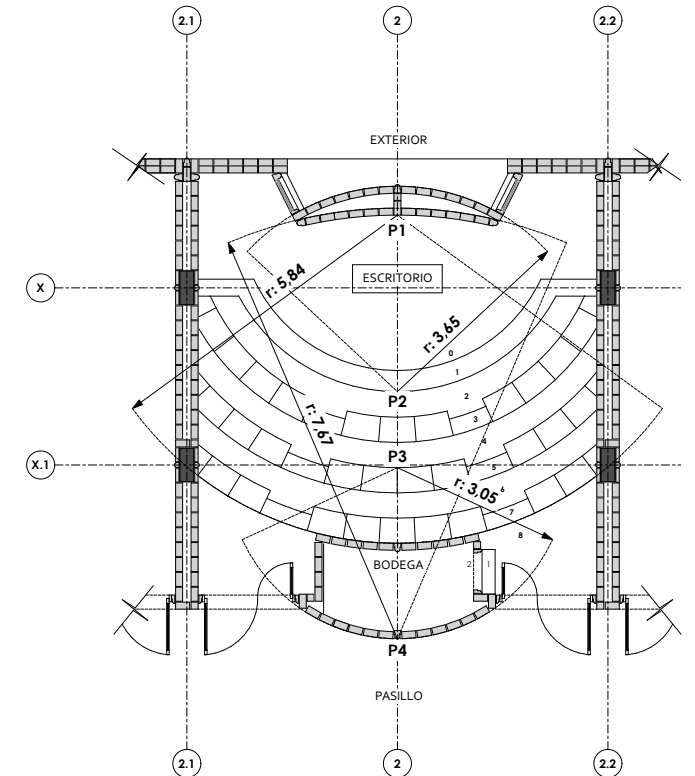
206 Plano de proyecto, Posgrados de Ciencias Humanas, UNAL (arriba). Plano de proyecto Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte, UDA (abajo). Dibujo © Claudia Guerrero.



características. Por lo tanto, se reconoce que la vivencia de su juventud pudo haber contribuido años después a proyectar los aularios del edificio que es objeto de estudio, Posgrados de Ciencias Humanas, porque Salmona conocía bien cómo era el proceder de una clase magistral de Sociología y de Historia del Arte, por ejemplo, como las que se dictan hoy en día en la misma facultad.

Compárese ahora el modelo que propone Salmona con los argumentos anteriores (el modelo típico de aula y la experiencia en la Sorbona). Se trata de un salón escalonado semicircular a dos de sus lados. Hacia el interior cóncavo y hacia el exterior convexo. Y, como si de una *piedra angular* se tratara, se ubica al centro de la curvatura una jamba que sirve de eje de simetría desde el cual parte la modulación del ladrillo y que se toma como punto de referencia para el trazado del escalonamiento interno del aula. Entonces, se toman los puntos P1, P2, P3 y P4 [IMAGEN 207] para trazar los semicírculos que conforman las paredes de las fachadas interior y exterior. Nótese que los puntos antes mencionados son coincidentes con los centros de cada arco que conforma un escalón y que cada punto va anteponiéndose uno detrás del otro linealmente sobre el eje de simetría.

207 Aulas tipo. Posgrados de Ciencias Humanas, UNAL Dibujo © Claudia Guerrero.

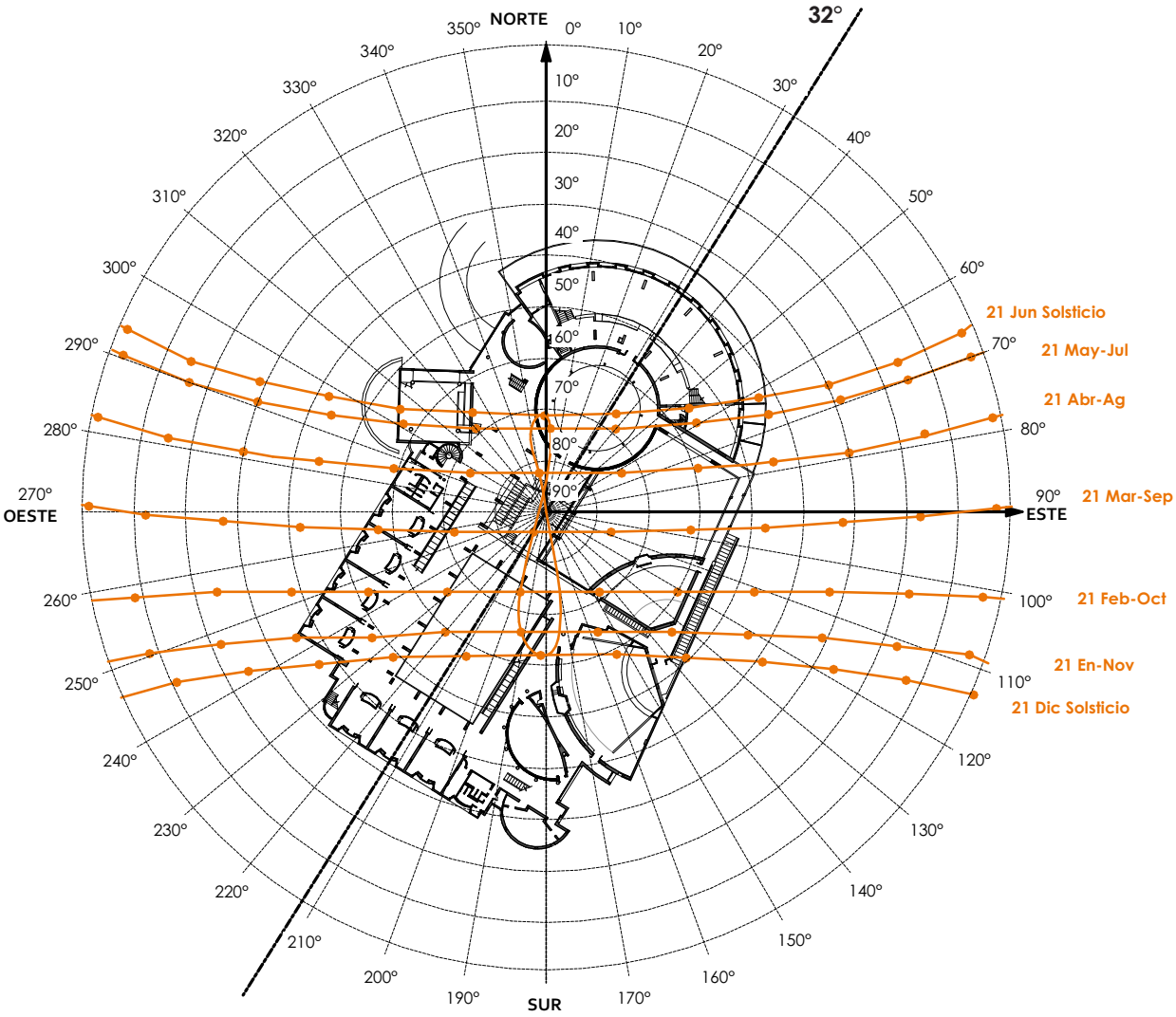


Ahora bien, la geometría del aula está ligada a la intención del arquitecto de dirigir las miradas de los alumnos hacia un solo punto sin que hubieran impedimentos que bloquearan la visibilidad de la televisión (dibujada en el plano original) que en el año noventa y cinco servía como hoy el proyector que se coloca como se observa en la imagen 208. De ésta manera se logra que tanto el profesor como las diapositivas sean vistas por

208 Aula tipo. Posgrados de Ciencias Humanas. Foto © Repositorio Institucional UNAL.



209 Recorrido solar en Bogotá. Posgrados de Ciencias Humanas. Imagen © Claudia Guerrero. Herramienta de cálculo digital: SunEarthTools.com



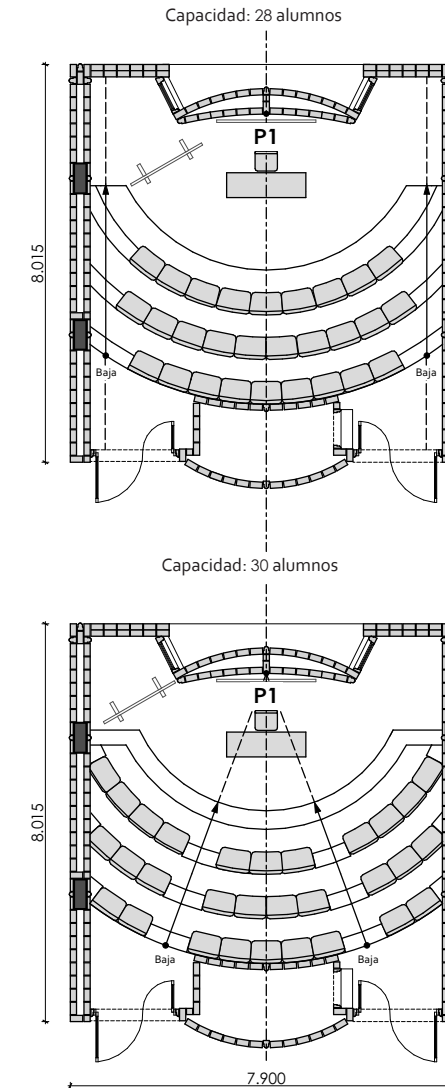
se encuentra rotado 32° grados respecto al norte como se observa en la imagen 209. Por este motivo las fachadas en donde se localizan las aulas son iluminadas permanentemente durante todo el día. Por ende la solución que el arquitecto toma es muy valiedera para protegerse del sol sin sacrificar el confort interior.

En resumen, la idealización del aula apunta a favorecer que los oyentes puedan participar activamente de la conversación, donde el contacto visual es permanente entre el maestro y los alumnos, lo cual ha sido tomado por el arquitecto como una necesidad prioritaria. Conviene subrayar que el *uso* antes descrito ha sido enfocado a una audiencia de maestrantes en una clase de posgrados, aunque parezca tratarse una obviedad, no debe olvidarse porque el cambio de uso significa una limitación para el usuario. Lo que quiere decir que no cumple con las condiciones para una clase de pregrado. Obsérvese nuevamente la imagen 206 en donde se compara el modelo de Salmona con un aula típica, que para el ejemplo se ha tomado un aula de la Universidad del Azuay. La diferencia radica en que el aula típica es configurable, es decir que los pupitres pueden disponerse según se necesite y abre la puerta a la posibilidad de

realizar una clase de pregrado o posgrado indistintamente. No así Salmona ha puesto un claro límite para el uso al disponer un escalonamiento. Sin embargo es cierto también que dicha configuración ofrece comodidades si se usa para el fin al que se dedicó. Si bien el uso es distinto la función es la misma. Ambos modelos son aulas. Pero las disparidades en cuanto al uso han desatado muchas opiniones contrapuestas, en su mayoría quejas que desvalorizan el diseño propuesto. De acuerdo a la visita a la obra se ha podido constatar la disconformidad debido a que las clases que se imparten no todas son de posgrados sino de pregrado.

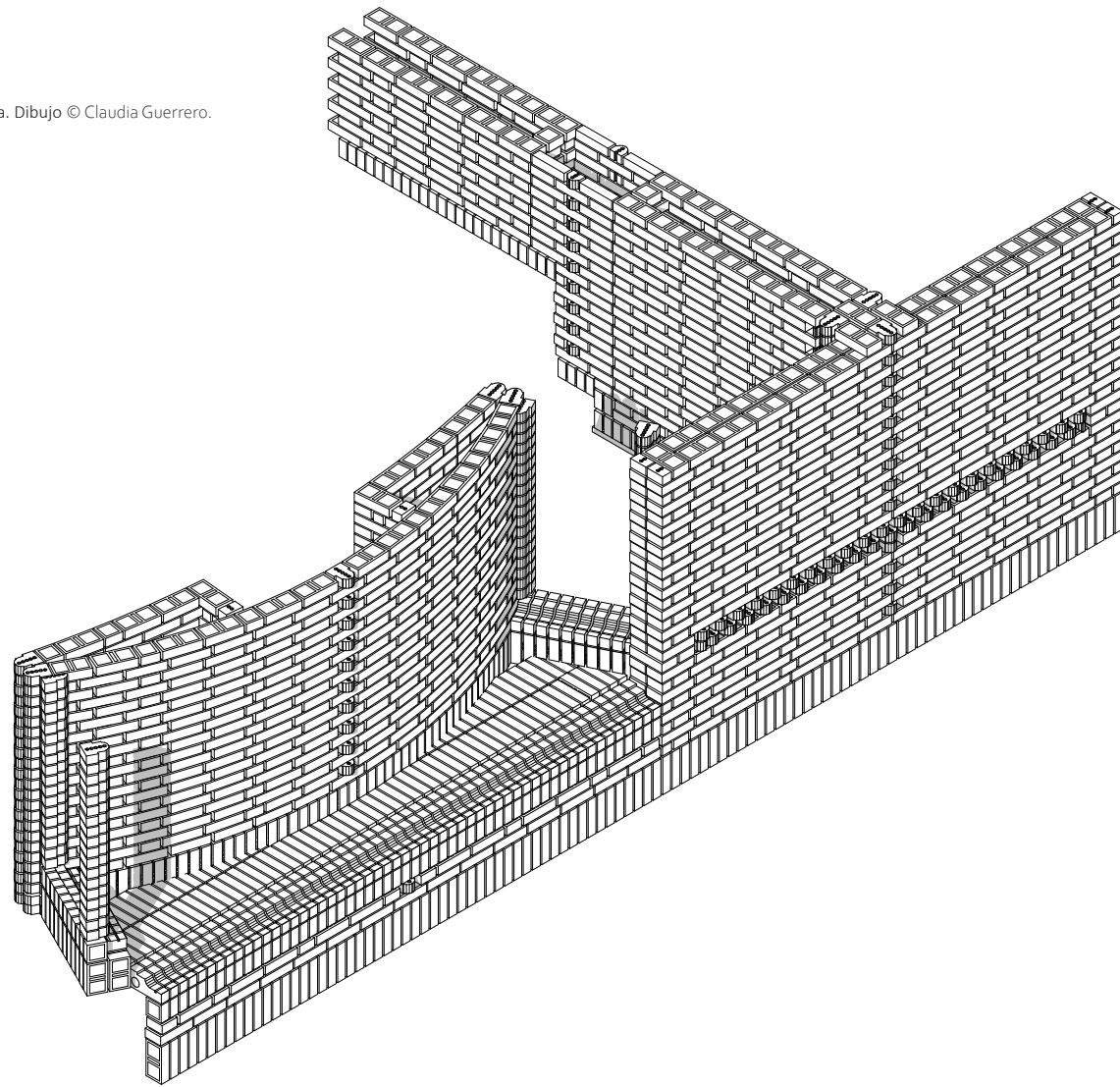
Según la planimetría original del edificio, se diseñan únicamente siete aulas escalonadas para impartir clases magistrales. No obstante las zonas de oficinas de investigación y los salones para seminarios (nivel +5,53) se han modificado para ser usados como aulas. Lo que evidentemente genera mucha incomodidad a los ocupantes del espacio debido a la estrechez de sus proporciones que no permite ubicar cómodamente pupitres en hileras por lo que se opta por acumularlos todos hacia el centro. La materialización de la zona de aulas, según el plano de proyecto ejecutivo, sigue lo

