



Dibujo 3, Rogelio Salmona, cuaderno de dibujos Schizzi

La incidencia del itinerario en el procedimiento proyectual.

La experiencia del viaje al África en la composición de la obra de Rogelio Salmona.
Sasha Londoño Venegas - dosmilcatorce

La incidencia del itinerario en el procedimiento proyectual.

La experiencia del viaje al África en la composición de la obra de Rogelio Salmona.

Sasha Londoño Venegas*

Director: Arq. Pedro Mejía

Director: Arq. Rodrigo Cortés

Jurados: Arq. María Elvira Madriñán,

Arq. Liliana Bonilla, Arq. Gabriel Rodríguez

Maestría en Arquitectura

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Colombia

Sede Bogotá

2014

*Sasha Londoño Venegas: Profesora de planta y tiempo completo de la Pontificia Universidad Javeriana Cali, desde marzo 2012 a la fecha (2016).

Agradecimientos

A Rogelio Salmona, porque es la inspiración y el faro que ilumina este recorrido. Mil gracias.

A mis directores Pedro Mejía y Rodrigo Cortés, inmensamente agradecida por su tiempo, su paciencia, su agudeza y su confianza. Sin su guía y compromiso, este trabajo no habría sido posible. Horas y horas de compartir reflexiones y conversaciones inagotables...

A mis padres, gracias infinitas por tanto amor, fuerza y comprensión. Su ánimo, dulzura y acompañamiento en este viaje fueron fundamentales para salir adelante. Sin número de noches en vela compartiendo conmigo mis inquietudes...

A María Elvira Madriñán por su amplia generosidad y amabilidad en cada momento.

A Martha Devia y el archivo Fundación Rogelio Salmona por su disposición y colaboración.

A los jurados de esta tesis (María Elvira, Liliana y Gabriel) por tomarse el tiempo de leerla.

A mis amigas del alma y a mis compañeros de maestría.

A todos aquellos que de alguna manera han pasado por este camino.

A mi corazón, que ha tenido que ser fuerte.

Prefacio

El trabajar a su lado muchos años me permitió descubrir cómo sus búsquedas lo llevaban por el mismo camino: siempre andando sobre las huellas de sus propios pasos; huella sobre huella. Es así, como encontramos a través de su obra un hilo conductor que nos permite descubrir las exploraciones y preocupaciones que ocupaban su mente en cada momento. Y a identificar como el elemento estructurador de todas sus búsquedas, el espacio abierto, el espacio colectivo; esos lugares que permiten la congregación y la participación en la vida comunal, que se vuelven a su vez estructuradores de ciudad e integradores del hombre como ser social; lugares que terminan con el tiempo volviéndose lugares de memoria y parte integral de su paisaje urbano.

Madriñán María Elvira, conferencia; Fondo de Cultura Económica Gabriel García Márquez / UnProyecto UnArquitecto, Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, Septiembre 2011

El viaje, ese maravilloso recorrido, no sólo físico sino interior, que forma parte del complejo mundo que cada uno va construyendo a base de vivencias, recuerdos, lecturas y pasiones, se nos presenta gracias a la seria investigación que realiza Sasha Londoño, como una herramienta de formación que pone en valor la parte vivencial de la experiencia en la arquitectura, para llegar al conocimiento y la emoción.

Entender la experiencia desde disciplinas como la filosofía, la literatura, la pintura, la sociología y el psicoanálisis, permite la afinidad que hay en los procesos creativos y constatar cómo en cada uno de ellos la experiencia se vuelve fundamental para llegar al conocimiento.

Los recorridos por la arquitectura de Salmona, presentados en esta tesis como la esencia de la vivencia del espacio y remembranza de sus viajes, no solo por en norte del África, reflejan el mundo personal y afectivo de Rogelio Salmona. Su experiencia vivida, es transmitida por medio de su arquitectura y se hace evidente con múltiples episodios y secuencias encadenadas que propician acontecimientos involucrando al cuerpo como lugar de percepción, activando los sentidos y aportando dife-

rentes significados y sensaciones a quienes las recorren, y a la vez creando expectativas personales que formarán parte del viaje interior de cada visitante.

El recorrer su arquitectura se convierte en un aprendizaje vivencial que se experimenta en su esencia material, corpórea y espiritual, enriqueciendo así un itinerario propio. Es de esa misma manera que Rogelio Salmona transmite su experiencia y, como lo afirma Sasha, su experiencia se vuelve colectiva.

Debo reconocer que en la primera lectura que hice de la tesis, puse en duda el tema de la transmisión de la experiencia. Las palabras de Rogelio: “la experiencia es mía, lo demás es dogma”, retumbaban en mi mente, lo que me llevó a leer y releer el documento. Finalmente, después de un largo proceso de reflexión, y apoyada en la metáfora, inicio una nueva travesía, recorro una vez mas esos espacios tantas veces recorridos y sentidos, y con los sentidos atentos inicio la travesía de la exploración y me dejo sorprender nuevamente por esa arquitectura significativa, dispuesta a percibir lo extraordinario.

Y los edificios que estimulan la primacía de las percepciones, se convierten entonces en

una guía a la experiencia, que nos hace ir mas allá de nuestra percepción normal y nos transporta entre lo mineral, lo vegetal y lo sensorial, en una secuencia de instantes ilimitados que resaltan lo etéreo, lo volátil, lo fugaz, pero al mismo tiempo lo sólido y lo recio, para que cada uno extraiga lo secreto, lo profundo que se encuentra inmerso en él, que se nos presenta poco a poco, en esos recorridos que estimulan los sentidos.

Y los reflejos del Sahara, fuente de inspiración y poesía para Salmona, permanecen en su obra a manera de fragmentos que permiten construir percepciones mas allá de los límites físicos, poniendo también en valor la luz, las sombras, el color, los brillos, los olores, las transparencias y las lejanías.

Qué mejor que las palabras de Rogelio para entender cómo sus experiencias se convierten en instrumentos de trabajo, que se hacen presentes al componer sus proyectos, síntesis de recuerdos y vivencias, de amores y pasiones.

Conviene mirar hacia atrás, pero hay que saber retirar la mirada en el momento oportuno... Retirar la mirada, pero también retenerla profundamente al caminar por las plazas



Norte de África, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010

Norte de África, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010



centenarias, por los patios olvidados, por los lugares que han visto desfilarse la historia para encontrar en el silencio la propia resonancia. Retener la mirada para medir y dibujar esos lugares que nos emocionan y guardarlos en la memoria para algún día recordar sus medidas, sus ecos, su resonancia y componer recargado de emoción la obra arquitectónica, los espacios sorprendidos, los lugares de encuentro.

Es que la memoria ayuda a encontrar el camino de la poesía, a descubrir que es posible y necesario componer con el material, con la luz y la penumbra, con la humedad, con las transparencias y con los sesgos para lograr una espacialidad enriquecedora para los sentidos.

Y esas experiencias que sin duda partieron de las vividas y sentidas por Rogelio Salmons, son percibidas ahora con un nuevo tamiz, con una sensibilidad propia que responde también a la experiencia personal de quienes recorreremos su arquitectura.

No podría terminar sin mencionar la emoción que me produjo la lectura de esta tesis, a través de ella me desplazé a esa otra realidad deseada y soñada, percibí la reciedumbre del

desierto, me perdí en las medinas y kasbah, recorrí estrechas callejuelas y pude escuchar la algarabía de la vida en la ciudad, retenerme en cada espacio y deslumbrarme por los acontecimientos. Tendría que decir, que viví apasionadamente la experiencia de la arquitectura y aprendí a disfrutar la riqueza de cada instante.

Su lectura también me trajo a Rogelio, me parecía escuchar su voz hablando de esos lugares que tanto lo marcaron, que quiso apropiarse de ellos y retenerlos para siempre a través de su arquitectura.

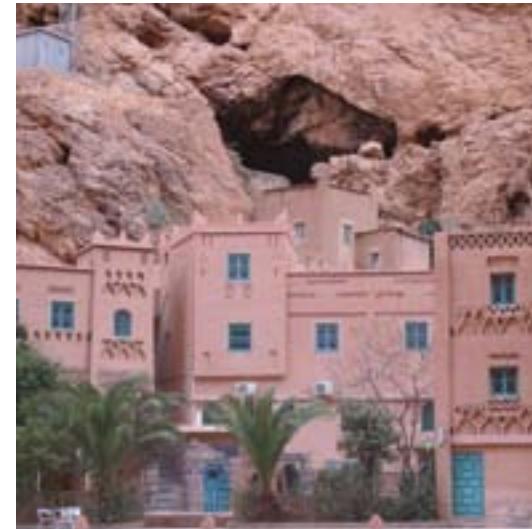
Muchas gracias Sasha.

María Elvira Madriñán
10 diciembre 2014



Norte de África, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010

Norte de África, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010



Norte de África, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010

Norte de África, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010



Índice

Prefacio

Agradecimientos

Prólogo

Introducción

1. Viaje, experiencia, memoria

1.1 El viaje

1.2 La experiencia

1.3 El viaje como experiencia

1.3.1 El viaje literario

1.3.2 El viaje pictórico

1.3.3 El viaje arquitectónico

1.4 La experiencia de la arquitectura, la ciudad y los viajes

2. El viaje, una experiencia íntima y personal

2.1 La experiencia del viaje en la formación de Rogelio Salmona

2.1.1 La analogía en el procedimiento proyectual

2.1.2 La metáfora de la experiencia

2.2 El viaje interior

3. El viaje como experiencia colectiva y compartida

3.1 La experiencia del viaje de Rogelio Salmona al norte del África

3.2 Los recorridos en la obra de Salmona como analogía al viaje al norte de África

3.2.1 La experiencia del recorrido

3.3 Clasificación de los recorridos

3.3.1 Mineral-Moldear – Vegetal-Modelar – Sensorial-Modular

3.3.2 Protección. El recorrido mineral - Moldear

3.3.3 Integración. El recorrido vegetal – Modelar

3.3.4 Exaltación. El recorrido sensorial - Modular

A manera de conclusión

Bibliografía

Anexos

Los repertorios de los recorridos

Estructura del análisis de los recorridos

Prólogo

Introducción

Lo primero que tengo que decirles es que creo que la experiencia no se transmite, solo se transmiten sus dogmas. Mis conocimientos y razonamientos, sensaciones y emociones, pero sobre todo la interpretación que les he dado, han sido los determinantes en la composición de la arquitectura que he elaborado. Es una experiencia personal que, repito, no se puede transmitir, pero en cambio puedo transmitir a través de la arquitectura, de su espacialidad y de sus formas, emociones, sensaciones, rechazos o aceptaciones.

Salmona Rogelio, conferencia: La experiencia es mía, lo demás es dogma. (s.f.)

Al visitar Marruecos (2010) y entrar en tren a Marrakech, me impresionó muchísimo evocar inesperadamente la arquitectura de Rogelio Salmona. Vinieron desprevenidamente a mi memoria imágenes de una arquitectura que ya me era tan habitual, pero que estaba en un contexto tan diferente. En adelante procuré estar atenta a cada detalle y así tuve conciencia de la experiencia a la que me estaba enfrentando. Esta experiencia continuó al bajar de Marrakech en dirección sur hasta llegar al desierto de Merzouga, que es en Marruecos una parte del desierto del Sáhara. Como pequeños destellos volvieron a mi memoria historias y anécdotas relatadas por Salmona, que tuve la oportunidad de conocer al trabajar para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá¹ (2008-2011). Al contrario de lo que habría esperado, no encontré otras arquitecturas en la obra de Salmona, sino que encontré la obra de Rogelio Salmona en otras lejanas latitudes.