210 Proyecto construido (arriba). Proyecto ejecutivo (abajo) Dibujo © Claudia Guerrero.



indicado en los detalles constructivos. Es decir que se respetan las desiciones del arquitecto en cuanto a fachada y sección, no así la organización que se modifica. No solo en el nivel +5,53 en donde el uso se cambia completamente sino en el nivel +2,52 que corresponde a las aulas escalonadas. Siendo las últimas mencionadas las que presentan modificaciones mas leves en su organización interior en comparación a las primeras. Como se observa en la imagen 210, se tiene que en el proyecto construido se ubican las sillas hacia el centro y se ubican dos circulaciones laterales paralelas al eje de simetría, lo que provoca una gran incomodidad al momento de descender las gradas debido a la irregularidad del ancho libre para circular. Lo que no sucede en el proyecto ejecutivo que propone aquellas circulaciones en dirección al punto 1 [P1 EN IMAGEN 210] que corresponde al primer punto desde el cual nace el eje de simetría que guía todo el trazado, incluyendo el de los arcos que conforman el escalonamiento. Estas variaciones podrían deberse a un deseo de agregar más asientos para aumentar la capacidad del aula, sin embargo el aula proyectada ofrece dos asientos más que la propuesta counstruida que, además, obvia el último escalón del descenso.

211 Aula. Fachada. Dibujo © Claudia Guerrero.



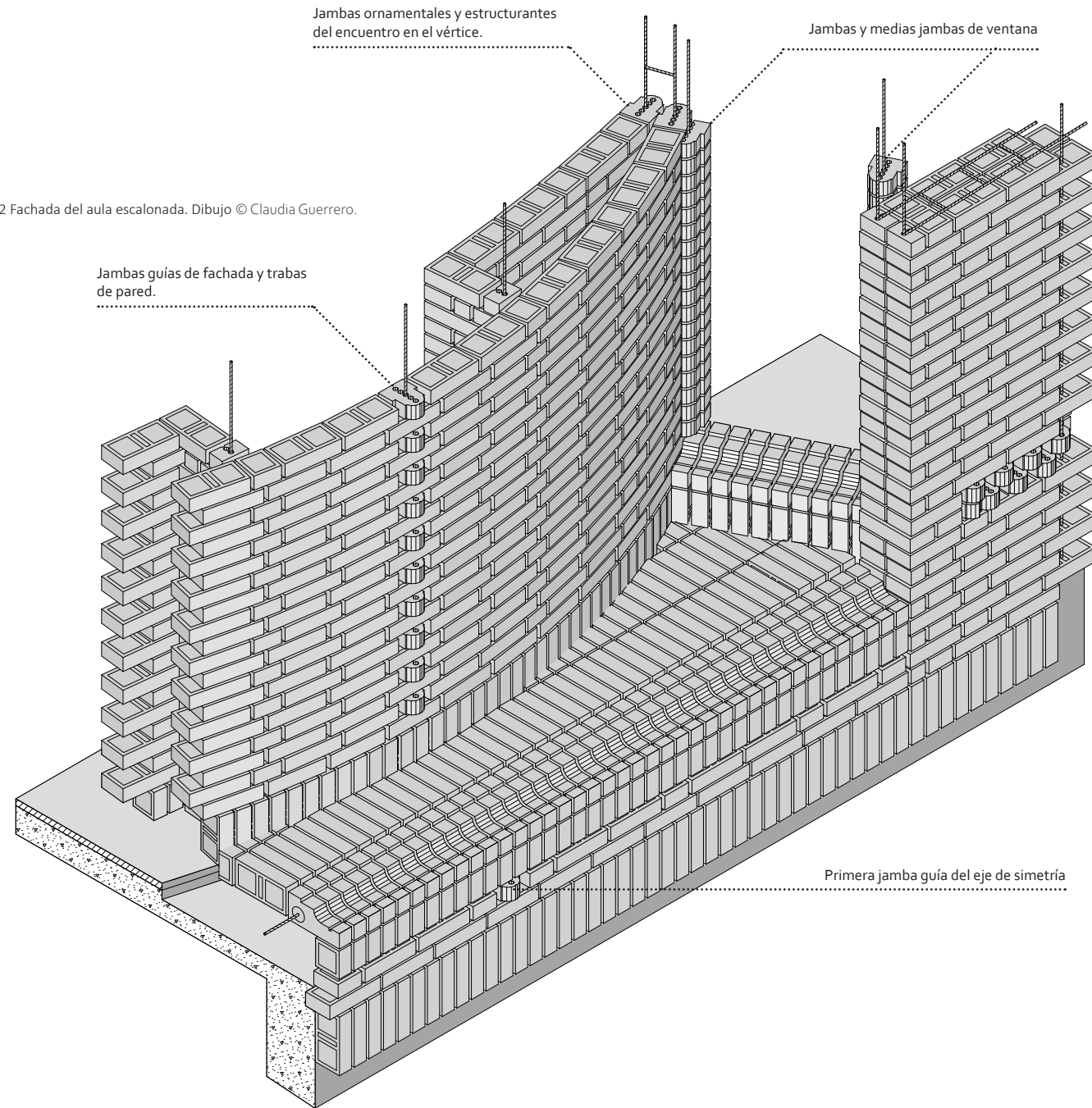
Es interesante analizar el proyecto construido versus el proyecto ejecutivo (el idealizado) porque develan los valores negociables e innegociables del proyecto. El *uso* es un tema que a la luz de los hechos ha ido mutando, es decir que hasta cierto punto se lo ha negociado al momento de la ejecución de obra. En contraposición al detalle, un valor que ha sido innegociable porque sin éste la construcción hubiera fracasado. Y aunque, nuevamente, esta discusión que se pone sobre la mesa parece ser muy obvia por el hecho de que no existe materialización sin detalle como no existen las palabras sin letras. Es cierto que es una realidad que el porceso de construcción de un edificio, cualquiera, puede suscitar cambios en el detalle, la mayoría de veces por razones ajenas a los parámetros analizados por el proyectista. No obstante, muy aparte de la razón que motive la modificación del detalle estará encaminado a ser una mejora que ayude a salvaguardar la integridad de la forma que vertebra el sistema que hace que el edificio funcione como tal. Dicho esto, si bien el detalle es imprescindible para cualquier construcción, para la ejecución de los proyectos de Salmona es innegociable por la complejidad de la forma misma en donde el detalle

no solo es parte de un sistema estético sino de una estrategia que devela la premeditación de la materialización del objeto desde el emerger del primer boceto. Una estrategia que consiste en la conformación de macromódulos que se conciben por separado y se juntan por partes mediante la identificación de puntos guía y ejes de simetría. Este proceder ha sido denominado por Felipe Camacho como *composición por partes* y es una de las tres estrategias o caminos por los que Salmona transita para la resolución de sus proyectos (Camacho, 1965).

Ahora bien, para poder entender cómo se procede en la composición por partes del edificio completo es necesario recordar lo que hasta ahora se ha expuesto sobre el aula y responder a tres preguntas fundamentales, en este orden: ¿dónde?, ¿cómo? y ¿por qué?. Primero, ¿dónde ubica el arquitecto la zona de aulas? En el costado suroccidental del edificio ¿Cómo ubica las aulas? En posición lineal, una al lado de la otra y conformando dos grupos que se posicionan de manera perpendicular conformando una L en el vértice suroccidental del edificio ¿Por qué se plantea así?

Y el por qué requiere analizar varios factores.

212 Fachada del aula escalonada. Dibujo © Claudia Guerrero.



Siendo el primero el emplazamiento versus la orientación del lote y el recorrido solar. El edificio es una unidad hermética, en muchos sentidos. El principal y mas evidente es la percepción de un objeto masizo e impene-trable si se le observa por fuera. Conformar un circuito cerrado por una barrera. Circuito, porque una vez dentro se puede caminar en todas las direcciones prácticamente ininterrumpidamente. Y cerrado porque, aunque por dentro el caminante se sienta libre de recorrer por donde le apetezca, el límite es el muro que separa el mundo del campus del mundo interior del edificio. Por ende, reitero, es una unidad hermética... conformada por partes.

El edificio se gira 32° respecto al norte porque busca hacerse a la misma orientación del lote. Estando ambos girados, se concentra en los dos tercios partes del terreno retranqueándose hacia el sur. Al posicionarse con dicha inclinación es evidente que la ubicación del aula podría ser cualquiera porque el sol iluminaría intrusivamente causando deslumbramientos en cualquiera de las caras del edificio. De manera que es mejor plantearse una ubicación a partir de parámetros de confort acústico y crear soluciones a nivel constructivo que favorezcan

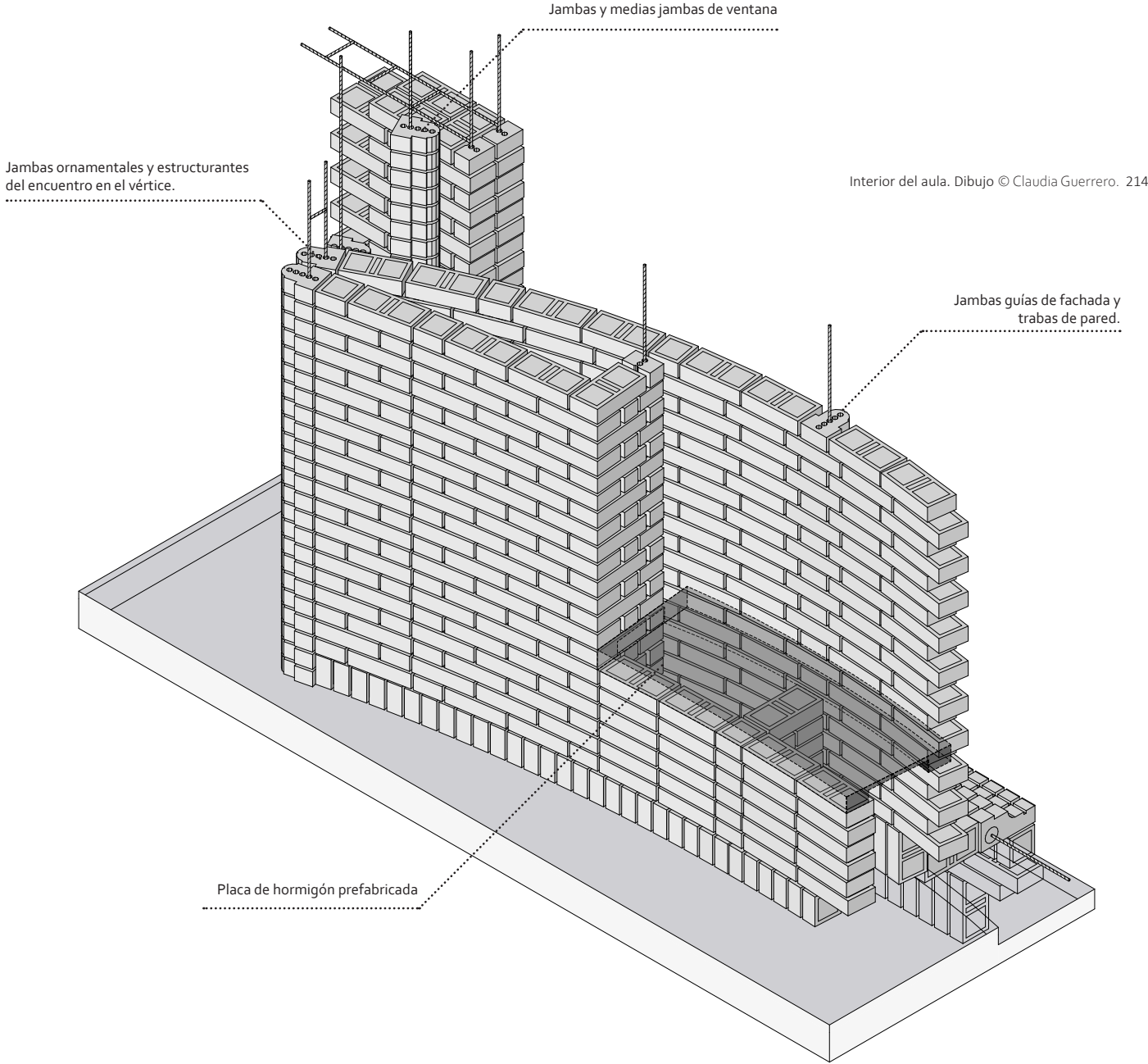
el confort lumínico. Por tal motivo, se ubica el aula hacia el suroccidente, donde se tiene mayor privacidad, menos ruido debido a que no existe aglomeración de gente y se elige mitigar el bullicio de la avenida con una barrera vegetal y con montículos de tierra hacia el perímetro de la parcela. Además, las aulas, no se ubican paralelas sino perpendiculares por el tema del recorrido solar antes descrito. Esto en cuanto a lo que corresponde a hermanar el emplazamiento con la zonificación. Una vez dado este paso se procede a aislar la parte (el aula) en cuestión del conjunto (el edificio) de tal manera que se considera que el aula es un macromódulo que si se divide en mitades, se tiene que la una es simétrica a la otra. Una cualidad necesaria para facilitar su repetición dentro del conjunto. Y, para garantizar que la repetición se mantenga simétrica, se plantea la estrategia de colocar guías en cada eje de simetría. Es así que la construcción de la fachada del edificio comienza por ubicar las guías en las primeras tres hiladas de ladrillo: 1) Un zócalo de ladrillo tipo tolete (0,25 x 0,125 x 0,06) a sardinel que actúa como *basa* 2) Una hilada a soga en donde se va comprobando el nivel 3) Y una hilada a soga y tijón en donde se ubica una jamba en el eje de simetría.

213 Fachada sur (2022) Fotografía © Claudia Guerrero.



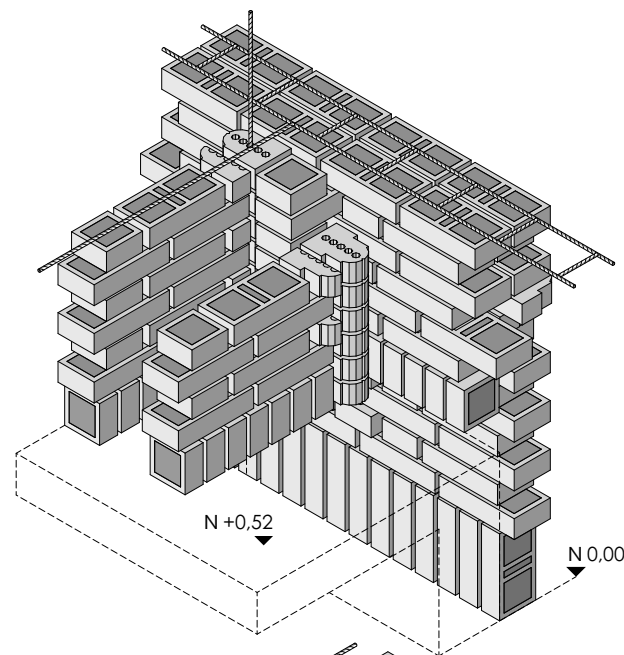
Como se observa en las imágenes doscientos once y doscientos doce, la jamba colocada al eje de simetría de la pared curva actúa como guía y permite cerciorarse que el ladrillo tolete a cada lado sea igual en número. Además, los orificios que posee el ladrillo jamba permiten estructurar la pared para evitar el volcamiento al colocar a través de ellos una varilla que se ancla directamente a las losas de entrepiso. El encuentro de los planos curvos en el vértice finaliza con jambas colocadas una sobre otra también estructuradas con varillas. Esta solución prevee que los momentos de fuerza no vuelquen el muro aunque, como se ha dicho antes, por su naturaleza curva es capaz de soportar bien aquellas fuerzas por lo tanto el refuerzo de acero principalmente actúa como arriostramiento del sistema constructivo.

En la imagen doscientos catorce se aprecia la misma pared curva de la fachada mostrada anteriormente pero hacia el interior del aula en donde las trabas del ladrillo jamba de la pared exterior con la pared interior se interrumpen por efecto de la necesidad de disponer una superficie para apoyar una placa prefabricada en donde se asentará la televisión que estuvo contemplada en 1995 como herramienta de enseñanza. Nótese que las seis hileras a soga de la parte central de dicha pared no se desfasan para trabarse sino se apoyan uno sobre otra sobre sus vértices. A simple vista dando la impresión que estas cuatro columnas de ladrillo que se forman no se estructuran sin embargo necesariamente se amarran horizontalmente con varillas y se traban con la columna de ladrillos a tizón que actúa como si se tratara de un arbotante.

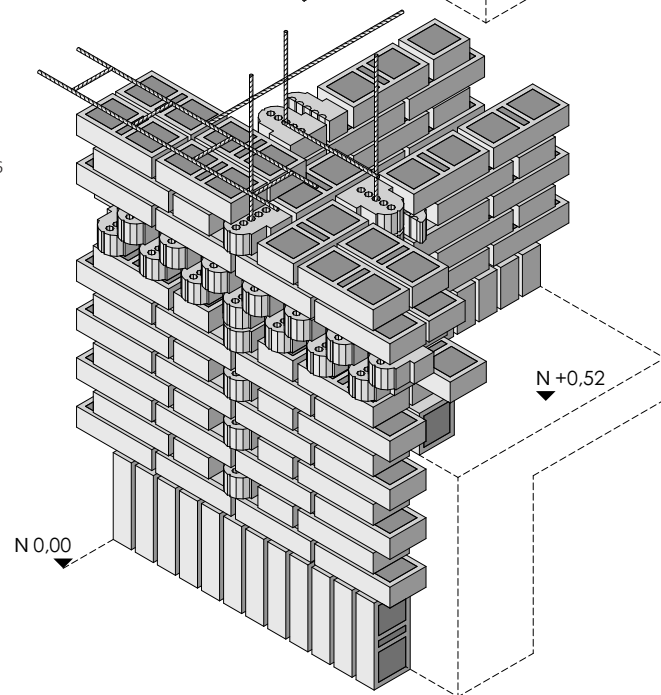


Interior del aula. Dibujo © Claudia Guerrero. 214

215



216

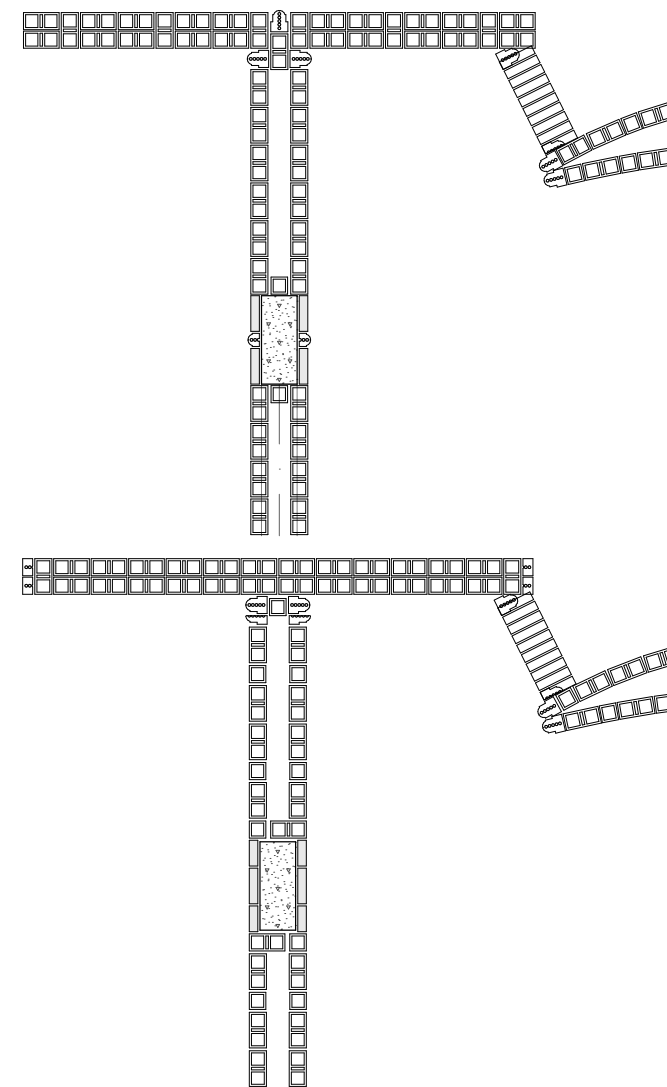


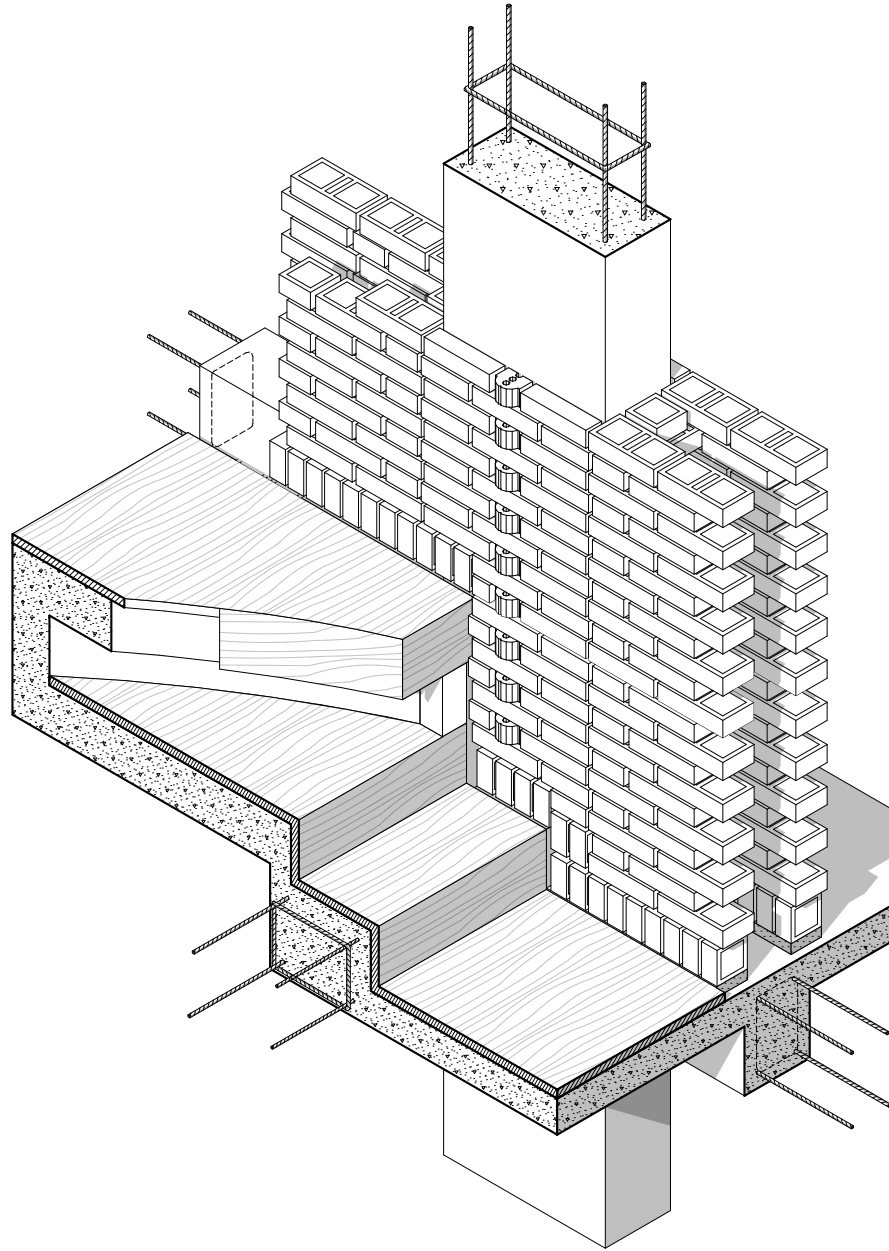
Las axonometrías muestran el detalle de la unión del plano de fachada con la pared divisoria del aula. Es singular la ejecución de dicho encuentro que al interior conforma una doble pared que se traba a la fachada mediante una columna de ladrillo a tizón que se ubica justo detrás de las jambas que se marcan como una línea vertical en la fachada e indican el eje estructural. Dicha *columna* que en realidad solamente es una sujeción que sirve de apoyo para las jambas que se observan que hacia el interior dan inicio a la pared y la estructuran mediante varillas que se amarran con las losas en sentido vertical. Esta manera de ejecutar el arranque de la pared plantea una ilusión visual que sugiere que el contacto entre los dos planos no está trabado y que son dos cuerpos que nunca llegan a unirse más que con solo apegarse uno al lado del otro. Aquello demuestra Salmona es muy sensible y estratégico en su proceder debido a que este encuentro, que parece meramente obedecer a una motivación estética es en realidad la verdadera estructurante del muro. Obsérvese que en fachada el eje que se marca también se refuerza verticalmente con una varilla de acero. La decisión también acompaña la voluntad de optimizar al máximo el ladrillo

Imagen 215 y 216: Axonometría en detalle. Encuentro del plano de fachada con pared divisoria. Dibujo: Claudia Guerrero.

porque en todo momento busca tener la menor cantidad de desperdicio en recortes. Si bien afirmar que el desperdicio es totalmente nulo sería una mentira, si se puede decir con certeza que el porcentaje es sorprendentemente muy pequeño. Esto es comprobable al reconstruir cada hilera de ladrillo en su extensión completa, lo que devela que el ladrillo está completo y que cuando su división es necesaria, es totalmente planificada. Es decir que el ladrillo nunca se divide en una fracción que no sea en mitades. De tal forma que si se ocupa la una mitad para un encuentro, la otra no se desperdicia porque se coloca en otra posición del mismo muro. Lo que quiere decir que modulación del ladrillo es muy precisa. Obsérvese de nuevo los detalles antes citados [IMAGEN 215, 216]. Nótese que el inicio del muro interno se intercala con hileras que comienzan con una jamba y una media jamba. Esto no es una casualidad sino una intención premeditada, pues la suma de ambas es exactamente la longitud del ladrillo tipo tolete que utiliza. Es decir, veinte y cinco centímetros. Esta equivalencia prevee que el resto de la hilada a soga de ladrillo tolete no tenga recortes arbitrarios. Una cualidad que revela la preocupación por la exactitud donde el ladrillo es el modulador del espacio.