A partir de algunas charlas informales que ofreció el arquitecto para esta Maestría, entre el 2001 y el 2006, sus escritos y escritos acerca de él, esta investigación

¹ Maestría en Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Director: Arq. Rodrigo Cortés

trata de dilucidar cómo el viaje de Rogelio Salmona al norte de África pudo haber sido una experiencia que posteriormente, tiempo después, transmitiría a través de algunos aspectos de su arquitectura. Se refiere entonces a la importancia de la experiencia del viaje, a la experiencia como conocimiento a partir del redescubrimiento de los sentidos, las percepciones y las sensaciones, del viaje interior que es el viaje de su vida y de cómo todo esto fue luego posiblemente materializado. Finalmente, propone una exégesis de cómo sería posible que la experiencia de ese viaje permeara en algún sentido la composición de su obra a partir de tres tipos de recorridos en su arquitectura: el mineral, el vegetal y el sensorial². Al tiempo indaga cómo es factible que esos recorridos sean estudiados como la posible analogía de un viaje del que el usuario desprevenido no tiene información y, sin embargo simultáneamente, le permiten realizar su propio viaje dentro de esa arquitectura.

El conocimiento racional ha reemplazado lentamente al conocimiento por experiencia. Esto implica un empobrecimiento y adormecimiento de una parte del cuerpo y

² Estos nombres no pretenden ser definitivos; son resultado de la necesidad de poner en palabras algunas percepciones.

de los sentidos. Ese adormecimiento de lo que percibimos a través de los sentidos y que produce la experiencia lleva a su olvido. La intención de este trabajo es poner en evidencia la experiencia de Rogelio Salmona en su viaje al norte de África, la importancia de esa experiencia traducida en algunos aspectos de su arquitectura (en este caso, los recorridos) y cómo esa experiencia podría ser una forma de conocimiento que no está mediada por el conocimiento tradicional.

Algunos de sus proyectos, a la luz de extractos de sus propias narraciones, que dan cuenta de sus experiencias e ideas, en conferencias para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (2001 a 2006), y algunos textos y escritos son el soporte y fuente primaria de esta investigación. Estas conferencias³ ofrecidas por el arquitecto Salmona son valiosas lecciones de arquitectura y, sin lugar a dudas, un legado único en términos académicos que aquí busca ser ilustrado. El trabajo y estudio minucioso de las ellas, vistas paralelamente con las teorías planteadas por Aldo Rossi, a partir de su estudio sobre Boullée, permite utilizarlas

³ En el tiempo en el que trabajé para la Maestría bajo la dirección de Rodrigo Cortés, tuve la afortunada oportunidad de estar muy cerca de este material, pues en un cuidadoso y estricto trabajo de investigación, buscamos plasmar en un video las ideas más relevantes para hacer posible su difusión.



Norte de África, entrada en tren a Marrakech, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010

Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010



como soporte teórico en la sustentación de estos planteamientos.

En este mismo camino llegó, al final de este trabajo y gracias a la visión aguda y sensible de mis tutores, Juhani Pallasmaa, un arquitecto finlandés que, como una revelación, se convirtió en un faro. Un oportuno fundamento para esta exploración. Es tan contundente en sus planteamientos, y está tan estrechamente relacionado con las intenciones de esta investigación, que habría sido incomprensible, e incluso irrespetuoso, no tomarlo como uno de los soportes conceptuales de esta tesis. Encontrarlo fue, al mismo tiempo, una gran conmoción e iluminación, pues llegó en un momento concluyente y significativo. Sin lugar a dudas, su aparición causó una cohesión de nivel superior a esta investigación, pues corrobora y confirma los planteamientos aquí desarrollados. Por ello, será utilizado como articulador, al inicio de cada capítulo, para validar y reflejar su contenido.

Adicionalmente, como una bella confluencia, no podría pasar por alto que Pallasmaa también visitó y vivió en África a principios de la década del 70. Posteriormente revelaría que en este tiempo maduró y se transformó

como arquitecto, redescubriendo el sentido social de la arquitectura y los sistemas constructivos tradicionales. Afianzó además su pensamiento acerca del componente psicológico, ambiental y cultural: “Mis experiencias en Etiopía a principios de la década de 1970 enfriaron mi confianza en la racionalidad, en las incuestionadas ventajas de la tecnología y en la idea de universalidad. Empecé a interesarme por escritos de antropología, estructuralismo y, eventualmente, psicología. Los escritos de Erich Fromm y Herbert Marcuse fueron particularmente importantes, y me hicieron comprender la esencia de los fenómenos psíquicos colectivos. Los dos libros de Anton Ehrenzweig sobre la dimensión inconsciente de la creación y la experiencia artística supusieron, quizás, el impulso más importante para mi pensamiento.” Y concluye su interlocutor Peter MacKeith: “la experiencia africana tocó la fibra sensible de Pallasmaa. La deuda emocional e intelectual con las distintas experiencias culturales vividas en el continente africano es incuestionable en sus escritos y conferencias posteriores. El interés por la base psicológica y biológica de la percepción espacial, dominó los pensamientos de Pallasmaa”.⁴(MacKeith, 2014, p. 107) En palabras de Pallasmaa:

⁴ Juhani Pallasmaa en conversaciones con Peter MacKeith, 2005. Los ojos de la Piel. La arquitectura y los sentidos, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2014, Pág. 107

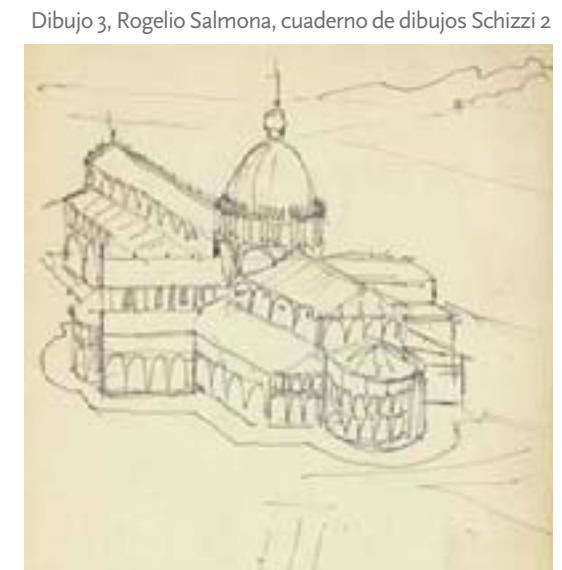
“Estamos conectados con nuestro mundo a través de nuestros sentidos; estos no son simples receptores pasivos de estímulos, ni el cuerpo es únicamente un punto para ver el mundo desde una perspectiva central. La cabeza tampoco es el único lugar de pensamiento cognitivo, pues nuestros sentidos y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso. El cuerpo humano es una entidad cognitiva. Todo nuestro ser en el mundo es un modo de ser sensorial y corporal, y este mismo sentido de ser constituye la base del conocimiento existencial”.⁵ (Pallasmaa, 2014, p.9).

Rogelio Salmona hace parte de aquellos para quienes el viaje se convirtió, en los siglos XIX y XX, en una tradición, en un aprendizaje, en una forma de recordar y continuar experiencias que otros ya habían tenido antes. El interés por viajar no se había perdido y con certeza debía continuar. El viaje es comprendido aquí como un conjunto de vivencias que aporta un tipo de conocimiento específico (elementos constitutivos del ser, integrados justamente a partir de esa misma experiencia). Gracias a la concepción formativa del viaje esta investigación ha avanzado y ha tenido en cuenta la siguiente

⁵ Pallasmaa, Juhani; La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2014, Pág. 9



Dibujo 8, Rogelio Salmona, cuaderno de dibujos Al-búm de dibujos



Dibujo 3, Rogelio Salmona, cuaderno de dibujos Schizzi 2

consideración metodológica: estos viajes son una experiencia que implica un aprendizaje vivencial y emocional. En ese sentido, podrían ser un instrumento en la composición arquitectónica. Al viajar, la experiencia se impone y ofrece sensaciones desconocidas para el viajero.

Esta no es una investigación que pretenda reproducir el paso del arquitecto por el norte de África como ocurría con el viaje literario mediante la reconstrucción del diario de viaje, el mapa de recorrido, los dibujos, las cartas y postales. De una parte, desafortunadamente la información gráfica concerniente a este viaje en particular es bastante escasa (una hipótesis es la pérdida y/o robo de un baúl que contenía todos estos recuerdos e insumos para la memoria). De otra parte, el interés fundamental de esta investigación es el de hacer explícita la posibilidad de que la experiencia del viaje sea una herramienta en la composición arquitectónica y en ese sentido pueda determinar algunos aspectos, como los recorridos, en la arquitectura de Salmona.

Mientras vivía en París, Rogelio Salmona trabajaba en el atelier de Le Corbusier, al tiempo que visitaba la Escuela Superior de

Bellas Artes, en donde, por decisión propia, recibía lecciones de Pierre Francastely Maurice Lombard. Contemporáneamente, eran también estudiantes algunos personajes que posteriormente serían reconocidos filósofos y académicos. Tal es el caso de Derrida, Deleuze y Foucault. Indiscutiblemente, el clima intelectual en el que se encontraba y la discusión académica a la que estaba expuesto Salmona por aquellos días reafirmaron y determinaron en gran parte su pensamiento, al tiempo que despertaron su curiosidad por particulares asuntos. Bajo este panorama, es imposible pasar por alto la cercanía que tuvo con sus compañeros de atelier, entre los que estaba el compositor y arquitecto griego Iannis Xenakis, el arquitecto griego de origen ruso Georges Candilis, Shadrach Woods, arquitecto norteamericano, y Alexis Josic, arquitecto de origen serbio. Con el pasar de los años, Xenakis se convirtió en su gran amigo y muy cercano a sus afectos; por su parte, Candilis, Josic y Woods participaban de las discusiones sobre arquitectura moderna que, para ese momento, captaban toda la atención mientras estaban involucrados en el CIAM y el Team X. Sin lugar a dudas, Rogelio Salmona se movía en un mundo profesional, académico e intelectual bastante significativo para su formación. Además, porque era un momento

efervescente en torno a temas y discusiones arquitectónicas e intelectuales. Una vez de regreso en Colombia, Rogelio Salmona se vio forzado a tomar algunas distancias: Distancia física e ideológica de su maestro Le Corbusier. Distancia obligada con su amigo y maestro Francastel y la inevitable distancia geográfica respecto a lugares llenos de enseñanzas y afectos, lugares impactantes por los que había pasado. Sin embargo, para ese momento su experiencia ya se había aferrado en él para siempre. Durante ese tiempo por fuera del país, muy seguramente influenciado por su vida cotidiana, estudio, trabajo, aprendizajes y relaciones en París, realizó un itinerario de viajes que hicieron parte de su experiencia y que posiblemente fueron relevantes para su posterior proceso proyectual y, así mismo, podrían ser fundamentales para comprender aspectos particulares de su obra. Estos viajes fueron realizados por Salmona entre 1949 y 1957: a Italia (1949, 1950, 1955), Francia (1948, 1957), Alemania, España (1950, 1955), Portugal, Norte del África - El Magreb: Marruecos, Túnez, Argelia (1950)⁶ y Grecia (1955) (Albornoz, 2011, p. 97 - 116).