Aula. Hilada par(arriba). Hilada impar(abajo). Dibujo © Claudia Guerrero. 218

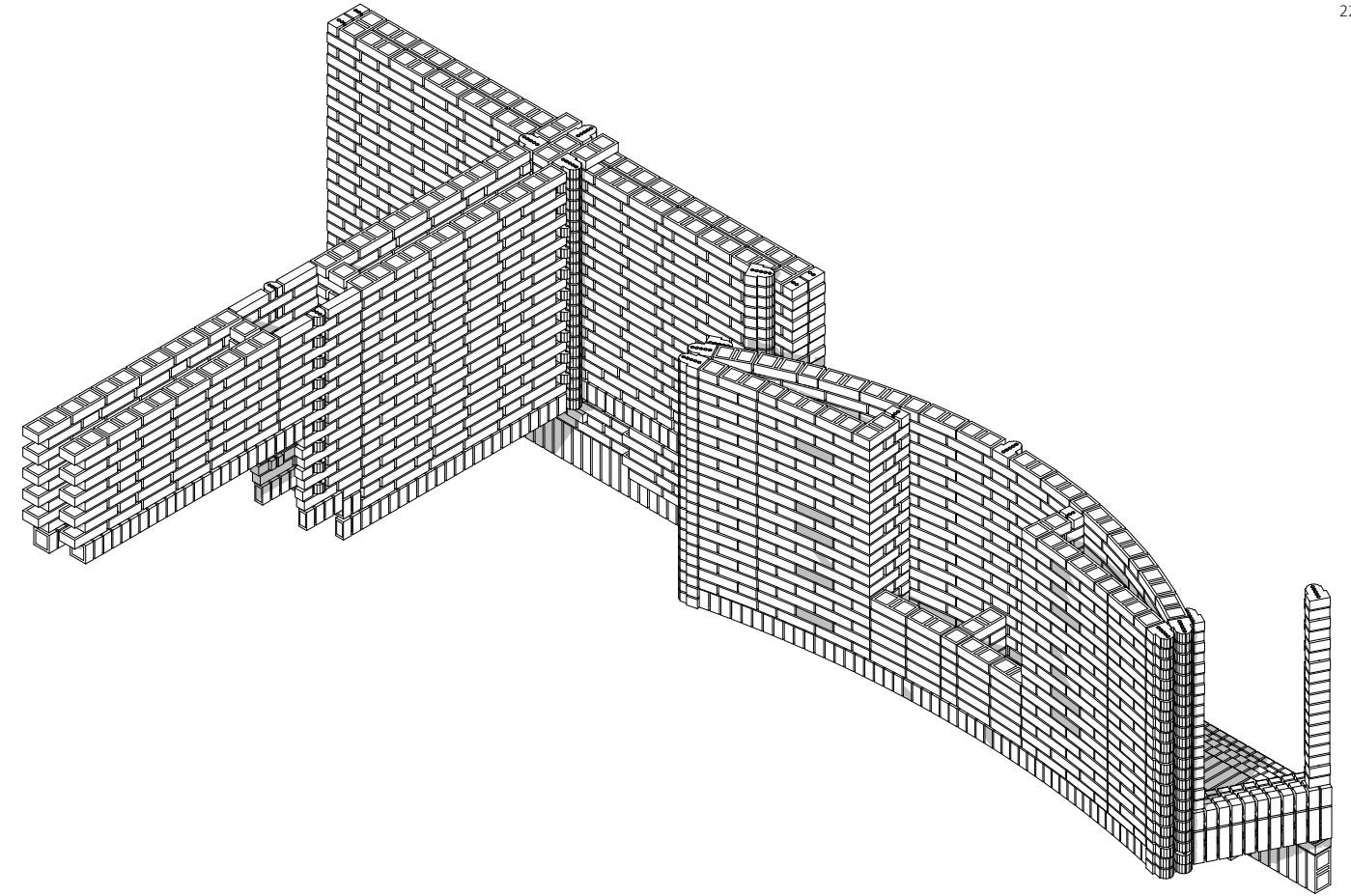




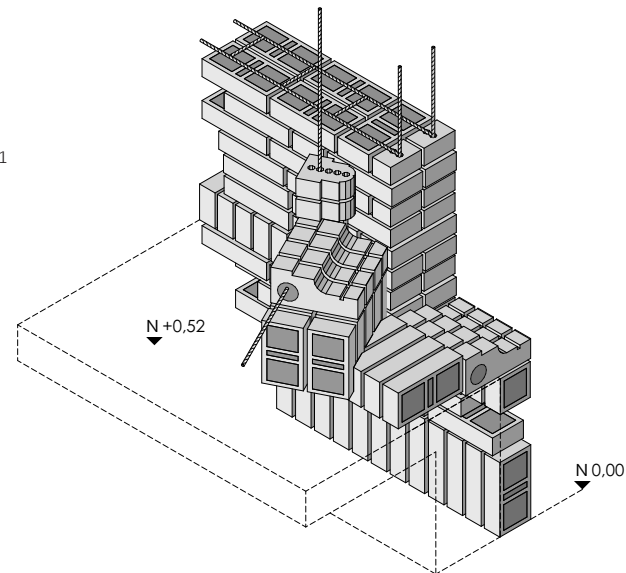
El encuentro del muro con la columna es en especial complejo debido al escalonamiento; sin embargo como puede apreciarse en la imagen 219, el ladrillo es manejado con mucha precisión. Si se observa con detenimiento se puede evidenciar que el arquitecto ha calculado la modulación de ladrillo en planta y sección. Los recortes del ladrillo en fracciones equivalentes son inevitables únicamente en las fachaletas que se chocan con la contrahuella del escalonamiento. Pero son solamente cuatro unidades y el resto se mantiene completo o fraccionado en mitades y es aprovechado como traba.

Imagen 219: Aula escalonada. Axonometría del encuentro de pared con columna. Dibujo © Claudia Guerrero.

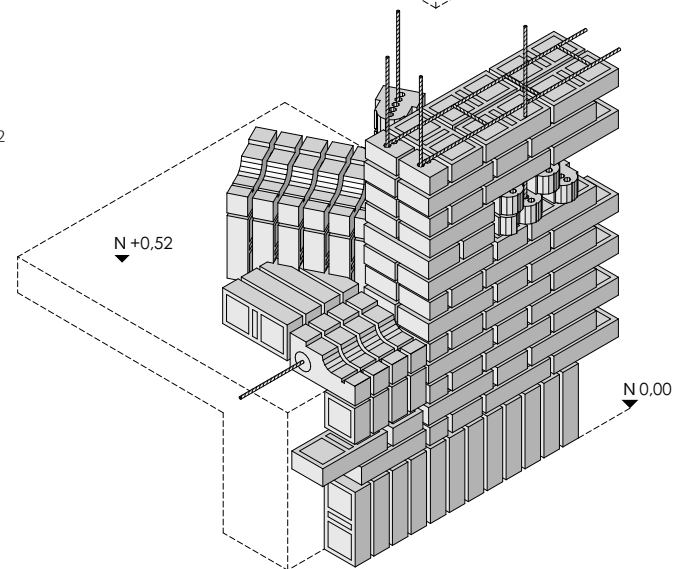
Imagen 220: Axonometría de la modulación del ladrillo de la cara interna del aula escalonada. Dibujo © Claudia Guerrero.