⁶ Es probable que el año en que realizó el viaje al norte de África sea 1953. Cristina Albornoz dice que este viaje fue realizado por Salmona en 1950. Sin embargo, una vez estudiadas las condiciones, particularidades y demás elementos, esta investigación apoya la fecha planteada en el documento de Elisenda Monzón: 1953



Meknes, Marruecos, dibujo Rogelio Salmona, 1953

Meknes, Marruecos, fotografía Rodrigo Cortés, verano 2014



“En 1953, realiza un viaje que le marcaría profundamente, el Sur de España y el Norte de África hasta Malta, recorriendo la arquitectura islámica, mudéjar y mozárabe; es tal el creciente interés que despierta esa arquitectura, que los quince días programados para el viaje se van ampliando a cinco meses de intenso conocimiento de la arquitectura árabe. El desierto y el descuido de su salud quisieron que enfermara de tisis estando de regreso a París, casualmente en Granada, ‘obligándole’ a convalecer durante un mes en esta ciudad. La Alhambra, especialmente los jardines del Generalife, fueron sus errancias diarias” (Monzón, 2010, p.39).

Algunas lecturas recomendadas, fueron relacionadas en aquel entonces por Salmona para prepararse con anterioridad y realizar sus viajes (Albornoz, 2011, p. 96,97): “En su caso, el viaje se complementaba con lecturas, tanto de la historia como de la literatura, que contribuían al enriquecimiento de esta experiencia: Quiso seguir la ruta del Quijote en España, comprobar las lecciones de Maurice Lombard en el recorrido por las arquitecturas árabes, compartir la apreciación europea de André Guide sobre la vitalidad del desierto, seguir el recorrido propuesto por Puig i Cadafalch del románico catalán, confirmar los estudios de Piero Sanpaolesi sobre la cúpula de Santa María de las Flores,

apreciar las distintas escuelas del románico ilustradas por Francastel y más tarde, recordar el interés que le despertó Jacques Soustelle por las culturas prehispánicas” (Albornoz, 2011, pp.96-97).

Es muy probable que en sus primeros viajes Salmona haya ido en busca de los monumentos. En sus lecciones aprendidas, tanto en la academia como en el atelier, visitar las grandes obras de arquitectura y los monumentos era un paso primordial para comprender y posteriormente producir buena arquitectura. Estos eran viajes que requerían de preparación y, una vez en el lugar seleccionado, era infaltable el metro y el lápiz para hacer una medición, racionalización y aprehensión de aquellos espacios a través del dibujo riguroso de la realidad. “Cuando Salmona prepara el viaje a Italia que emprendería en el verano de 1948, indaga con sus dos maestros Le Corbusier y Francastel la ruta, lugares y obras a visitar del renacimiento y barroco italianos. Para su sorpresa, ambos le trazan similares itinerarios con diferentes objetivos de atención. Le Corbusier le aconseja, casi le exige, partir con lápiz, papel y su cabeza, sin máquina de fotos. Cuando el lápiz dibuja,

el papel⁷ pasa por el cerebro, le da como explicación. Francastel le había adelantado las múltiples y nuevas relaciones que surgen a lo largo de la historia del entrelazamiento entre arquitectura, arte y sociología y, a la vez, Le Corbusier le mostraba en su ejercicio diario como del análisis riguroso, la elaboración y reelaboración de aquellas arquitecturas de la antigüedad elegidas minuciosamente surgían las nuevas propuestas de una nueva arquitectura, la moderna” (Monzón, 2010, p. 153).

Si el viaje es una experiencia que contribuye a la formación del arquitecto, es posible plantear que sin ser lo único, determina de alguna manera su concepción de la arquitectura y así mismo sus proyectos. Desde este punto de vista, el itinerario⁸ de viajes de Rogelio Salmona podría ser una experiencia determinante como herramienta formativa en la composición de sus proyectos y uno de los puntos categóricos de articulación en algunos aspectos de su lenguaje arquitectónico: un legado plasmado en ciertas cuestiones particulares de su obra, como pueden ser los recorridos.

⁷ Se refiere al hecho de aprender de Le Corbusier la importancia del dibujo: la línea dibujada por la mano con el lápiz sobre el papel pasa primero por el cerebro y, en ese tránsito, se graba y se guarda en la memoria.

⁸ El término itinerario es comprendido en esta investigación como travesía, circuito, recorrido de viajes.



Mapa Mundi - Evans 1799 - Sur América - África



Mapa Mundi - Domingos Teixeira - Sur América - África

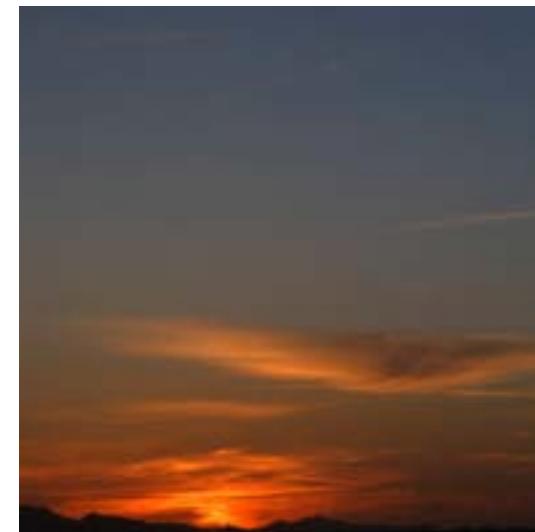
Para iniciar un acercamiento al viaje de interés, vale la pena anotar que el norte de África y el sur de América son dos mundos aparentemente opuestos y lejanos, que tienen el horario invertido y están separados por miles de kilómetros de agua. Sin embargo, después de un breve ejercicio de observación sobre el mapa de la Tierra, es difícil no reparar en algo fundamental: la división geológica entre África y América podría encajar casi perfectamente. Se hace inevitable hacer alusión a aquella teoría en la que se plantea que la tierra en los inicios era una masa unida y uniforme conocida como Pangea. Podría ser entonces útil hacer un alto en la llamada Teoría de la Deriva Continental, planteada en 1912 por el geofísico y meteorólogo alemán Alfred Wegener a partir de sus observaciones, de carácter empírico y racional sobre la manera como parecían encajar los continentes separados actualmente por el océano Atlántico, Wegener además planteaba que, en el caso específico de África y Suramérica, era de destacar el parecido de la fauna fósil en los dos continentes y de las formaciones geológicas: cordilleras de la misma edad y rocas de la misma clase en ambos continentes. Hoy, la teoría de la deriva continental se incluye en la teoría de la tectónica de las placas que conforman la

corteza terrestre se han desplazado continua y constantemente desde hace miles de años.

Es inevitable que este sea un tema de atención, dado el enfoque de este trabajo y la comprensión del especial interés que Salmona prestaba a la geografía al momento de componer la arquitectura. Sería incluso factible pensar que una de las directrices básicas de su obra siempre fue el componente geográfico: paisaje, contexto, ciudad, naturaleza, topografía. Temas y cuestiones reiteradas y recurrentes en sus conferencias y textos cuando hacía referencia a sus proyectos. No por casualidad, en aquellas charlas como profesor invitado al inicio de esta Maestría (2001-2006), Rogelio Salmona abordó tres temas en particular que desde su punto de vista inciden en la arquitectura y que, de acuerdo con sus reflexiones en torno a su propia obra y procedimientos, deben ser tenidos en cuenta desde el principio en la composición arquitectónica: el paisaje, el límite y el acontecimiento. Según Salmona, son temas fundamentales que intervienen perceptiva y sensorialmente en quienes habitan, ocupan, recorren, erran o permanecen en sus edificios.

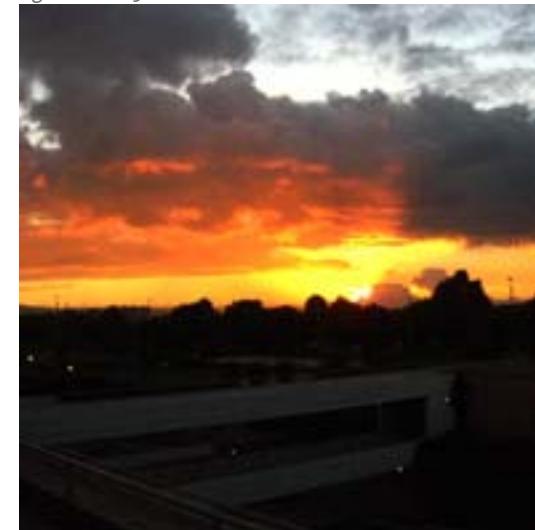
La geografía colombiana y en particular las condiciones geomorfológicas y climáticas de la Sabana de Bogotá tienen unas características que, aunque es casi imposible no advertir, podrían pasar desapercibidas por el mismo hecho de ser habituales, pues no vemos con claridad lo que tenemos más cerca. La altura, el color del cielo, ese azul intenso y firme tan profundo como el azul del mar, la luminosidad que se produce en horas particulares, el verde continuo de las montañas, el paisaje natural y el contraste entre estos elementos y algunos otros hacen de Bogotá y la Sabana un escenario bien especial. Sin duda, todas estas existencias tienen todo que ver con la explotación, en el mejor sentido de la palabra, de estos elementos en el proyecto arquitectónico de Rogelio Salmona.

Desde algún punto de vista sería válido plantear que estas dos geografías tan lejanas e inconexas podrían no ser tan opuestas e incluso podrían tener algunas características que las hacen similares. Al tener contacto con ambas realidades es inevitable encontrar coincidencias y hacer asociaciones de orden geográfico y perceptual. Por alguna inexplicable razón, y aunque el clima podría ser diametralmente opuesto, entre Marrakech



Norte de África, Desierto Merzouga, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010

Biblioteca Virgilio Barco, fotografía Sasha Londoño, agosto 2009



y Bogotá estas coincidentes particularidades difícilmente pasan desapercibidas. Innumerables variedades de verde se encuentran en la naturaleza y el paisaje, pero el verde característico de la vegetación y cerros de Bogotá también está en Marrakech. Este es un verde azulado, profundo, refrescante y potente. El color del cielo, el azul intenso del cielo tan especial y representativo de Bogotá, se encuentra también en Marrakech. La luz y la luminosidad con todas sus variaciones a diferentes horas del día, las sombras, los colores y los contrastes son algunos de esos sutiles hilos que sin imaginarlo logran poner en sintonía un extremo del mundo con el otro.

“Bogotá es una ciudad mediterránea”, le diría alguna vez Salmona en una de sus espontáneas conversaciones a Pedro Mejía. Y probablemente esta no sea una afirmación apresurada, inocente y sin sentido. Por el contrario, esto podría tener fundamento en sus percepciones sensoriales expuestas en ambos continentes.

Retomando uno de los 4 ejes temáticos planteados por Cristina Albornoz en su tesis (Albornoz, 2011, p. XX) “el viaje como experiencia de aprendizaje; como

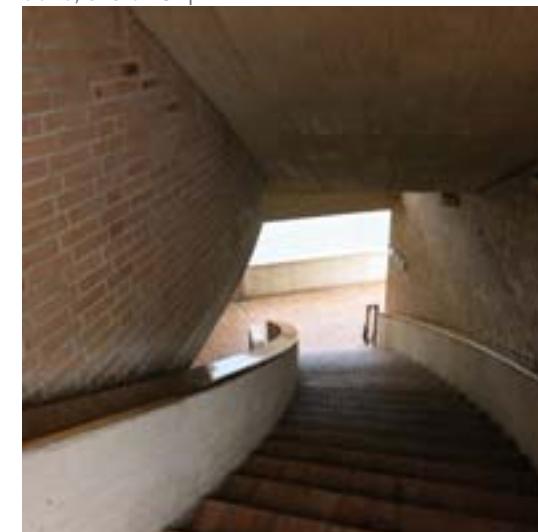
experiencia determinante en la formación de Rogelio Salmona” (Albornoz, 2011, pp. 2 - 4), la presente investigación se desarrolla en tres capítulos: el primer capítulo, *Viaje y experiencia*, expone la generalidad de los conceptos de *viaje* y *experiencia* desde planteamientos filosóficos que permiten comprender y entrever dichos conceptos desde diferentes expresiones artísticas, como la literatura y la pintura, para posteriormente, profundizar en la arquitectura. El segundo capítulo, *El viaje interior, una experiencia íntima y personal*, retoma la relevancia que tiene la experiencia del viaje para el arquitecto Rogelio Salmona hasta llegar a concebir la experiencia de su vida como su propio viaje interior. Para lograr lo anterior fue necesario trabajar sobre dos conceptos importantes que validan esta experiencia: la metáfora y la analogía desde autores como Boullée, Popper, Martí Arís, Bourdieu y Rossi, entre otros. El tercer y último capítulo, *El viaje como experiencia colectiva y compartida*, explora, por una parte, la sutil y delicada diferencia que existe entre la experiencia particular del viaje de Rogelio Salmona al norte de África y cómo esa experiencia podría ser colectiva. Al ser la arquitectura un hecho público y compartido, esta sería una experiencia colectiva que lleva inmersa la experiencia individual,

sin que ello signifique que haga falta tener conocimiento de esa experiencia original. Por otra parte, se destaca el significado del viaje de Rogelio Salmona al norte de África en su formación como arquitecto y se intenta poner de manifiesto que este viaje no explica la arquitectura de Salmona, ni pretende tener en cuenta todos los aspectos que la componen. Se parte del hecho de que en la arquitectura de Salmona no es posible mostrar todo el viaje al norte de África y sólo en algunos aspectos de su arquitectura, como en los recorridos, es factible encontrar sus rastros. Se encuentra que los recorridos en sus edificios son la herramienta proyectual que permite reproducir la experiencia del viaje. Es así que finalmente son propuestos tres tipos de recorrido como la posibilidad de que sean una experiencia análoga a la experiencia del viaje al norte de África y en los que se pone de manifiesto lo que de ella podría ser lo más relevante: quizás el desplazamiento de la vista y el encuentro con los sentidos, la valoración de la arquitectura popular más allá del monumento, el significado de la medina, los kasbah, el desierto y su analogía al laberinto, la geografía, la topografía y el paisaje y las implicaciones que tiene el recorrido y el recorrer mediado por estas consideraciones en la arquitectura de Salmona. Para hacer



Kasbah, Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá fotografía Sasha Londoño, enero 2014



todo esto comprensible, hubo la necesidad de romper la unidad del proyecto para encontrar y resaltar el recorrido y así vislumbrar que cada proyecto está compuesto por partes relacionadas. Los recorridos en los proyectos serían a su vez una continuidad, una sucesión de fragmentos de experiencia que, tal y como sucede en la música, en la danza o en el cine, solo funcionan en conjunto y en la unión de cada uno con los demás. Serían así un viaje y una investigación. Serían los recorridos el viaje que hila y cohesiona toda la arquitectura. El viaje está sumergido en los proyectos y al romperlos y recomponerlos para revisarlos por partes aparecen los recorridos como remembranza del viaje. De esta manera, sería posible traducir la experiencia del viaje en instrumento de composición y comprensión de la arquitectura de Salmona. Probablemente la obra de Rogelio Salmona se encadene a través de los recorridos que, según este planteamiento, serían el vehículo que representa el viaje: en los recorridos es posible encontrar el viaje; el viaje está en los recorridos. En consecuencia, los recorridos son clasificados en tres tipos, sucedido uno después del otro. Sus nombres son transitorios y no pretender generar ruido en su interpretación. Sólo son nombres que intentan poner en palabras ideas y

percepciones que han contribuido a su caracterización: 1. Protección. El recorrido mineral. 2. Integración. El recorrido vegetal. 3. Exaltación. El recorrido sensorial. Según el planteamiento de esta investigación, en los recorridos es posible concretar las emociones, los recuerdos, las memorias y la experiencia del viaje. Son el medio que las evoca y les permite ser producidas y reproducidas.

En todo este proceso ha sido necesario recurrir al apoyo de otras disciplinas por fuera de la arquitectura que han permitido abordar los diferentes aspectos planteados en esta investigación. Con este ejercicio se ha recopilado algún material que ha sido posteriormente seleccionado y dispuesto a lo largo del presente documento, con el fin único de hacer tangible un tema que evidencia dificultades para ser abordado solamente desde la arquitectura. Se presentarán autores, planteamientos e ideas que, aunque no serán examinados ni estudiados a profundidad, han sido necesarios para avanzar y que pretenden dejar sentados temas de debate y discusión. Desde este ángulo, se invita al lector a recorrer este texto bajo la perspectiva de la búsqueda, donde hay distancias con las verdades últimas y absolutas, y, que, más bien, lejos de una lectura meramente racional y de todo juicio

de valor, busca brindar la posibilidad de abrir puertas a otros mundos.

A partir de un acercamiento personal y laboral a las reflexiones de Rogelio Salmona en los últimos años de su vida, que acompañan una experiencia vivencial propia al visitar desprevénidamente las mismas regiones que él, surgieron en mí las inquietudes que dieron inicio a esta investigación. En mi búsqueda por explicar la importancia de la experiencia en la construcción de algunos aspectos de la obra de arquitectura y de cómo la experiencia es acumulativa y se queda, en términos coloquiales, como ‘dormida’ hasta que aparece algo que la ‘despierta’, me sorprende a mí misma viviendo esa experiencia que provoca la experiencia. Así, uno de los ejercicios valiosos en esta construcción fue retornar al trabajo de grado para optar al título de arquitecta que realicé en el 2001 y el 2002 con mis compañeros (Londoño, 2002)⁹ y que tuvo como director a Pedro Mejía, uno de los tutores del presente estudio. Fue valioso, pero sobretodo sorprendente, encontrarme con ideas que desde ese momento se han ido cultivando

⁹ Restrepo, Juan Miguel; Saade María Constanza; Londoño, Sasha. Trabajo de grado “La ciudad invisible” para optar por el título de arquitectos, dirigido por el arquitecto Pedro Mejía. Universidad del Valle, 2002



Palais Badi, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010

Casa Río Frío, Tabio, fotografía Sasha Londoño, octubre 2009



en mi proceso personal. Ideas y elementos que me ayudaron a caminar en ese período y que asombrosa e inconscientemente me han traído también hasta aquí. Inquietudes que me acompañan desde hace un poco más de 10 años emergen ahora para tomar forma y sentido y tratar de ser expuestas y elaboradas en esta investigación. Ahora, con un poco de consciencia sobre los significados e implicaciones de este trabajo, se presenta la posibilidad de abordar este documento también como un viaje. Un viaje obsesivo que vuelve y se devuelve, que se detiene y continúa, que se pierde y se pregunta, que encuentra varias respuestas o ninguna. Un viaje que gira, retorna avanza, descansa y regresa. Un viaje que no ha sido milimétricamente planeado y por consiguiente ha sido cauteloso, sigiloso y pausado, para observar y explorar con atención cada movimiento. Una búsqueda de múltiples posibilidades.

Este viaje es una narración que se compone de dos partes complementarias: una lectura textual en palabras y una lectura gráfica representada en fotografías. Tanto el texto escrito como el texto fotográfico se acompañan y corresponden a lo largo de todo el documento. Cada uno se puede leer solo o en relación con el otro, como una retícula que

se conecta y relaciona tanto transversal como longitudinalmente. En su gran mayoría, las fotos seleccionadas hacen parte de un amplio repertorio de mi viaje por la vida. Un viaje donde textura, materia, color, olor, sabor y sensación, dialogan en fragmentos variantes de tiempo y espacio. Son imágenes que buscan trascender al observador e impactar más allá de lo meramente visual para activar el estado táctil del sentido de la vista. Aquí se anuncia en gran parte un tema central de esta investigación: la experiencia, que necesariamente mediada por una relación corporal, estaría en capacidad de activar las sensaciones y, posiblemente, las emociones. Entonces, estas no son fotografías ilustrativas. Son memoria, experiencia y huella que convergen para acompañar este viaje. Un viaje que ha ido construyéndose a pasitos des-pacitos y que pacientemente ha tratado de encontrar, comprender y exponer la experiencia de un viaje particular en alguna parte de la arquitectura de Rogelio Salmona. Un viaje que, por lo demás, no ha terminado.

“Esa singular obra que me hizo tan feliz, y en la que reencontré antiguos cabos sueltos de la experiencia e hilos recientes de mi historia” (Rossi, 1998, p. 69).

Indudablemente mi experiencia personal me condujo a la realización de la presente investigación, que tiene por lo menos dos cuestiones principales sobre las que se enfoca el análisis: de una parte, examinar la experiencia del viaje como una de las herramientas de formación del arquitecto en su ejercicio de composición y, de otra parte, indagar el modo como es posible que dicha experiencia sea plasmada en algunas cuestiones de un hecho concreto como una obra de arquitectura.

“En arquitectura, la creación no nace de una inspiración súbita y espontánea, sino de una conjunción sublime entre el conocimiento y la experiencia. La creación momentánea desaparece al igual que el instante que la inspiró. La creación, con el respaldo de la experiencia y el conocimiento, se resuelve en recreación. Desde esa perspectiva, la recreación, volver a crear lo creado, es una de las finalidades de la arquitectura. La evolución siempre presentará pérdidas, pero también conservará, a través de la experiencia, la decantación de sus aprendizajes más valiosos para la nueva síntesis creativa” (Salmona, 2007, p. 162).¹⁰

¹⁰ Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 162



Palais Badi, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, diciembre. 2009



Algunas anotaciones sin editar durante mi viaje a Marruecos (entre el 27 de diciembre del 2010 y el 11 de enero del 2011)

Cuando empaqué mis maletas para Marruecos, jamás hubiera imaginado lo reveladora que sería esta experiencia para mi vida. Realmente, en un inicio fue el resultado de un reto y ahora solo puedo sentir agradecimiento. Que no todo ha sido fácil, es cierto, pero me siento feliz. Desde el avión ya la tierra se veía fascinante, inmensa y poco poblada. Una vez con mis pies sobre el piso africano, solo me he sorprendido. He venido de sorpresa en sorpresa y he aprendido tanto como no se me había ocurrido. Tantos ojos tan fuertes, tan definidos y tan hermosos. Ojos, pestañas y cejas que se quedarán para siempre en mi recuerdo. Ojos de camello por el sol. Ojos para el sol, maravillosos. Vestidos sobre vestidos y cabelleras escondidas seguramente tan hermosas como los ojos, reflejan una cultura inquietante, profunda, enigmática.