221



222

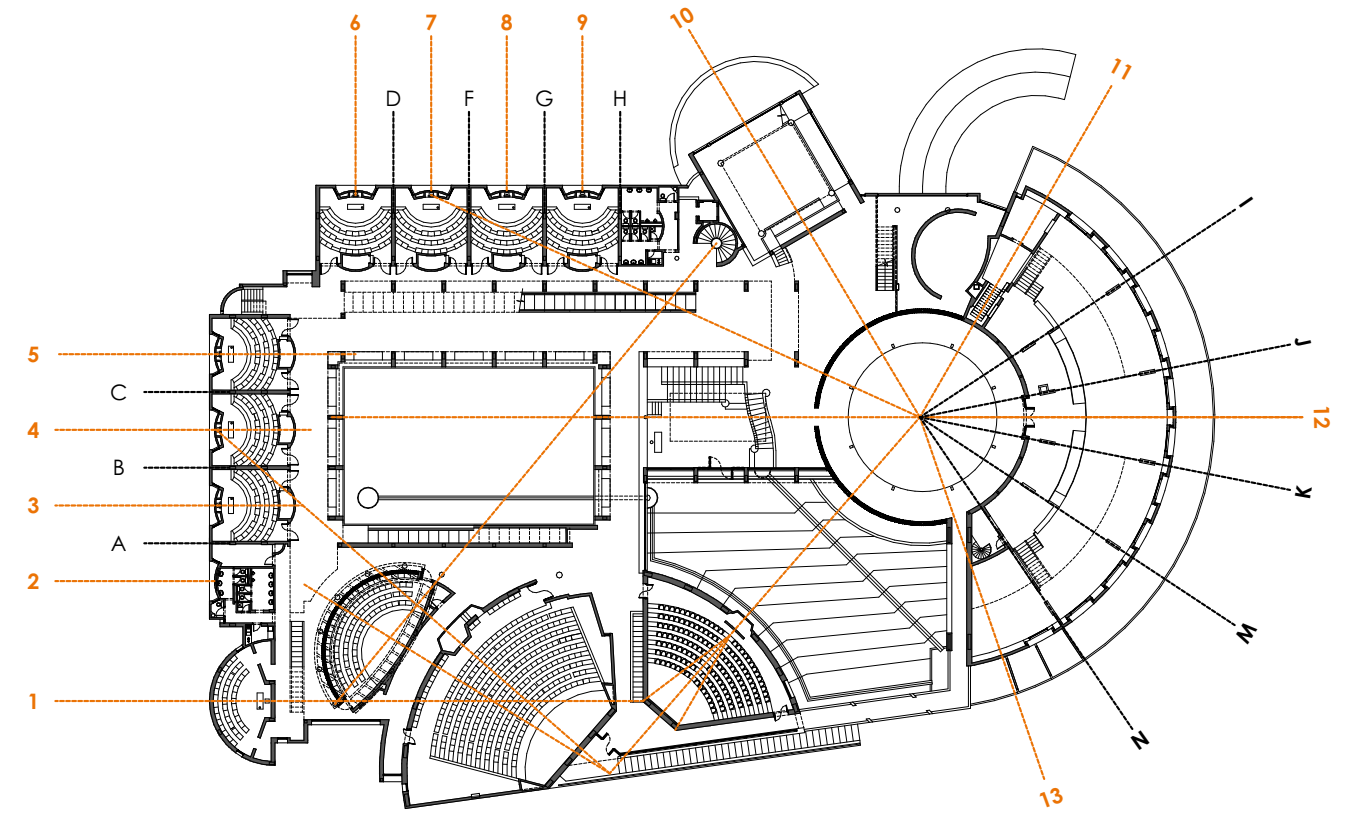


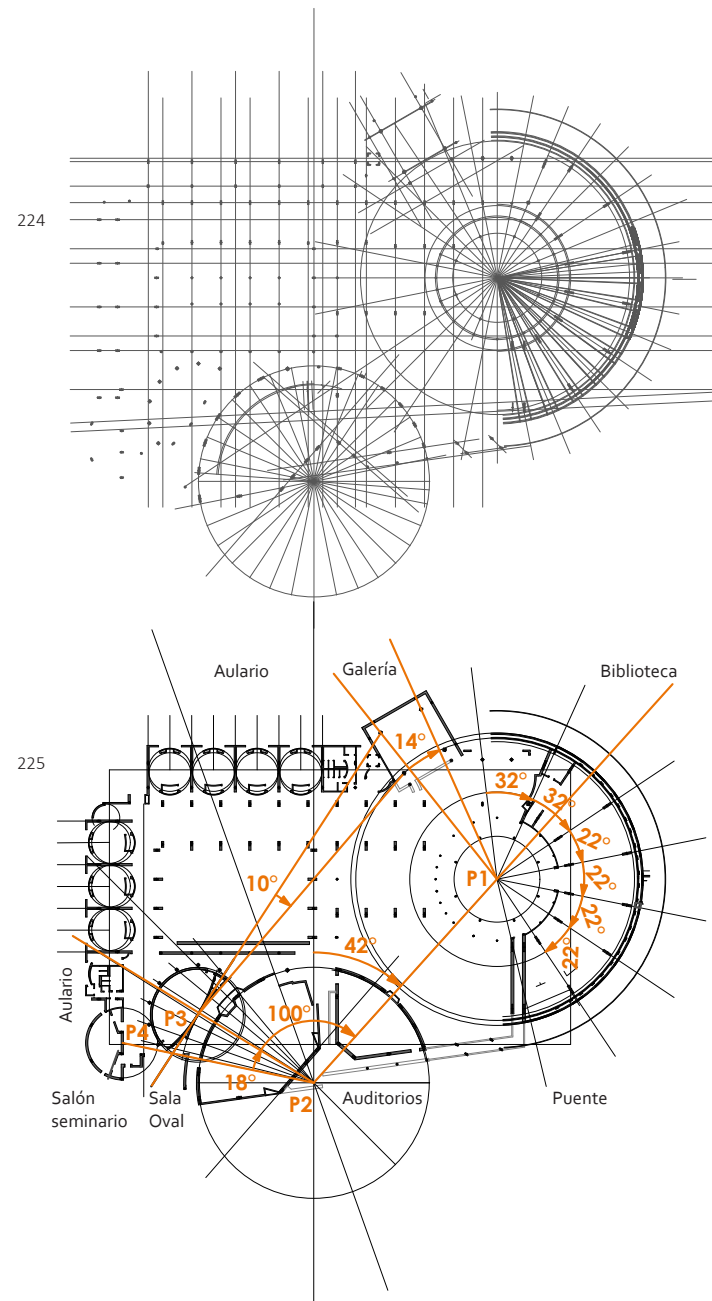
Las axonometrías muestran el detalle del contacto del plano ortogonal de la fachada con el inclinado de la ventana. En este caso en especial se tiene que el ladrillo de la fachada no se traba con la jamba de la ventana dado que la inclinación y la geometría redondeada del ladrillo no lo permite. Por tanto el punto de contacto entre los planos es una junta entre ellos. No obstante por motivos de estructurar el sistema, aquellos antes mencionados, se amarran mediante varillas ubicadas en el sentido horizontal cada siete hiladas y en el sentido vertical en las jambas de las ventanas y las medias jambas que se observan rematando el plano ortogonal. Las cuales, valga añadir, que no son desperdiciadas sino corresponden a la mitad sobrante del fraccionamiento que se hace para ubicar la mitad redondeada en el eje del pilar de hormigón que se muestra en el detalle en axonometría de la página anterior [IMAGEN 219].

En la página siguiente se muestra nuevamente la planta del nivel +2,52. Apréciase los ejes numerados y de color naranja corresponden a los ejes de simetría en donde se ubica el ladrillo jamba como indicador en fachada. En cambio, los ejes que se nombran con letras son aquellos que señalan los ejes estructurales, donde también se ubica el mismo ladrillo como indicador. Lo cual resume la estrategia de Salmona para el trazado y construcción de la planta mediante puntos guía en donde se ubican las jambas. Las aulas conforman el único costado totalmente ortogonal de la planta y es una *parte* de la composición. Otra parte que es el cuerpo mas grande de la composición es la biblioteca. El volumen semicircular orientado hacia el norte.



Ejes sobre plano cedido por la Fundación Rogelio Salmona (1995). Planta primera, n+2,52. Dibujo © Claudia Guerrero. 223





la biblioteca incorpora un proceder conformador formal adicional al de composición por partes, esto es el abanico panimétrico. Es decir que la geometría del espacio nace de un punto guía principal que sirve de centro para abanicar o rotar formando una figura curva, pudiendo ser esta regular como lo es la biblioteca de posgrados o irregular como son las Torres del Parque.

Al combinar ambos mecanismos se procede según prosigue: 1) Se haya la geometría más adecuada para resolver los auditorios y la biblioteca. Se elige la circunferencia. Se sesga cuales podrían ser las proporciones adecuadas para la función que abarca 2) Se trazan los puntos guía que para el abanicamiento correspondería a los centros de las circunferencias desde donde nacen los volúmenes. Estos serían P1, P2, P3 y P4, como se indica en el esquema doscientos veinte y cinco. 2) Se incorporan los volúmenes al conjunto, es decir las partes a la composición mediante la relación de los centros por ejes que los unen. Esta relación nace del punto P2, el cual se toma referencia porque es mas sencillo abanicar los siguientes dos volúmenes de la sala oval y el salón de seminarios hacia la izquierda y la biblioteca hacia la derecha conformando un ángulo de 100°.

Imagen 224: Planta conceptual. Estructura (pilares) y líneas guías (ejes). Dibujo © Claudia Guerrero.

Imagen 225: Planta conceptual. Estructura (pilares), paredes interiores, líneas guías (ejes) y centros para abanicamiento. Dibujo © Claudia Guerrero.

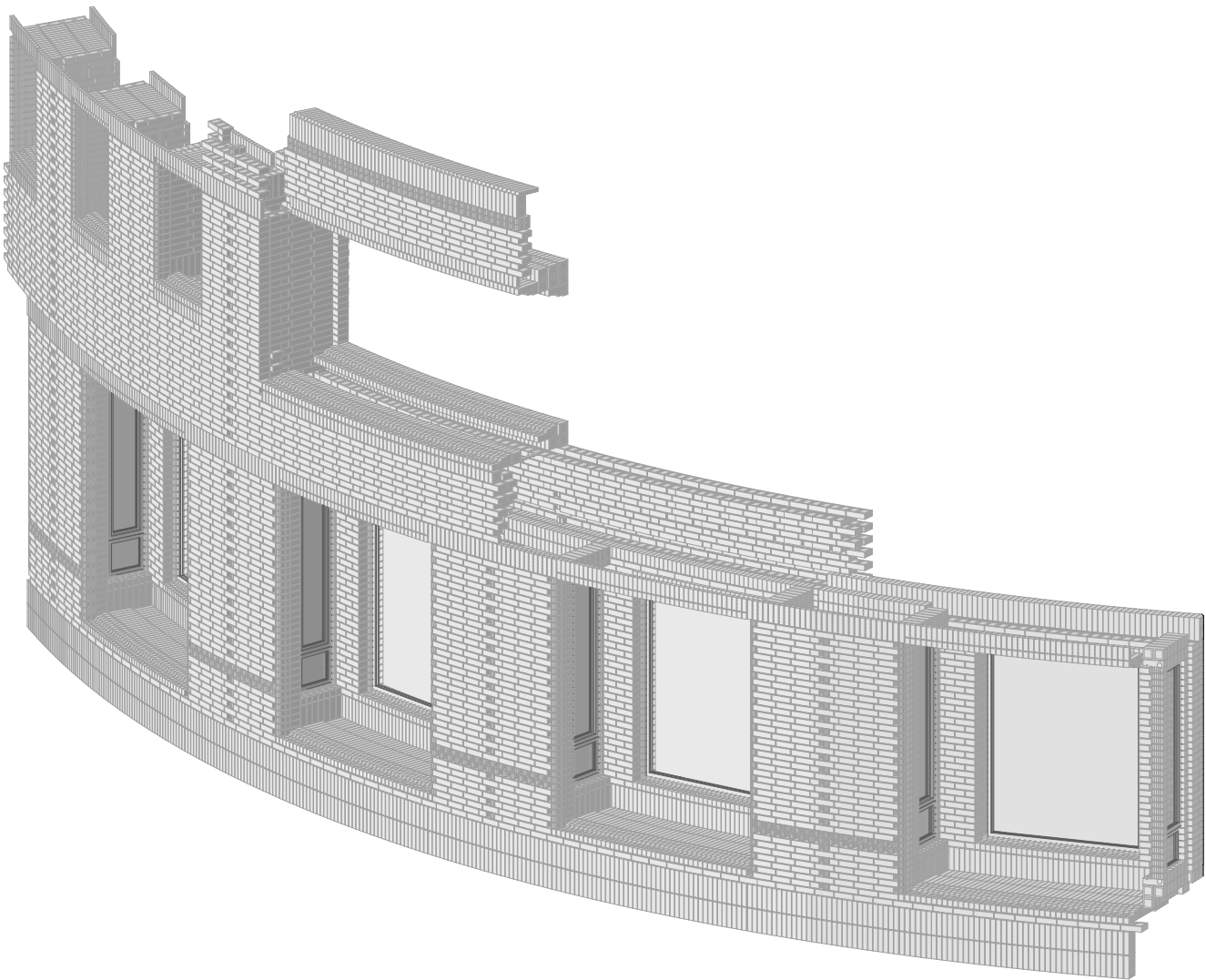
3) Una vez posicionados las cuatro circunferencias se procede a atribuirles la estructura (pilares) y a modular la fachada según la medida del ladrillo haciendo macromódulos que se repiten cada 22° en el caso de la biblioteca. Nótese una relación importante que unifica el conjunto. Se trata de un rectángulo que une los centros de las aulas, pasa por el centro del salón seminario, pasa por los ejes de algunos pilares de los auditorios, pasa por el vértice del puente, une los pilares a los extremos de la biblioteca y finalmente pasa por el centro de uno de los pilares de la galería.

El macromódulo en el caso del abanicamiento no es el espacio completo como en los pabellones aularios donde se consideraba el aula completa como el macromódulo que se repite en la composición. Para el abanicamiento se realiza un módulo según se indica en la parte sombreada con color naranja en el esquema doscientos veinte y siete. De tal modo que la fachada adquiere un ritmo A-B-A al abanicar los dos macromódulos que corresponderían al muro en donde se marca el eje mediante una jamba en el centro (macromódulo A) y la porción en donde se ubica la ventana (macromódulo B).

Imagen 226: Planta conceptual. Biblioteca. Modulación de fachada. Dibujo © Claudia Guerrero.

Imagen 227: Planta conceptual. Biblioteca. Zoom in: Modulación de fachada. Dibujo © Claudia Guerrero.

228 Axonometría deconstruida de la fachada de la Biblioteca de posgrados de Ciencias Humanas. Dibujo © Claudia Guerrero.



229 Collage. Fachada Norte. Biblioteca. Edificio de posgrados de Ciencias Humanas. Fotografías © Claudia Guerrero.



230 Jambas y alfagías en fachada (2022). Fotografía © Claudia Guerrero.



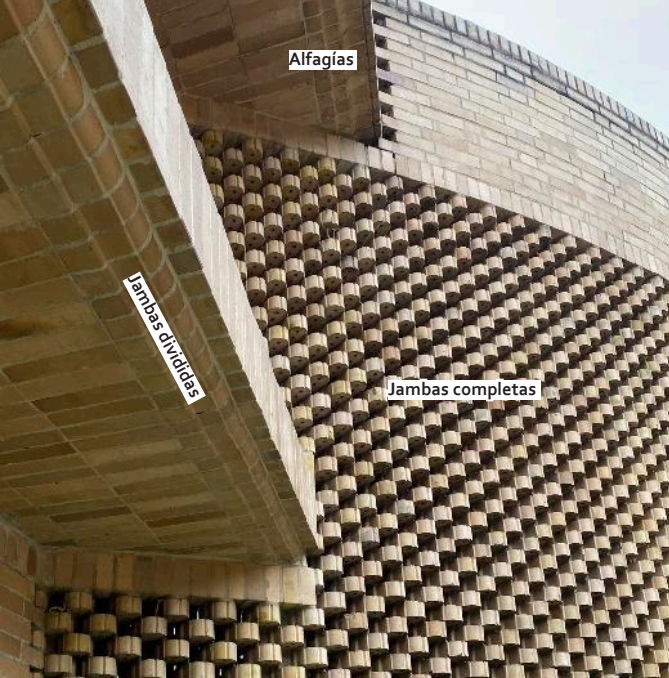
Los detalles de la fachada del aulario y la biblioteca son prácticamente los mismos. Siendo lo único que les diferencia es que la curva de la hilada se mantiene en toda la fachada. Y así por el orden. El lenguaje es el mismo en todo el edificio.

Hasta ahora se ha descrito el rol que cumple la jamba combinada con el ladrillo tipo tolete, que es el ladrillo base que usa Salmona. No obstante, como se ha dicho al inicio de este discurso, existe dos elementos adicionales que se suman al repertorio de formas del edificio. Se trata del ladrillo alfagía y el ladrillo atargea, que en realidad es el mismo pero se nombra diferente según la posición que adopta. Es decir que se le llama atarjea cuando son empleadas para los canales de agua y se les nombra alfagías cuando se les coloca en un friso o para detener que el agua ingrese hacia el interior cuando se le coloca en el borde inferior de una ventana.

En la imagen doscientos treinta se observa cómo se disponen las atargeas enfrentadas conformando el canal de agua. Se emplean completas y se les da un color cyan

Esta decisión de cambiar la coloración natural del ladrillo también simula la introducción de un nuevo elemento que en realidad es el mismo que se lo usa como remate de la cubierta en la imagen doscientos treinta uno. Obsérvese también en la misma imagen que el ladrillo jamba se emplea dividido cubriendo la loseta que actúa como brisolei para el interior en donde se ubica el vestíbulo. Valga la oportunidad para señalar el uso del ladrillo principal dividido a la mitad y completo en ésta misma fachada.