Casablanca fue la primera parada. Su aeropuerto queda alejado de la ciudad y es necesario tomar el tren para llegar. Los taxis son pequeños, cuadrados y rojos. Me la imaginaba bien diferente. Esa fue mi primera dificultad. Superada. Tratar de entender lo que veían mis

ojos, que era bien diferente a lo que veía mi cabeza y mi imaginación. Casablanca, de una arquitectura moderna de los años 20, blanca, sí. Sucia. Me vino a mi cabeza la Cali de los años 60. Estaba en la Cali de África y estaba bastante sucia.

Después de negociar un poco en francés, por supuesto, el taxi rojo, cuadrado y pequeño nos llevó al hotel. Cafés y restaurantes llenos de señores, todos mirando a la calle. Es una cultura que todo el tiempo hace un homenaje a sus hermosos ojos. Una cultura a la que le gusta mirar. Tal vez será también por eso que las señoras se tapan. Podría ser. Los ojos están siempre atentos a observarlo todo como un espectador que va al cine a ver una película. La vida, el tiempo, va pasando ante los ojos, como una película. El café en vaso de vidrio, el thé a la ment y la verbena... las tres bebidas más representativas de este país las conocí el primer día, aunque debo decir que ya me es familiar el café en vaso de vidrio.

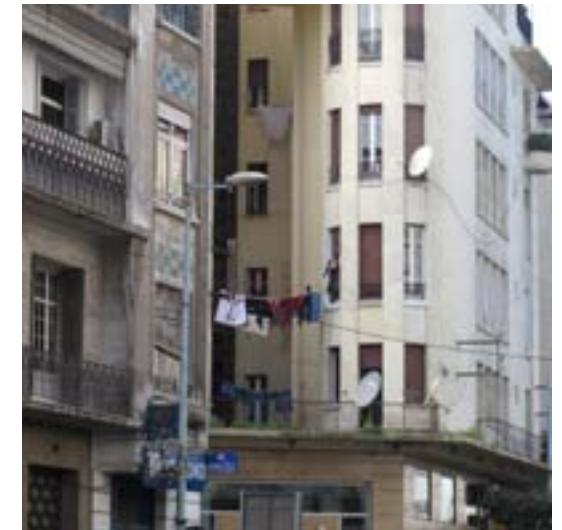
Una mujer en medio de decenas de hombres... debo admitir que no me dejaba de parecer extraño, no sé si incómodo, pero extraño. Salimos 15 veces ese día y esa noche y caminamos por ahí, comimos, tomamos café, verbena y thé a la ment. Podría sonar increíble, pero por primera vez tuve en mis manos un libro que debía ser leído

al contrario de lo que estoy acostumbrada. Un libro con el lomo a la derecha. Mil libros. Compré libros pequeños de cocina para llevarme conmigo esa sorpresa encantadora y hacer algunos regalos que así mismo la incluyeran. Desde la habitación de cama gigante y almohadas largas y redondeadas se escuchaba el viento en las palmeras tan fuerte que parecía lluvia. En el desayuno había olivas negras, pepino y tomate. Hice un sándwich con eso más huevo duro y fui feliz. Caminamos con las maletas rodando tras nosotros y la verdad, no sé cómo, llegamos a la estación de tren Gare Casa Voyageurs. Cuando pudimos ver la hora en el reloj de la torre de la estación, faltaban 5 minutos para que saliera el tren que nos llevaría a Marrakech. Otra vez no supe cómo, pero corrimos y alcanzamos a hacer la fila, compramos los tiquetes y subimos al tren. Mientras caminábamos volvía a ver a Casablanca, blanca y sucia, ruidosa, pero de alguna manera encantadora. En el viaje en tren estuvo divertido ir en la ventana. Al inicio tenía mucho calor y no había donde sentarnos, pero luego la temperatura volvió en mí a su normalidad y una bonita marroquí se sentó en otro lugar para poder ir los dos juntos. Después de aproximadamente 5 horas llegamos a Marrakech. Mientras el tren entraba en la ciudad, comprendí y empecé a encontrar significado a este viaje:

Salmona.



Casablanca, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Casablanca, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

En este momento quisiera ver / leer el libro de comic en blanco y negro del señor turista francés que me pegó en la cabeza con la maleta y me dijo 'pardon', pero pobre su esposa francesa que no para de toser y parece que llora de lo duro que le da la tos. Hoy me despedí de Marrakech mirando por la ventana de atrás del taxi, mientras intentaba tomar otras mil fotos que no fueron posibles (la peor de las mil o más que sí he logrado... el problema de las cámaras fotográficas digitales), como por ejemplo la de la señora vestida de rosado que manejaba la moto con la niña vestida de rojo que sentada detrás la agarraba para no caerse entre el desastre vehicular de Marrakech. O la de la pareja de novios sentados en la banca fuera de los jardines Menara (se me atravesó un poste). No había notado que las señoritas se ponen alfileres en la pañoleta que les envuelve la cabeza, pero en cambio sí había notado que las medias nunca combinan con los zapatos y la ropa debajo del vestido de los mil botones tampoco. No es importante, solo importa el vestido de los mil botones (jalaba) y cerca al desierto sobre el vestido se ponen sábanas blancas de flores pequeñas. Debe ser por el calor.



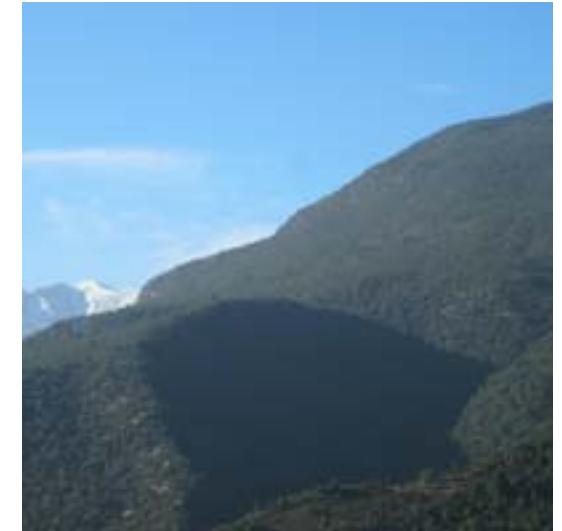
Casablanca, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Casablanca, Té a la menta, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010



Estación de tren de Marrakech, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010

Marrakech, dátiles, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010



Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010

Desierto de Merzouga, camello, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010



1.0

**Viaje,
experiencia,
memoria**

Los viajes, en la juventud, son parte de la educación; y en la vejez un arte de la experiencia.

Francis Bacon

Juhani Pallasmaa será aquí retomado a partir de 3 de sus planteamientos que son determinantes para establecer el vínculo con esta investigación. El primero de ellos se enmarca en este capítulo, y es aquel que profundiza en la relación corporal del habitante con la arquitectura, lo que deriva en la experiencia. *“La corporeidad no es una experiencia secundaria; la existencia humana es fundamentalmente un estado corporal”*.¹ Con base en estructurados fundamentos conceptuales, el autor expone magistralmente en sus publicaciones, la relación corpórea con la arquitectura. En tanto que la arquitectura se habita, se involucran con ella los sentidos, dando paso a las percepciones y a las emociones. Establece además, la diferencia entre la imagen que se presenta frontalmente al observador, desde fuera, en sus palabras, *“reducción retiniana”*, en contraposición, con aquella que es captada desde el interior a partir de las implicaciones táctiles del sentido visual. *“El ojo quiere colaborar con el resto de los sentidos. Todos los sentidos, incluido la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel”*.²

¹ La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Pág 9

² La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 53

Todo esto significa estar dentro, habitar y vivir, sentir y percibir; es ahí donde se encuentra la experiencia corporal. Se cierran los ojos para establecer relaciones más profundas con una o varias sensaciones. Es a partir de los cinco sentidos, que emerge la experiencia vivencial. *“La visión revela lo que el tacto ya conoce. Podríamos pensar en el sentido del tacto como el inconsciente de la vista. Nuestros ojos acarician superficies, contornos y bordes lejanos y la sensación táctil inconsciente determina lo agradable o desagradable de la experiencia. Lo distante y lo cercano se experimentan con la misma intensidad y se funden en una experiencia coherente”*.³ De esta manera, Pallasmaa hace explícita la importancia del cuerpo y de la piel, como generadores de la experiencia al componer y habitar la arquitectura.

³ La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 53

“Desde el punto de vista existencial o experiencial, las experiencias arquitectónicas más firmemente enraizadas, impactan en nuestra mente mediante imágenes que son formas condensadas de determinadas cualidades arquitectónicas; (...) las experiencias arquitectónicas duraderas consisten en imágenes vividas y corpóreas que se han convertido en parte inseparable de nuestras vidas”.

La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 8

“La verdadera cualidad arquitectónica se manifiesta en la plenitud e incuestionable dignidad de la experiencia. Entre el espacio y la persona que lo experimenta se produce una resonancia y una interacción; me ubico en el espacio y el espacio me tranquiliza. Esta es el ‘aura’ de la obra de arte que observó Walter Benjamin”.

La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Pág. 115

“La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales”.

Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 13

“ (...) Las imágenes arquitectónicas no proyectan significados concretos, sino que dan origen a cierto tipo de experiencias, sentimientos, asociaciones”.

La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 165

Esta investigación explora la *experiencia* y el *viaje* como herramienta de formación e instrumento de aprendizaje en el quehacer del arquitecto Rogelio Salmona (1927-2007). La experiencia específica del viaje es el marco conceptual que será posteriormente ilustrado a lo largo de este trabajo. El objeto de estudio serán los conceptos de viaje y de experiencia a la luz de fragmentos de algunos aspectos en los proyectos del arquitecto Salmona construidos en la Sabana de Bogotá.

A pesar de ser una investigación en arquitectura, este es un trabajo que ha sido alimentado también desde otras prácticas, como la filosofía, la literatura, la pintura, la sociología y el psicoanálisis, disciplinas estas que, aunque van por fuera de los ámbitos de la arquitectura, han sido fundamentales para direccionar el debate, con la intención de tener un panorama más amplio, y al mismo tiempo una comprensión más específica del sentido y significado del *viaje* y de la *experiencia* en la composición y habitabilidad del proyecto arquitectónico de Rogelio Salmona.

¿Qué tan consciente es pensar en la importancia que tiene la experiencia del viaje para quienes realizan el oficio de la arquitectura?

En parte, la respuesta la da el propio Salmona, entre líneas, en una de sus charlas para la maestría en arquitectura: “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 distantes de la mía y de la nuestra” (Salmona, 2001).

El viaje, concebido como el medio a través del cual es posible tener contacto directo con otras culturas y habitantes de espacialidades desconocidas y ajenas, brinda un aprendizaje que va más allá del estudio erudito, convencional y tradicional que tiene como fin último adquirir conocimiento. En este aspecto hacía énfasis Rogelio Salmona cada vez que se refería a su proceso de formación a lo largo de su vida. “La diferencia respecto al modo tradicional de entender la arquitectura teórica estriba en el hecho de que estas obras presuponen otras obras construidas, pero no pretenden ser construidas” (Rossi, 1967, p. 220).¹¹

¹¹ Rossi, Aldo. Introducción a Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggi sull'arte*. Marsilio Editori, Padua, 1967, Pág. 220

Es ineludible, por las anteriores razones, asumir la reflexión sobre las implicaciones de identificar la importancia del viaje para conocer, comprender y experimentar otros lugares y otras arquitecturas que han dejado huella en la historia, con el fin de aprender y aprehender de manera vivencial particularidades del oficio de componer la obra arquitectónica.

“Conviene mirar hacia atrás, pero hay que saber retirar la mirada en el momento oportuno. [...] Retirar la mirada, pero también retenerla profundamente al caminar por las plazas centenarias, por los patios olvidados, por todos los lugares que han visto desfilarse la historia para encontrar en el silencio la propia resonancia. Retener la mirada para medir y dibujar esos lugares que nos emocionan y guardarlos en la memoria para algún día recordar sus medidas, sus ecos, su resonancia y componer recargado de emoción la obra arquitectónica, los espacios sorprendidos, los lugares de encuentro. Es que la memoria ayuda siempre a encontrar el camino de la poesía, a descubrir que es posible y necesario componer con el material, con la luz y la penumbra, con la humedad, con las transparencias y con los sesgos para lograr una espacialidad enriquecedora para los sentidos” (Salmona, 2001).



Rogelio Salmona, Archivo Fundación Rogelio Salmona FRS

Meknes, Marruecos, fotografía Rodrigo Cortés, verano 2014



En el desarrollo de este trabajo es necesario comprender cómo en Rogelio Salmona el viaje ha contribuido a modelar, intervenir y consolidar su particular manera de componer la arquitectura y cómo, probablemente, el viaje podría ponerse en evidencia y explicar algunas particularidades de sus proyectos, como es el caso de los recorridos. El viaje es aquí entendido como aquella experiencia vivencial directa y una de las herramientas fundamentales de formación para el arquitecto. En los viajes, además de acercarse a la historia, a una cultura y a una población desconocida, “se tiene contacto directo con la arquitectura, la ciudad y el paisaje” (Albornoz, 2011, p. 8), de tal suerte que la experiencia del viaje pueda constituirse como una herramienta fundamental en la formación de Rogelio Salmona para componer el proyecto arquitectónico.

Al final de su vida, a través de charlas, textos y algunas entrevistas, Rogelio Salmona intenta poner en evidencia su alfabeto de emociones que fue, en sus palabras, “domesticado” con el tiempo y era justamente en la definición del proyecto donde él lograba que explotara ese núcleo emocional de referencia expresado metafóricamente.

El fin de la metáfora es apaciguar el lenguaje racional y, en ese sentido, el lenguaje cambia en la medida en que se vuelve poético. Aldo Rossi reitera en la *Introducción a Boullée*, la “insistencia en romper la construcción racional desde dentro y plantear una especie de contradicción continua entre la enseñanza sistemática y la necesidad autobiográfica de expresión. [...] Tenemos, por una parte, la máxima autonomía del sistema, la claridad de las proporciones, y, por otra, la singularidad autobiográfica de la experiencia. [...] A consideraciones de este tipo se puede reducir el juicio de Hautecoeur, cuando afirma que Boullée comprende que existe un grado superior de la metáfora, una posibilidad de provocar emociones y de crear lo que Baudelaire llamaría la *correspondance*” (Rossi, 1967, p. 216).¹²

La experiencia, entendida como conjunto de sensaciones y percepciones en las que están directamente involucrados los cinco sentidos, enuncia el carácter íntimo y autobiográfico de la vivencia. En la última etapa de la vida de Salmona, los valores de las sensaciones ocupan un papel primordial y eso se ve reflejado en sus reflexiones. Finalmente, a través de

¹² Rossi, Aldo. *Introducción a Étienne-Louis Boullée*, *Architettura. Saggi sull'arte*. Marsilio Editori, Padua, 1967, Pág. 216

introducir el elemento autobiográfico, la arquitectura deja de ser un elemento racional y se convierte en algo diferente que, como él mismo lo llamaba, podría denominarse “artefacto de sensaciones, emociones y experiencias”.

Es difícil expresar y explicar lo que se siente, sobre todo porque aquello que se siente tiene relación con la emoción y la sensación. El ejercicio se complica si esa explicación se pretende hacer a través de hechos concretos. Esto incluso podría convertirse en un reto al acercarse a aspectos tan intangibles, invisibles e indecibles, pero intentarlo es la única alternativa de alejarse un poco de lo racional y rígido que puede ser el análisis arquitectónico como tradicionalmente lo conocemos. Finalmente, es difícil comprender que exista una dualidad, casi como una separación o una contradicción, entre esa arquitectura material, física y tangible que estudiamos y recordamos, porque es precisamente esa la que logra producir niveles inimaginables de percepciones y emociones que se aferran y adhieren en nuestro interior profunda y eternamente. Esta arquitectura, a través de la emoción que genera, jamás será olvidada. “Hay hasta arquitecturas que cantan, unas que hablan y otras que no dicen nada; eso es



Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010

Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010



cierto, podemos decir que hay arquitecturas que revelan hechos, circunstancias, memorias y otras que no dicen nada. Otras que más bien hacen llorar. Tal vez en ese sentido es que puede también tratar de entender que la arquitectura es una realización que va más allá del simple hecho mecánico, constructivo y funcional. Una máquina para emocionar” (Salmona, 2005b).¹³

A partir del itinerario trazado por Rogelio Salmona mientras vivía en París, y de comprender el viaje como esa experiencia vivencial directa que brinda conocimiento, comienza con este trabajo una búsqueda por develar qué pudo significar para él y para su quehacer la experiencia de su viaje al norte de África. Este viaje, en un principio, que le implicó, entre muchas otras cosas, conocer a partir del acercamiento desprevenido, pero directo, otra cultura, otros hábitos, otro modo de vida, otros materiales, objetos, colores, brillos, luces, luminosidades e intensidades. Es posible que al tratar de comprender conscientemente y de explicar con palabras sus propios proyectos, el arquitecto haya tenido que recurrir a un lenguaje menos racional del que implica el análisis y la

¹³ Salmona, Rogelio. Conferencia 13/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2005

comprensión del proyecto arquitectónico. Ya anuncios de esta índole han sido mencionados por otros cercanos en intereses al estudio de la disciplina.

“Para poder hacer arquitectura se necesita conocer la arquitectura; para conocer la arquitectura, se necesita tener una cultura, ojalá general, lo más profunda posible, y la cultura es la literatura, es la música, es el conocimiento de los hechos que hace la gente. Esas son las experiencias que son importantes, es tan importante la experiencia de la lectura de un libro, como el recorrer, por decir, El Generalife en Granada” (Salmona, 2001).

Con el fin de abordar este tema algo intangible, ha sido necesario recurrir a otras especialidades, al tiempo que hilar la narración tanto escrita como visual, con aspectos de los proyectos, como los recorridos, compuestos por fragmentos de experiencia que solo son posibles en tanto existen en relación con los demás. Para esto, son observados algunos de sus últimos proyectos realizados en la Sabana de Bogotá: La Biblioteca Virgilio Barco, El Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional y las Torres del Parque.

A través de ellos se busca comprender que, aunque en la arquitectura de Rogelio Salmona no es posible mostrar todo el viaje al norte de África, así como ese viaje tampoco intenta explicar sus proyectos, si es probable que aparezca en algunos aspectos de su arquitectura. Surge así la necesidad de comprender de qué manera el viaje al África se revela, a través de los recorridos, en sus edificios.

Como bien explican Juan M. Otxotorena y Héctor García-Diego, en su artículo *Entre el cielo, la tierra y el mar* para la compilación del libro *Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar*, el viaje para los arquitectos se convierte en un eje transformador con implicaciones sustanciales en su desarrollo profesional: “Tal tipo de experiencia posee una trascendencia mucho más drástica que la del simple viaje de placer. Tiñe de matices el descubrimiento de lo nuevo o la correspondiente fascinación por lo ajeno, casi por fuerza indigesto y traumático” (Otxotorena, AÑO, p. 173).¹⁴

¹⁴ Otxotorena, Juan M. y García-Diego Héctor. Entre el cielo, la tierra y el mar; Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, pág. 173



Generalife de Granada, fotografía Oscar Elguezabal.

Casa Río Frío, Tabío, fotografía Sasha Londoño, octubre 2009



1.1

El viaje

Viajando uno se da cuenta de que las diferencias se pierden: cada ciudad se va pareciendo a todas las ciudades, los lugares intercambian forma, orden distancia

Italo Calvino

Es muy probable que la idea del *viaje* como instrumento de aprendizaje exista incluso desde mucho antes, pero es en 1663, con la creación del *Premio de Roma*, que el viaje adquiere la posibilidad de entrar en la categoría del conocimiento.¹⁵ El Premio de Roma era un estímulo anual que se disputaban jóvenes artistas, pintores, escultores y arquitectos. El ganador recibía el honor de pasar entre tres y cuatro años en la Academia de Francia, en Roma, y este periodo se podía alargar dependiendo de su buen desempeño en su disciplina. El ganador del Premio de Roma tenía como misión desarrollar un encargo para el rey, al tiempo que estudiar con consciencia, constancia y profundidad la cultura clásica y del Renacimiento. “Allí los mejores artistas jóvenes recibían su inducción final a la gran tradición, ahora en el entorno de los restos auténticos del arte antiguo y el arte ejemplarmente clasicista del Renacimiento italiano” (Eisenman, AÑO, p??).¹⁶

Durante 300 años el Premio de Roma fue el máximo galardón que un artista de cualquier país y de cualquier especialidad podía

¹⁵ Conocimiento entendido como “aprehensión de algo exterior”. Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía, tomo I. Ed. Sudamericana

¹⁶ Eisenman, Stephen F., Crow, Thomas E. Historia crítica del Arte del siglo XIX.

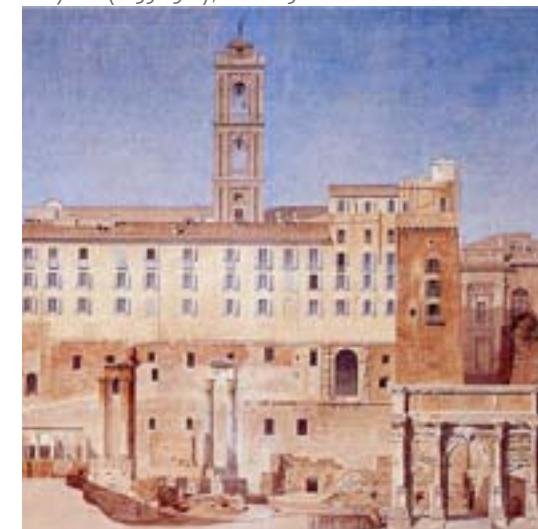
recibir. A partir de este momento, se pone de manifiesto que la experiencia del viaje es diferente y particular para los artistas: un artista, más allá de ser escritor, poeta, músico, escultor, pintor o arquitecto, necesariamente tiene la misión de ver y percibir el mundo con ojos diferentes y de particulares maneras. Bajo estos mismos parámetros está determinada la transmisión de sus ideas.