231 Jambas como remate y celosía. Alfagía como remate (2022). Foto© Claudia Guerrero.



Adicionalmente, al mirar la imagen doscientos treinta y dos, salta a la vista un nuevo elemento cuyo uso se limita exclusivamente al plano horizontal como material de piso. Se trata del ladrillo cuadrado que tiene un agujero en el centro, lo cual permite el crecimiento de vegetación en medio, sus proporciones son de 0,15 x 0,15 x 0,04 y se encuentra en el patio de acceso y en las caminerías exteriores al edificio. Elemento que se utiliza para modular el crecimiento del espacio en planta.

232 Atargeas y jambas en pasamano (2022). Foto© Claudia Guerrero.

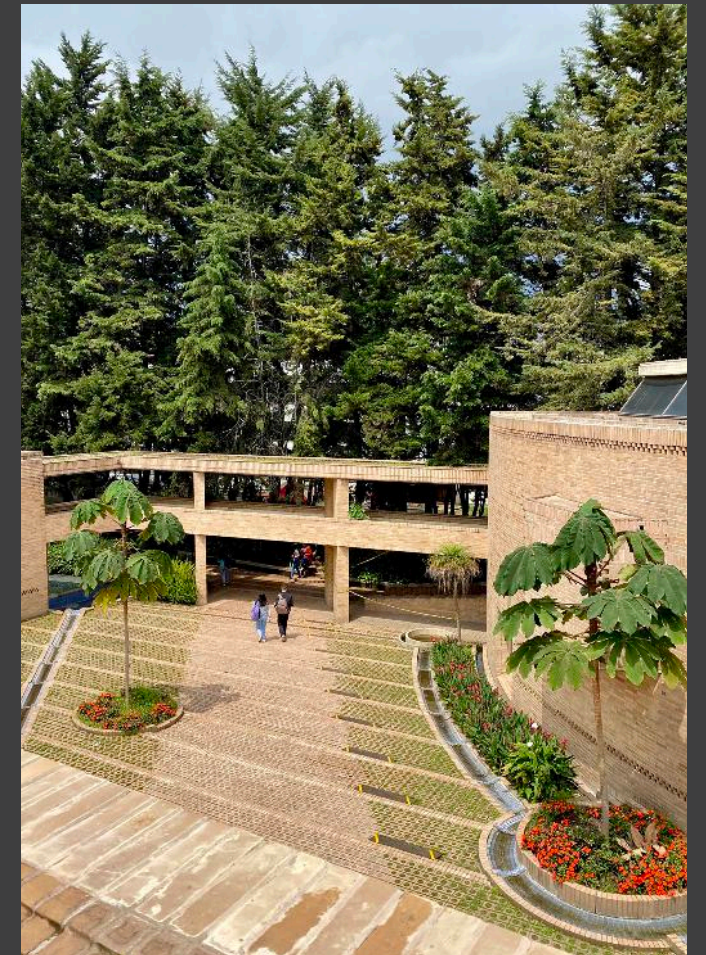


Conclusiones

233 Patio de ingreso. Posgrados de Ciencias Humanas (2022). Foto© Claudia Guerrero.

Introducción

La investigación aporta el conocimiento del contexto histórico en el que Rogelio Salmona desempeña su práctica profesional en Colombia y ayuda a comprender su pensamiento a profundidad a partir de las experiencias que han sido descritas en su biografía. Esto es importante porque su formación intelectual y pragmática guiada por sus dos maestros, Le Corbusier y Francastel, afectan enormemente su proceder proyectual en el quehacer arquitectónico una vez comenzado su carrera a principios de los sesenta, teniendo un punto de inflexión significativo cuando llegado 1995 comienza a proyectar el edificio de Posgrados de Ciencias Humanas y la Biblioteca Virgilio Barco casi en paralelo, siendo este último ejemplo ampliamente conocido. No así el edificio de posgrados, en donde Salmona ensaya por vez primera con el hormigón armado visto en color ocre, logra aclarar la tonalidad del ladrillo y formalmente, junta todas sus experiencias pasadas. Que luego, haciendo unas leves modificaciones, se replican en la Virgilio Barco.



1. Con relación al panorama mundial en el que se realiza la obra y los actores que incidieron sobre el autor del proyecto.

La facultad de Posgrados de Ciencias Humanas se construye entre el año 1995 al año 2000. Un edificio de arquitectura moderna que se sitúa en una temporalidad de tendencias posmodernistas.

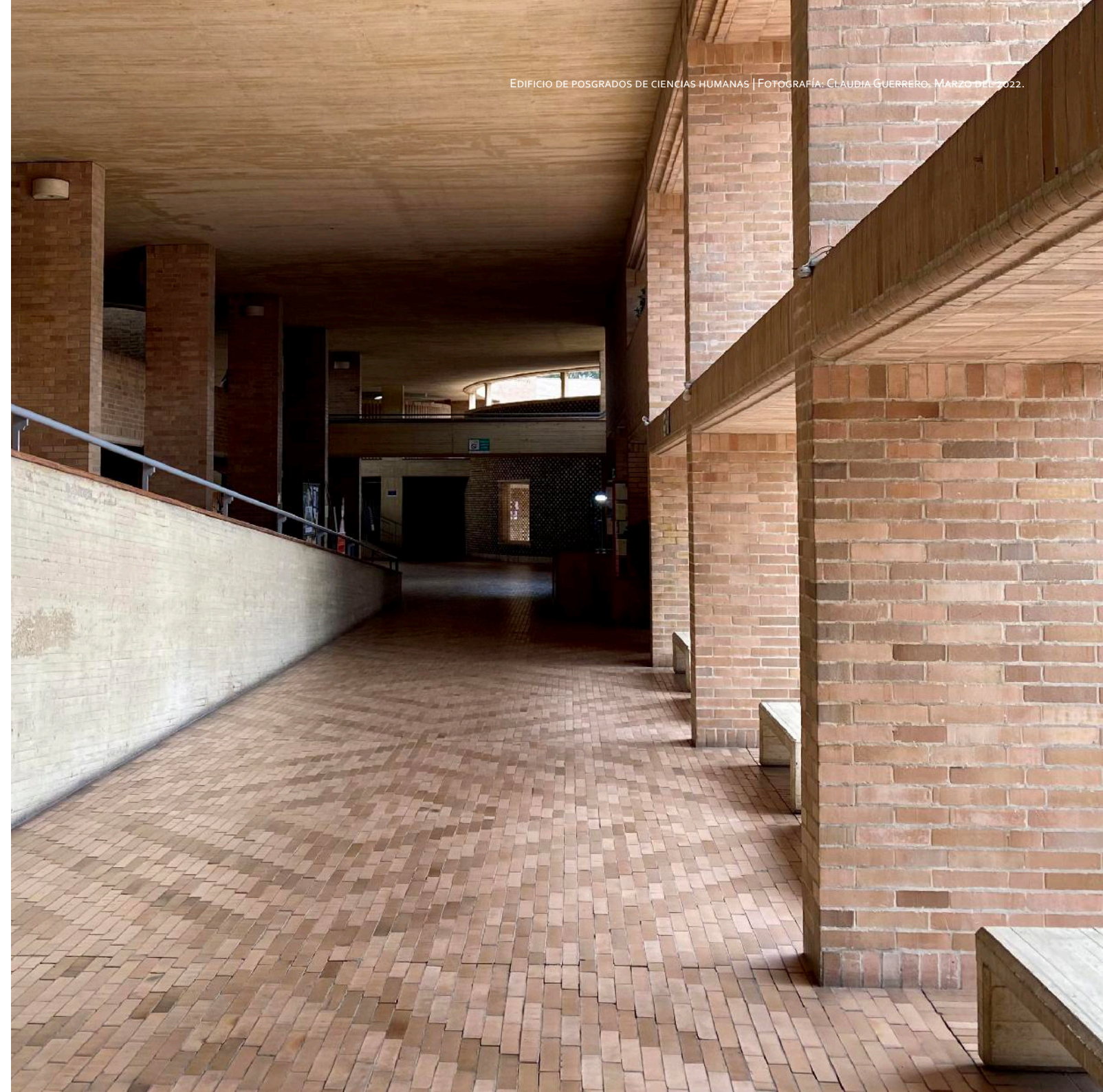
La arquitectura en Colombia, alrededor del año 1940, adquirió un significado progresista. El sentimiento nacionalista impulsó iniciativas en el sector de la construcción, entre ellas la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de Colombia con sede en Bogotá. La cual en su momento representó el ideal del espíritu modernizador que tenía impregnados algunos tintes políticos en un tiempo de reformas públicas, entre ellas las de carácter educativo. Es así que, con fecha 1939, se aprueba el trazado de la llamada Ciudad Blanca idealizado sobre el papel por el arquitecto alemán Leopoldo Rother, quien es específicamente buscado y contratado para este cometido. El edificio de la Facultad de Posgrados de Ciencias Humanas se contruye entre 1995 y el año 2000 después de que los vientos del modernismo

se acallaban y las tendencias posmodernas empezaban a mostrarse. Es en ese entonces que surge el encargo en el contexto de un campus consolidado en donde se le asigna a Salmona una parcela vacante entre las pocas que quedaba en la Ciudad Universitaria.

El significado del encargo es especial debido a que su vocación, un edificio educativo, permanecerá como vestigio del pensamiento de su época o por lo menos del arquitecto que lo ejecuta, además de buscar acoger satisfactoriamente los usos que aglomera dicho programa funcional. Es por eso que, en palabras de Rogelio, *había que no equivocarse en su diseño* (Salmona en Gamboa, 2000, pág. 2).

El edificio como vestigio es una síntesis de los viajes aprehendidos por Salmona, sus experimentaciones pasadas en su práctica profesional tanto con el material como en el conocimiento lugar, la sensibilidad con el paisaje y la ciudad, el compromiso del arquitecto con el usuario y las enseñanzas de sus maestros Le Corbusier y Francastel. Quienes fueron actores que influyeron en el desarrollo del pensamiento del arquitecto. Por un lado Le Corbusier le enseña el oficio e influye grandemente en la manera que Salmona tiene de apreciar la arquitectura.

EDIFICIO DE POSGRADOS DE CIENCIAS HUMANAS | FOTOGRAFÍA: CLAUDIA GUERRERO, MARZO DEL 2022.



Despierta en él la sensibilidad para entender el espacio y alienta el descubrimiento de la arquitectura mediante valores como el paseo arquitectónico, la experimentación con el material y el rigor en su manejo, es decir, le enseña el aprecio por detalle. Es con Le Corbusier que aprende sobre diferentes sistemas constructivos, en especial los relacionados con el manejo del hormigón y el ladrillo debido a que sus colaboraciones con el maestro siguen una secuencia que primero lo involucra en proyectos habitacionales de escala masiva, como el Conjunto Habitacional de Marsella, en los cuales se experimenta principalmente con el espacio, así también con el material siendo el hormigón el actor principal. Para luego asignarle contribuir en proyectos de menor escala en donde practica la ejecución de técnicas constructivas como la bóveda catalana. Es entonces que comprende las cualidades estructurantes y estéticas del ladrillo, un aprendizaje determinante que le acerca a valorar las cualidades del material que luego encuentra en abundancia al regreso a su país, Colombia, y por ende aprovecha para iniciarse en la experimentación con aquel en la práctica arquitectónica propia desde comienzos de los setenta.

En cambio, Francastel le motiva encontrar respuestas a sus inquietudes en la investigación y en el conocimiento de la historia, la arquitectura, el arte y la sociología. El aporte más significativo de Francastel para Salmona es quizá el haber cultivado en él un espíritu inquieto y cuestionador que en su madurez creativa sigue impulsando la práctica que le prosigue a la experiencia europea. En este sentido el pensamiento de Salmona es permeado por criterios de orden humanista que le ayudan a entender la arquitectura no solo desde el punto de vista espacial sino desde el punto de vista de la experiencia sensorial, la calidad de vida y el derecho a la ciudad, en donde se fomenta la inclusión de espacios públicos dignos para el usuario, que consideren y resalten los valores del entorno y el paisaje. Principalmente estos últimos son los que Salmona hubo defendido continuamente durante su vida. Un aspecto en donde sus dos maestros coinciden en haber tenido influencia. Por una parte Le Corbusier le enseña que el objeto arquitectónico no es un elemento aislado del lugar sino es el resultado mismo de la relación con el paisaje, a pesar de las disparidades en cuanto a los criterios de orden urbanístico que lo distanciaron del maestro suizo-francés.

Y que le acercaron a entender la ciudad como un organismo vivo desde el punto de vista sociológico, humano y político que Francastel le enseña. Todos aquellos valores se reflejan desde el primer éxito que tiene cuando realiza una intervención urbano paisajística con las Torres del Parque a parte de cumplir con las expectativas arquitectónicas que él mismo se plantea y que los promotores del proyecto requerían en cuanto a densidad habitacional.

El edificio de posgrados resume los aprendizajes tanto intelectuales que el arquitecto adquiere en Europa como también las experiencias propias que acumula en el transcurrir de su carrera profesional. Es decir que la temporalidad del encargo coincide con el alcance de la madurez creativa del arquitecto, que para 1995 ya había logrado conglomerar cinco hitos de arquitectura moderna en la ciudad de Bogotá.