Esta aproximación, al parecer más racionalizada del viaje, suponía una regresión real desde el Neoclasicismo hasta el periodo Clásico y el Renacimiento. Esto implicaba, por parte de cada artista, asumir una postura frente a esos hechos y remanentes para elaborar una comprensión de su momento actual, así como de aquello guardado por los tratados con relación, por ejemplo, a la cultura clásica, representada por Grecia y Roma. Una vez el participante pasaba por esa experiencia personal y directa, iniciaba un trabajo análogo a la arqueología que intentaba comprender y recuperar cada elemento y cada posible relación de las partes entre ellas y en su conjunto. Esto aludía a su vez a una construcción de lo colectivo que establecía un estado del arte dispuesto como el soporte sobre el cual también otros tendrían la posibilidad de conocer a partir de algún tipo de retorno a los restos del pasado.



Foro de Roma, ilustración por Louis-François Cassas (1756-1827), de 1779

Foro de Roma y Tabularium, ilustración por Constant Moyaux (1835-1911), de 1865



Con este premio es posible vislumbrar el viaje como la manera más franca de exponerse a la experiencia directa con las artes y la arquitectura, incluso cuando de ella sólo quedan sus huellas. Ese contacto corporal y directo con la arquitectura y con los remanentes era la forma de conocer, aprender, comprender y aprehender los hechos anteriores. Es decir, de tener un conocimiento no solo inmediato, sino efectivo mediado por una experiencia individual y personal. A través del viaje era posible tener contacto directo con los hechos del pasado y, a partir de ese estudio, se abría la posibilidad de observar y comprobar lo que hasta ese momento había sido realizado y registrado por otros. La experiencia directa del artista con la obra original era posible gracias al viaje, que les implicaba ver y estudiar qué y cómo eran esos hechos, para luego repetirlos, recomponerlos, comprenderlos, traducirlos, recopilarlos, registrarlos, recrearlos e, incluso, replantearlos. Es así como, desde la experiencia individual, fue posible adquirir un conocimiento distante del tradicional y que posteriormente, a través del ejemplo, podría llegar a ser colectivo. A partir de este momento empieza a desarrollarse la arquitectura como disciplina y a teorizarse la relación con los remanentes del pasado.

Existe entonces una nueva forma con la que comienza a ser posible acercarse de un modo más científico y sobre todo más directo a la obra. Esa manera de abordar los vestigios es, a su vez, una técnica que supone estar en contacto inmediato, registrarlos todo cuidadosa y detalladamente y guardar en el papel al tiempo que en el recuerdo y la memoria una experiencia individual. Esa experiencia individual en gran parte sucede a través de los sentidos, lo cual crea un código de las emociones en ese contacto directo con el pasado. Efectivamente, hay una conexión con el patrimonio, los remanentes e, inevitablemente, con la ruina y la memoria. Se crea un vínculo que a pesar de ser racional, tiene un componente altamente afectivo e intuitivo y con esto, en el siglo XVII, se evidencia la importancia de ese vínculo con la ruina. Esto podría entenderse como una aproximación muy romántica a la ruina, elemento fundamental para Rogelio Salmona que, reiterativamente, aborda sus proyectos a la luz de estos conceptos que, además, han sido retomados y elaborados en trabajos anteriores.

Si fuera posible hablar de tipologías de viaje, de la misma manera como se habla en la disciplina de tipologías arquitectónicas, sería

pertinente decir que este viaje al que aquí nos referimos no es el viaje habitual por traslado, peregrinación, recreación, moda o turismo, es un viaje que tiene una mirada direccionada e intencionada y que como fin último busca descubrir, aprender y aprehender. Esa fue la noción de viaje que a partir del siglo XVII tuvo significado para los artistas. Para ellos, el viaje se convierte en una herramienta fundamental para el aprendizaje y, en ese sentido, para el camino de su vida y para el viaje que es su vida.

Viajar implicaba, en estos casos, un desplazamiento al pasado en el presente. Ese vehículo era una máquina del tiempo que estaba en capacidad de inyectar conocimiento y maestría en el oficio artístico. Esta noción es evidente para la arquitectura en tanto gira su mirada para luego continuar. De tiempo atrás viene la necesidad de estar constantemente de vuelta al pasado para comprender el momento actual. Carlos Sambricio lo enuncia de manera similar en la introducción para el libro *Arquitectura. Ensayo sobre el arte de Étienne-Louis Boullée*: “La actitud de los que asumieron los supuestos anteriores era clara [...]. ¿Para qué la historia?, su respuesta era terminante: en primer lugar - hubiesen contestado - porque la necesitamos; después,



Norte de África, Kasbah Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Torres del Parque, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



porque con ella como soporte pretendemos desarrollar un nuevo conocimiento. [...] A través de la historia definieron los valores de su época [...] -en el caso de los historicistas de la primera mitad del siglo XVIII [...] utilizaron la historia para confirmar, para ratificar sus supuestos, sin preocuparse por comprender el sentido de lo que tenían ante sí. [...] Hubo otros, por el contrario que estudiaron la poderosa lección de la Antigüedad. [...] comprendieron que gracias a la historia podían generar un razonamiento nuevo” (Sambricio, 1985, pp. 7 - 8).

Este tipo de experiencia, como el Premio de Roma no deja de estar mediada por la razón en tanto que se realiza un desplazamiento con un objetivo básico específico: ir en busca de conocimiento. Incluso, como expone Alberto Saldarriaga Roa en su libro *La Arquitectura como experiencia*, “el viajero del siglo XIX se educaba antes de emprender sus recorridos y tomaba cuidadosas notas y apuntes de los lugares que recorría” (Saldarriaga, 2002, p. 102).

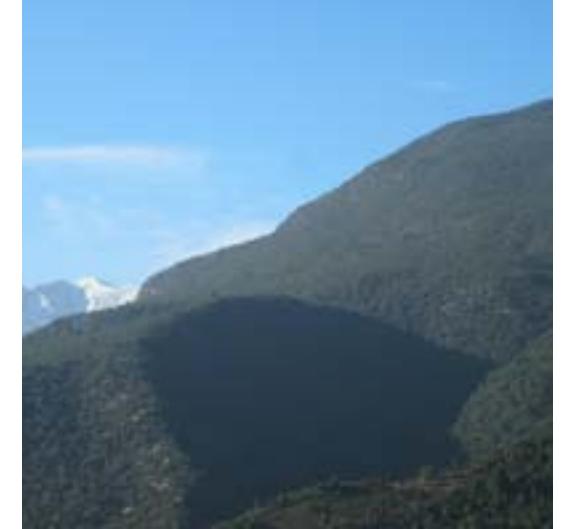
Sin embargo, una variación de esta modalidad de viaje es aquel que, aunque podría estar menos programado y ser en consecuencia más espontáneo, origina también experiencias y así probablemente también conocimiento.

Una combinación de ambas modalidades es lo que ocupa a la presente investigación. El segundo, a diferencia del primero, es un viaje que no está minuciosamente planeado y que, no obstante, en su transcurrir también está en la capacidad de aportar un conocimiento que es de otro tipo, lejano del racional. La diferencia de esta experiencia del viaje espontáneo es sutil al tiempo que enorme, en tanto que, despojado de todo fin por ir en busca de algo específico, deja de lado la racionalidad y se fundamenta tan solo en la espontaneidad sensorial, y permite adquirir también, conocimiento.

En el primer caso, el viajero será entendido como “el aprendiz” y en el segundo caso, el viajero se convierte en una analogía del *flâneur* (directamente asociado con la literatura) y que, justamente, será el tipo de viajero al que se pretende prestar mayor atención en este trabajo, con el propósito de acercarnos a entender la experiencia del viaje de Rogelio Salmona al norte de África.

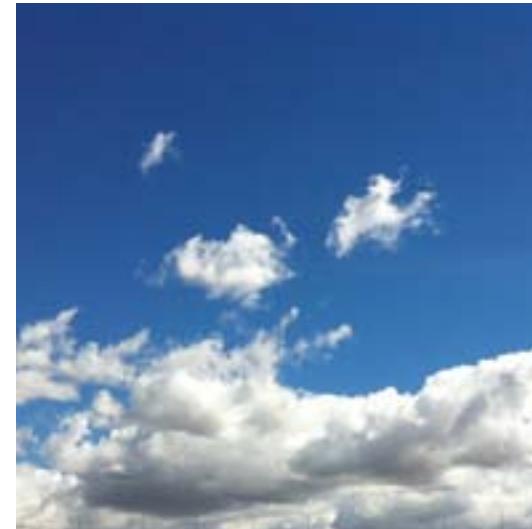


Cielo del norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Cielo de Bogotá, fotografía Sasha Londoño, nov. 2013



Torres del Parque, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



1.2

La experiencia

La experiencia, como respondió Louis Armstrong cuando alguien le preguntó qué era el jazz, es algo que “si tienes que preguntarlo, nunca lo sabrás”.

La noción de *experiencia* que predominó a partir de los siglos XV y XVI, reconocidos como los primeros tiempos modernos, fue la experiencia en cuanto a *sensu oritur*. Es decir, aquella originada en los sentidos. Así lo afirmó Santo Tomás de Aquino siguiendo el pensamiento aristotélico que sustenta que a partir de una percepción recibida por los sentidos es posible elaborar conceptos mediante la facultad del entendimiento, pues existe una capacidad de abstracción que convierte esas sensaciones en conceptos. De esta forma, es posible universalizar las representaciones sensibles de las cuales son extraídos los rasgos esenciales y, mediante un proceso de individualización, la materia permite conocer las cosas singulares.

Según plantea Aristóteles en el ámbito filosófico, en este proceso mediado por la razón se logra llegar a la realidad de las cosas y, en su tesis es fundamental, la reducción de la experiencia a la memoria. “Todos los animales tienen una capacidad selectiva que es la sensación. En algunos la sensación no persiste y para ellos no hay conocimiento fuera de la sensación. Otros pueden, en cambio, cuando la sensación ha cesado, conservar alguna huella en el alma. En tal caso, cuando se han producido muchas sensaciones de esta

naturaleza se determina en algunos animales una especie diferente de conocimiento, que es el conocimiento racional: “A partir de la sensación se desarrolla lo que denominamos recuerdo; del recuerdo repetido de un mismo objeto nace la experiencia y así recuerdos que son numéricamente múltiples constituyen una sola experiencia. De tal experiencia más adelante, o del concepto universal total que ha quedado en el alma como una unidad que, salvo la multiplicidad, es una e idéntica en todas las cosas múltiples, brota del principio del arte y de la ciencia: del arte con referencia al devenir, de la ciencia con relación al ser” (Analíticos post., II, 19, 100 a 4). Así entendida, la experiencia se opone al arte y a la ciencia, por un lado, en tanto que, por otro, es su condición. El rango objetivo de la experiencia es la repetitividad de las situaciones” (Abbagnano, AÑO, p. 496).¹⁷

Aristóteles se refiere también a otros niveles de conocimiento como, por ejemplo, el conocimiento sensible, que deriva directamente de la sensación. Este es un tipo de conocimiento inmediato y fugaz que desaparece con la sensación que lo ha generado. El conocimiento sensible ha sido catalogado como propio de los animales

¹⁷ Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía. Pág. 496



Norte de África, desierto de Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

El Polo, fotografía Sasha Londoño, dic. 2009



inferiores. Sin embargo, expone Aristóteles que al ser mezclado con la memoria sensitiva y con la imaginación en los animales superiores podría dar lugar a un tipo de conocimiento más persistente. Este proceso tiene lugar en el individuo y genera la experiencia como resultado de la activación de los sentidos, sumado a la actividad de la memoria.