234 Terraza. Decanato. Posgrados de Ciencias Humanas(2022).Foto© Claudia Guerrero.



2. Con relación al edificio proyectado y al construido.

Se tiene que el emplazamiento es coincidente entre el edificio construido y el edificio proyectado. Esto ha sido comprobable mediante el uso del viaje académico como recurso de investigación. Lo que ha permitido conocer pormenores de los cuales no se disponía información. Siendo uno de los particulares el relacionado con la ubicación del edificio en el campus y la identificación del mismo respecto a la parcela. Puesto que la planimetría que se disponía no brindaba una implantación en donde apareciera dibujada la parcela, es decir un plano de implantación. La experiencia del recorrido dentro del campus hasta el arribo al lugar de destino ha permitido describir y dilucidar las intenciones que el arquitecto respecto a la relación del objeto arquitectónico con el paisaje. El cual al principio de la investigación se creía nulo debido al hermetismo inminente del edificio y a los relatos encontrados en línea respecto a este tema. No así la realidad de los hechos devela que Salmona estuvo muy interesado en involucrarse con el paisaje de una manera poco común que se relaciona

con la teoría del *alterum natura* y el principio del *shakkei*, ambos vinculados a la tradición arquitectónica islámica que con frecuencia es visto en palacios barrocos musulmanes y en arquitecturas mozárabes. Respecto a este último punto es necesario traer a colación las experiencias que Salmona tiene en sus viajes por Europa y el norte de Egipto. Dichas vivencias impregnan la memoria del arquitecto con los principios descritos en estas últimas líneas.

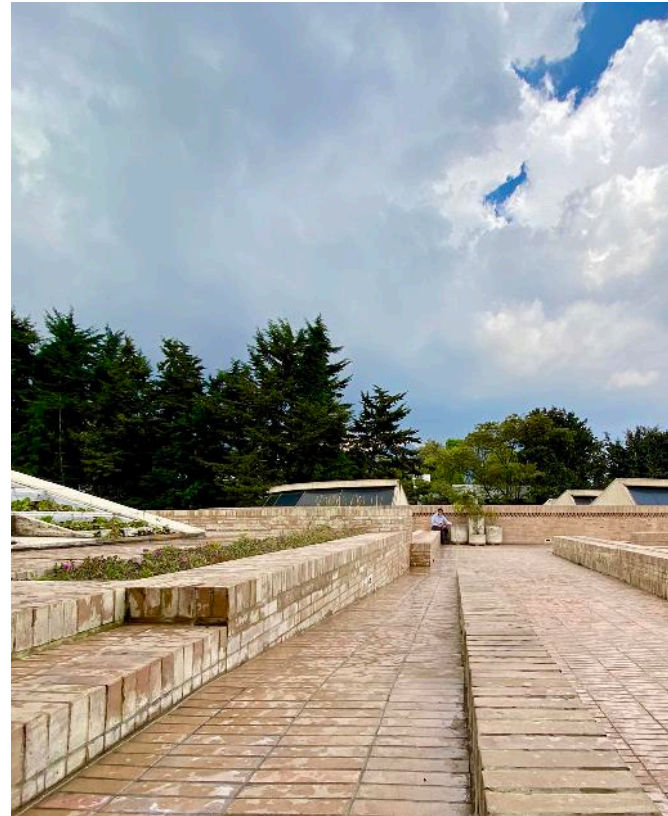
A la luz de estas aseveraciones, puede negarse con certeza que el edificio no le interesa relacionarse con el entorno. Mas bien, busca situarse estratégicamente en el terreno de manera que es posible liberar una gran cantidad de espacio verde para el disfrute de los ocupantes del mismo y de todo transeunte que recorra el sector del campus en donde se localiza. La vegetación desempeña un rol muy importante porque abraza el perímetro de la parcela y da lugar a conformar un oasis de quietud donde el silencio regala en sí mismo el implícito deseo de buscar el camino a la reflexión profunda. Dicha introversión que es pertinente y es compatible con el uso del edificio, no es una casualidad sino una causalidad.



La relación más destacable con el paisaje es el recorrido hacia el edificio desde el camino de ingreso que se muestra difuso entre el arbolado hasta que se descubre por medio de un sendero adoquinado o por la huella del deseo marcada en el césped que pausadamente conducen al descubrimiento del edificio que emerge como escondido, difuminándose gradualmente aquella naturaleza hasta llegar al interior en donde los jardines toman prestados distintos escenarios naturales en donde es posible sentarse a pensar o descansar. Cuando se llega a la terraza aquel paisaje encuentra su plenitud en el horizonte que dibuja las montañas en el lienzo de fondo, que es el cielo que se muestra magestuoso acogiendo todos los árboles y los edificios que componen la Ciudad Universitaria. Las mismas copas de los árboles plantados en la parcela ocultan las visuales desfavorables y realzan en el paisaje aquellos elementos disfrutables develando así la preocupación del arquitecto por construir un vínculo sólido entre la arquitectura, el espectador y el lugar.

La arquitectura del edificio en sí misma es una oda al deambular, a la *errancia* como afirma Elisenda (Monzón Peñate, 2010). Una errancia que es gestora del pensamiento. Una afirmación con base a las reflexiones

235 Terraza. Vista hacia Auditorios (2022). Foto© Claudia Guerrero.



EDIFICIO DE POSGRADOS DE CIENCIAS HUMANAS | FOTOGRAFÍA: CLAUDIA GUERRERO. MARZO DEL 2022.



de distintos filósofos a lo largo de la historia. Entre ellos Friedrich Nietzsche (1844-1900), quien escribió *La Gaya Ciencia* caminando a diario por el bosque haciendo anotaciones en libretas de bolsillo, era fiel defensor de que el aflorar del pensamiento se encuentra en el deambular. La comparación de la planimetría del proyecto ejecutivo y el redibujo que se realiza de acuerdo al proyecto construido muestra que las diferencias entre ambos son ínfimas si se considera la superficie del edificio versus los cambios que se han realizado. No obstante desde el punto de vista funcional, las adulteraciones de la planta arquitectónica tienen consecuencias negativas de orden ergonómico, como la incomodidad de las aulas adaptadas en la planta segunda del edificio en donde el proyecto ejecutivo establecía cuatro salones para seminarios y diez oficinas para investigadores.

Por otra parte, a nivel constructivo no existen cambios que se identifiquen como una adulteración con consecuencias que signifiquen daños al orden formal del objeto o se relacionen con el confort termico, sonoro del edificio. En este aspecto la realidad del edificio le es fiel al proyecto ejecutivo.

3. El edificio con relación a forma y el sistema constructivo.

El detalle dentro del sistema constructivo ha sido una preocupación que ha surgido desde el momento de la concepción del edificio. Salmona, al enfrentarse al proyecto, diseñó una estrategia formal que afianza el lazo entre la idealización estética-funcional del edificio y la materialización del objeto en cuestión.

El ladrillo es una célula cuya repetición es premeditada y pautada por criterios de orden visual, en donde la estrategia que guía el proceder proyectual del arquitecto es la composición por partes y el abanico planimétrico. Procedimiento en el que se establecen puntos guías en donde se señala en la fachada los ejes de simetría correspondientes al origen y la traba de las hiladas, como también el encuentro perpendicular de la fachada con las paredes divisorias que comprenden la doble función de señalar el eje estructural del edificio así como también la traba desde donde arrancan las paredes internas.

El sistema constructivo considera el ladrillo como el modulador del espacio en planta como en fachada puesto que las proporciones del edificio son fruto



236 Vista a biblioteca. Posgrados de Ciencias Humanas (2022). Foto© Claudia Guerrero.

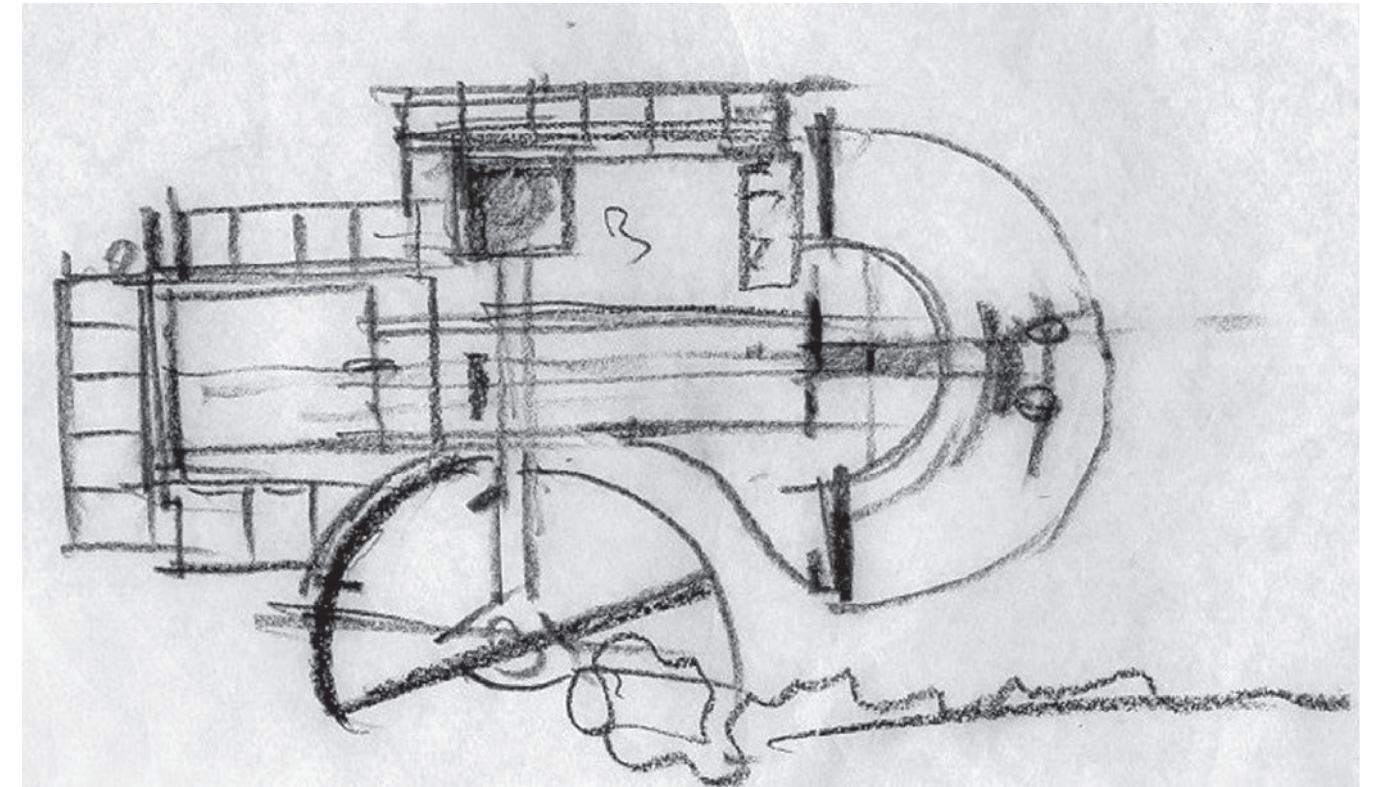


de su repetición planificada.

La forma emerge de la concepción del espacio mediante la comprobación de las proporciones de su geometría a partir del reconocimiento del ladrillo como modulador conjugando simultáneamente el funcionamiento de los cuerpos que conforman el edificio de manera aislada y conjunta. Donde la relación de las partes y el conjunto es posible mediante el alineamiento y correspondencia entre ejes de simetría, ejes estructurales y puntos guía, pudiendo estos últimos indicar los centros de las circunferencias que guían el trazado de los cuerpos curvos, o bien, ser los puntos que pautan el inicio del ritmo de la fachada.

Es posible detectar que desde el inicio el arquitecto piensa en la posición idónea de los cuerpos tratando de encontrar entre ellos puntos que los relacionas a medida que los separa para comprobar su geometría. Obsérvese en la siguiente página uno de los primeros bocetos que Salmona realiza. Puede distinguirse el ánimo de encontrar los puntos guías que unifiquen el conjunto. Así también se observa que la vegetación del lindero marca el límite desde donde comienza el trazado del primer punto y expresa la voluntad de relacionarse con el lindero de alguna manera.

237 Boceto del Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas. Dibujo a mano: Rogelio Salmona. Propiedad intelectual © Fundación Rogelio Salmona.



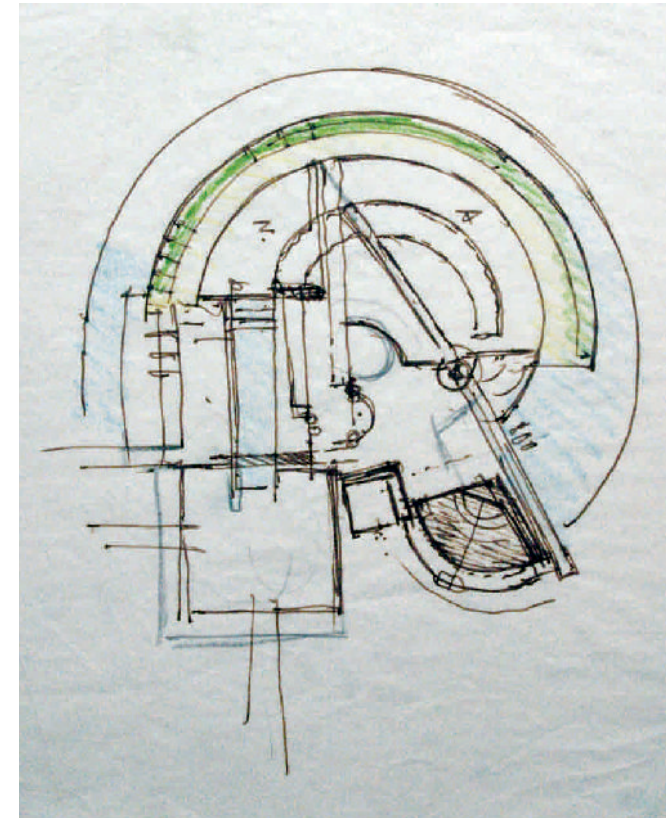
La complejidad del objeto reside en la complejidad del sistema como conjunto, es decir el sistema que se elige para relacionar las partes versus el sistema que se elige para construir y otorgarle una medida al espacio. En donde el sistema constructivo le otorga aquella intensidad al proyecto dado que el medio que entrelaza las cualidades geométricas, matemáticas y estéticas del objeto. La forma, entonces, es el resultado de hermanar el sistema constructivo con el proceder estratégico proyectual.

El detalle es un elemento necesario para la ejecución de las estrategias proyectuales que el arquitecto se plantea para la resolución formal del edificio. Sin embargo su complejidad no reside en la apreciación del detalle de manera aislada sino como parte de un sistema mayor. Es decir que si se compara el proceder de Rogelio Salmona con el de Mies Van der Rohe, por ejemplo, se tiene que para el primero el detalle es un eslabón que construye una complejidad formal dentro de un sistema de estrategias constructivas y proyectuales que dan origen a formas abstractas correlacionadas por puntos y ejes mientras que para Mies el detalle por sí mismo posee una complejidad mayor dentro de un sistema

formal menos complejo que el que propone Salmona. Es decir que, si para Mies la intensidad formal reside en la complejidad del detalle, para Salmona la intensidad formal reside en la complejidad que adquiere el detalle dentro del sistema formal.

El edificio de Posgrados de Ciencias Humanas significa un punto de inflexión en el proceder proyectual del arquitecto. Dado que la obra que le precede a la práctica arquitectónica en posgrados no conjuga varias estrategias proyectuales sino una a la vez. A nivel constructivo Salmona experimenta con el detalle de manera sistemática. Por tanto es posible identificar las coincidencias y las mejoras que se realizan en el detalle conforme avanza su práctica profesional hasta llegar a edificar Posgrados de Ciencias Humanas. El caso de estudio puede considerarse como una experimentación que resume las prácticas pasadas del arquitecto y que da paso a la depuración del sistema y a la reducción del error, que en el futuro próximo da origen a la Biblioteca Virgilio Barco, a los centros infantiles San Cristóbal y Santa Marta como proyectos construidos y a la Facultad de Enfermería de la UNAL como proyecto no construido.

238 Boceto Biblioteca Virgilio Barco. Dibujo a mano: Rogelio Salmona. Propiedad intelectual © Fundación Rogelio Salmona.



Fuentes documentales

Bibliografía

Albornoz Rugeles, C. (2012). Propuesta metodológica que analiza la ciudad de Bogotá a través de la arquitectura de Rogelio Salmona. *Dearq. Revista de Arquitectura*, (10), 140-151.

Albornoz Rugeles, C. (2019). Rogelio Salmona: un arquitecto frente a la historia (Vol. 6). Ediciones Unian-des-Universidad de los Andes.

Alderete, E. O. (1983). La teoría de Piaget sobre el desarrollo del conocimiento espacial. *Estudios de psicología*, 4(14-15), 93-108.

Arcila, C. A. (15 de Diciembre de 2014). Fundación Rogelio Salmona. Obtenido de <http://inicio.fundacion-rogeliosalmona.org/noticias/noticias-de-la-fundacion-boletinno7salmonahoy>

Álvarez Yepes, L. (2011). Lecciones de Arquitectura: El Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de Rogelio Salmona (Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.; Vol. 1). <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

Arango, S. C. (1998). Rogelio Salmona En Su Contexto. *Nómadas (Colombia)*, unknown (9), 153-163.

Arango, S. (2006). Sentido e importancia de la obra de Rogelio Salmona Rogelio Salmona. *Espacios abiertos/Espacios colectivos*.

Arango, J., & Martínez, C. (1951). *Arquitectura en Colombia: arquitectura colonial 1538-1810, arquitectura contemporánea en cinco años 1946-1951*. Ediciones Proa.

Arango, S. (1984). Evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia 1934-1984. 13º Anuario de la Arquitectura en Colombia. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos

Arango, S. (1998). Rogelio Salmona en su contexto. *Nómadas (Col)*, (9), 153-163.

Arcila, C. A. (15 de diciembre de 2014). Fundación Rogelio Salmona. Obtenido de <http://inicio.fundacion-rogeliosalmona.org/noticias/noticias-de-la-fundacion-boletinno7salmonahoy>

Arcila, C. A., & Salmona, R. (2007). *Tríptico rojo: conversaciones con Rogelio Salmona*. Taurus.

Biblioteca, R. S., & Barco, V. (2016). El sentido democrático del muro en The democratic meaning of the wall in Rogelio Salmona's work: The Virgilio Barco Library O sentido democrático do muro em Rogelio Salmona. *Biblioteca Virgilio Barco Artículo de reflexión Resumen*. 52-61. <https://doi.org/10.18389/dearq19.2016.05>

Castro, R. L. (1998). Rogelio Salmona: tributo. Villegas Editores.

Castro, R. L. (2008). Rogelio Salmona: tributo. Villegas Editores.

Carpentier, A. (1967). De lo real maravilloso. _____ Tientos y diferencias. Montevideú: Arca.

Camacho, D. F. (1965). DESCUADRAR, ABANICAR, ESCALONAR E IMBRICAR Tesis presentada como requisito para optar al título de. 165. Retrieved from <http://bdigital.unal.edu.co/50758/1/79946448.2015.pdf>

Castro, R. L. (2016). Syncretism, Wonder and Memory in the Work of Rogelio Salmona. Transculturation, (1998). https://doi.org/10.1163/9789401201247_011

Doctoral, T. (2015). Rogelio Salmona y Le Corbusier : sobre la permeabilidad del hacer.

Eliot, T. S. (1982). Tradition and the individual talent. Perspecta, 19, 36-42.

Frampton, K. (2006). Materia, medida y memoria en la obra de Rogelio Salmona. Rogelio Salmona: espacios abiertos/espacios colectivos, 15-17

Fontana, M. P., & Mayorga, M. (2006). Colombia, arquitectura moderna. Edicions ETSAB.

Fontana, M. P., Henao, E., Llanos, I., & Mayorga Cárdenas, M. Y. (2008). Ciudad y arquitectura moderna en Colombia: 1950-1970: presencia y vigencia del patrimonio moderno. Gaceta del patrimonio, 1-20.

Gamboa, P. (2000). El edificio de Salmona para posgrados en Ciencias Humanas. Ensayos: Historia y Teoría Del Arte, o(6), 268-274.

Gómez, L. M. (2008). Una mirada al interior de la vivienda moderna. Bogotá, años cincuenta. Dearq. Revista de Arquitectura, (3), 116-122.

Havik, K. (2017). Acts of Symbiosis: A Literary Analysis of the Work of Rogelio Salmona and Alvar Aalto. Montreal Architectural Review, 4.

Hermida, M. A. (2011). El detalle como intensificador de la forma: El Illinois Institute of Technology de Mies van der Rohe. Universidad Politécnica de Catalunya.

Madriñán, M. E. (2016). Rogelio Salmona: Arquitectura para los sentidos. La arquitectura moderna en Latinoamérica, 27, 263-266.

Maluenda, A. E. (2016). La arquitectura moderna en Latinoamérica: La arquitectura moderna en Latinoamérica (Vol. 27). Reverté.

Martínez, C. (1963). Arquitectura en Colombia. Proa.

Martí Arís, C. (2005). La cimbra y el arco. In Fundación Caja de Arquitectos.

Martí Arís, C. (1988). Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura (Doctoral dissertation, Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)).

Martí Arís, C. (2005). La cimbra y el arco. In Fundación Caja de Arquitectos.

Mejía Vallejo, C., & Torres Cueco, J. (2014). Elementos para una búsqueda: Le Corbusier y Rogelio Salmona. Dearq, (14), 136-157. <https://doi.org/10.18389/dearq14.2014.11>

Mondragón López, H. (2008). Arquitectura en Colombia 1946-1951, lecturas críticas de la revista Proa. Dearq, (2), 82-95. <https://doi.org/10.18389/dearq2.20>

Montalvo, C. A., González, D. F., Ramírez, J., & Rodríguez, L. M. (2018). Exploraciones Sobre Cuatro Obras Del Arquitecto Rogelio Salmona. 157. Moreno, Á. S., Gutiérrez, J. S., & Pazos, M. A. (Dirección). (2008). Documental: Salmona [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=BWah4w-TIyo>

Moreno, Á. S., Gutiérrez, J. S., & Pazos, M. A. (Dirección). (2008). Documental: Salmona [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=BWah4w-TIyo>

Mozón Peñate, E. (2010). Rogelio Salmona: errancias entre arquitectura y naturaleza (Doctoral dissertation, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria).

Mozón Peñate, E., & Ramírez Guedes, J. (2017). Continuidad, traslaciones y dualidades. La permanencia de la forma en la obra de Rogelio Salmona. Actas Congreso Iberoamericano Redfundamentos, 1(2531-1840), 515-525. Retrieved from <http://ojs.redfundamentos.com/index.php/actas/article/view/260>

Neumeyer, F., & Van Der Rohe, M. (1995). La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura: 1922-1968. Traducción de Jordi Siguán. Madrid: El CroquisDL.

Niño, C. (2000). Colombia, cien años en la construcción de un país. Sociedad Colombiana de Arquitectos, Cien años de arquitectura en Colombia. XVII Bienal de arquitectura, 36-47.

Niño, C. (2003). Arquitectura y Estado. (2da Edición). Bogotá: Unibiblos.

Nys, P. (2016). Actualidad Y Futuro De Rogelio Salmona (1929-2007).

O'BYRNE, M. (2010). Le Corbusier en Bogotá 1947-1951. Bogotá: Universidad de los Andes.

Piñón, H. (1998). Curso básico de proyectos (Vol. 2). Univ. Politèc. de Catalunya.

Piñón, H. (2006). Teoría del proyecto (Vol. 24). Univ. Politèc. de Catalunya.

Puente, M. (2006). Conversaciones con Mies van der Rohe: certezas americanas. Gustavo Gili.

Proa. (1949). Los caminos de Colombia, la aviación. Proa(22), 15-17.

Tafari, M., & Capdevilla, M. (1997). Teorías e historia de la arquitectura. Celeste.

Tascón, R. (1995). La arquitectura moderna en Cali: la obra de Borrero, Zamorano y Giovannelli. Cali: Fundación Civilis.

Topelson, S. (2008). Rogelio Salmona y su arquitectura. Archipiélago. Revista cultural de nuestra América, 16(59).

Rae, R. A. E. (1998). Diccionario de la lengua española. Espasa Calpe.

Rae, R. A. E. (1998). Diccionario de la lengua española. Espasa Calpe.

Ramírez, J. (2000). Pensamientos e ideologías en la arquitectura colombiana. Una reflexión sobre las influencias en la práctica profesional. Sociedad Colombiana de Arquitectos, Cien años de arquitectura en Colombia. XVII Bienal de arquitectura, 144-157.

Rojas, L. G. D. (2016). Ideología política e ideología urbana, el caso del movimiento moderno en Bogotá (1930-1950). territorios, (35), 195-229.

Rother, H. (1984). Arquitecto Leopoldo Rother: vida y obra (Vol. 9). Fondo Editorial ESCALA.

Rowe, C. (1978). Las matemáticas de la vivienda ideal. Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Barcelona: Gustavo Gili, 18-19.

Santa María González, R. (2009). Rogelio Salmona. Un arquitecto latinoamericano asentado en Colombia, in Diseno en Sintesis, 40-41.

Saldarriaga Roa, A. (2000). Bogotá siglo XX: urbanismo, arquitectura y vida urbana. Bogotá: Departamento Administrativo de Planeación Distrital.

Salmona, R. (22 de noviembre de 1998). En memoria a mi maestro. El Tiempo.

Salmona, R. (2003). Hacer arquitectura. Revista M, 1(2 ed.), 23-28.

Salmona, R. (2004). Entre La Mariposa y El Elefante: Seminario La Mariposa y El Elefante. Septiembre 2003. Jivaskila, Finlandia. Premio Alvar Aalto. Archivos de arquitectura antillana: revista internacional de arquitectura, urbanismo, historia y cultura en el Gran Caribe, (19), 51-53.

Schildt, G. (1998). Alvar Aalto in his own words. New York: Rizzoli International Publications.

Schulze, F., & Windhorst, E. (2019). Ludwig Mies van der Rohe: una biografía crítica (Vol. 28). Reverte

Sostres, J. M., & i Carreras, X. F. (1983). Opiniones sobre arquitectura. Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

Ulloa, M. (2009). La idea de ciudad en Salmona. A propósito de un análisis del Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas. Revista Bitácora Urbano Territorial, 15(2), 127-144.

Wright, F. L. (1997). Una autobiografía (Vol. 450). Editoriale Jaca Book.

Zalamea, A., & Montenegro, F. (2007). Fernando Martínez Sanabria. Bogotá, Colombia: Publicaciones MV & Molinos Velásquez Editores. Obtenido de https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/fernando_martinez_sanabria-issu-2

Zevi, B. (1980). Historia de la arquitectura moderna. Barcelona: Poseidón.