Así mismo, en la búsqueda por una acepción de experiencia que permita este trabajo, encontramos que en otras ramas de la filosofía la experiencia (*lat. Experientia, al. Erfahrung*) (Abbagnano, AÑO, p. 495) tiene dos significados principales: 1. La participación personal en situaciones repetibles y 2. El recurso a la repetición de ciertas situaciones como medio para examinar cuáles podrían ser las soluciones que permiten algo.

En ambos casos, la *repetición* es el factor común y “debe ser tomado como fundamental para el significado general del término. [...] Puede indicar situaciones de cualquier naturaleza en las cuales se pueda contar con una suficiente repetición” (Abbagnano, AÑO, p. 496). Sin embargo, es la participación personal, sumada a la activación de los sentidos a partir de la sensación y la injerencia de la memoria, lo que hasta el momento ilustra el camino de

la experiencia del viaje en la composición y habitabilidad de la arquitectura. Mientras que, en el primer caso, el carácter de la experiencia es personal, en el segundo caso la experiencia tiene carácter objetivo o impersonal. Aquí la experiencia parece ser básica: se acumula y se transmite. No hay novedad como principio en la repetición, se repite y se recrea lo que ya existe.

En la articulación de la experiencia con la construcción de la realidad y de nuevo conocimiento es necesario valorar la posibilidad de que la experiencia sea dable en tanto existe en relación con la memoria. En el primer caso, la memoria va ligada a la posibilidad de repetición que a su vez implica un alto grado de conciencia, mientras que en el segundo caso la memoria establece un vínculo con el recuerdo. El trabajo del inconsciente es, desde este punto de vista, primordial y radica en filtrar y depurar la experiencia para dejar de ella lo esencial y fundamental como el material que luego será reutilizado. Aquí, la memoria adquiere un carácter particular, pues, al tiempo que guarda sigilosa la experiencia, es muy probable que también lo haga de manera inconsciente, para posteriormente sacarla y hacer uso de ella en el momento en que sea requerido. En este

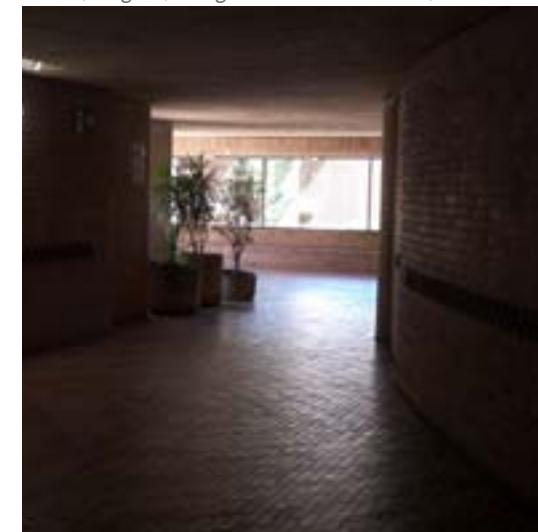
proceso, memoria e inconsciente trabajan juntos, lo que hace deducible que memoria y conciencia podrían ser, en este caso, dos conceptos contradictorios. Según esto, en adelante será necesario hacer referencia tanto a la memoria, como a la “no memoria”, que indica la presencia del inconsciente en el proceso de la experiencia.

El sensualismo es la doctrina filosófica que pone el origen de las ideas exclusivamente en los sentidos. Su iniciador, Étienne Bonnot de Condillac (filósofo francés 1714-1780), argumenta que la filosofía del sensualismo asume las facultades y las reflexiones como sensaciones transformadas y sustenta que no hay nada en el intelecto que no haya pasado primero por la sensación. Carlos Sambricio pone en relación a Étienne Bonnot de Condillac con Étienne Boullée: “Condillac, el filósofo estudioso de la lógica, las sensaciones y el origen de los conocimientos del hombre, había apuntado cómo las facultades del espíritu humano se podrían explicar mediante la experiencia y cómo el conocimiento se formaba a partir de las sensaciones. [...] Condillac abría camino al explicar el alcance de las sensaciones en el conocimiento humano, su influencia en él [...] Boullée “concibe las sensaciones como argumento



Palais Badi, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



para la relación entre los elementos. “No sabemos, sino porque sentimos” comentaría el filósofo” (Sambricio, 1985, p. 16).¹⁸ Esta, sin duda, ha sido una doctrina que ha dado las primeras pautas para el desarrollo de la presente investigación. Sin embargo, es posible que al no ser evidente la comprensión por parte de Condillac del carácter que posee la relación entre las sensaciones con los objetos exteriores y el maximizar el carácter subjetivo de estas relaciones pudieron llevarlo a caer en un idealismo subjetivo respecto a su teoría, razón por la cual, para efectos de este trabajo, esta posición filosófica sólo quedará aquí enunciada.

El término filosófico de experiencia ha sido también revisado desde otros sentidos que probablemente encaminan más claramente los intereses de la presente investigación: “1. La aprehensión de un sujeto por una realidad, una forma de ser, un modo de hacer, una manera de vivir, etc. La experiencia es entonces un modo de conocer algo inmediatamente antes de todo juicio formulado sobre lo aprehendido y 2. La aprehensión sensible de la realidad externa. Se dice entonces que tal realidad se da por medio de la experiencia,

¹⁸ Sambricio, Carlos. Introducción. Boullée Boullée, Étienne-Louis. Arquitectura. Ensayo sobre el arte. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985, Pág. 16

también por lo común antes de toda reflexión. 3. La enseñanza adquirida con la práctica. Se habla entonces de la experiencia en un oficio y, en general, de la experiencia de la vida.” (Ferrater, 1965, p. 618).¹⁹

Aquí, desde todos los puntos de vista, la experiencia se convierte en parte constitutiva de la vida misma (experiencia de vida) y proviene, en la mayoría de los casos, de factores externos que, de una u otra manera, causan al individuo profunda conmoción interior. De cualquier modo, una experiencia podría llegar a ser espontánea o intencionada. En los términos planteados en este trabajo, que se limita a la experiencia del viaje, podría llamarse experiencia intencionada a aquella del viaje pensado y planeado con el interés por conocer, más allá de un lugar particular, una obra de arquitectura o espacialidad previamente identificada y seleccionada. Experiencia espontánea, en cambio, al viaje que, aunque puede ser suscitado por un interés previo y particular, es desprevenido en tanto que no se sabe con claridad qué es lo que se va a encontrar. Por ejemplo, Francis Bacon (filósofo británico 1561-1626), padre del empirismo moderno, llama experiencia *vulgar* a aquella que tiene lugar por accidente y

¹⁹ Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía, tomo I. Ed. Sudamericana. Pág. 618

experiencia *buscada* a la experiencia científica. Él sustenta que “la experiencia que se nos presenta espontáneamente se denomina *caso* y si es buscada expresamente toma el nombre de *experimento*” (Abbagnano, 1966, p. 499). La manera más elemental de hacer la relación estaría en pensar que el viaje planeado sería aquella experiencia a la que Bacon se refiere como buscada (experimento) y el viaje espontáneo haría referencia a la experiencia vulgar (caso). Sin embargo, no estaría demás considerar que incluso la experiencia buscada, como la llama Bacon, a pesar de ser intencionada, tiene una gran parte de sorpresa e incertidumbre, de modo que también queda guardada en el inconsciente hasta que, a causa de un impulso inesperado, acude al estado de conciencia para ser utilizada. Según Bacon más allá de su clasificación, “el verdadero método de la experiencia enciende ante todo la vela y luego, por medio de ella, muestra el camino” (Ferrater, 1965, p. 619).

Pretender abarcar en su totalidad el término *experiencia*, resulta una tarea no solo compleja, sino innecesaria para este trabajo. Ya a lo largo de la historia, generaciones tras generaciones de filósofos han dedicado años enteros de su vida al estudio, comprensión y posterior transmisión de este concepto.



Palais Badi, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



Finalmente, hasta el momento la relevancia de los sentidos, la percepción, la participación personal, la repetición y la intervención de la memoria (o *no memoria*) de una experiencia intencionada o no intencionada se convierten en elementos fundamentales para la comprensión de la experiencia del viaje en la arquitectura y, en este caso en particular, del viaje de Rogelio Salmona al norte de África y su posible revelación en algunos aspectos de sus proyectos. Para efectos de la presente investigación, ha sido determinado que la *experiencia empírica*, sumada a lo antes expuesto, es el canal mediante el cual es posible comprender la relación y la importancia de la experiencia del viaje en la arquitectura de Rogelio Salmona, puesto que “el recurso de la experiencia como criterio o canon de la validez del conocimiento es el rasgo característico del empirismo” (Abbagnano, 1966, p. 496). En el estudio de la experiencia empírica es posible distinguir dos interpretaciones que resultan ser fundamentales. De una parte está la teoría de la experiencia como intuición y, de otra parte, está la teoría de la experiencia como método. Según Roger Bacon (filósofo británico 1214-1294): “Sin la experiencia nada se puede conocer suficientemente. Los métodos de conocer son dos: la argumentación (*argumentum*) y la experiencia

(*Erfahrung*)” (Abbagnano, 1966, p. 497). Es posible ver entonces como Roger Bacon entendía la experiencia como aprehensión de cosas singulares, pero a la vez admitía la experiencia como una iluminación interior (Bacon, R., ad finem) (Ferrater, 1965, p. 619).

Así mismo, encontramos que: “a. La experiencia como confirmación o posibilidad de confirmación, empírica (y con frecuencia sensible) de datos, y b. la experiencia como hecho de vivir algo dado anteriormente a toda reflexión o predicación” (Ferrater, 1965, p. 618). Según esto, el diccionario de filosofía plantea que la experiencia frecuentemente sensible puede ser una confirmación empírica de datos y puede también ser la posibilidad de vivir algo anterior a cualquier reflexión, lo que en ambas posibilidades resalta el carácter interno o externo que puede tener la experiencia.

“Desde antiguo, la *Erfahrung*, viaje y aprendizaje, recorrido por la multiplicidad y memoria de las diferencias, rodeo por lo distante y retorno a casa, ha sido considerada como proceso de formación, matriz de la constitución de la propia identidad diferenciada y compleja” (Fernández, 1995 p. 109). Tal y como posteriormente expone

John Dewey (filósofo estadounidense 1859-1952) en su libro *El arte como experiencia*, “la experiencia es vitalidad elevada. [...] Completa interpenetración entre el yo y el mundo de los objetos y de los acontecimientos. [...] La experiencia ocurre continuamente porque la interacción entre la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida. [...] Aspectos y elementos del yo y del mundo implicados en esa interacción, determinan una experiencia con emociones e ideas, de tal manera que surge la interacción consciente” (Dewey, 2008, p. 34).

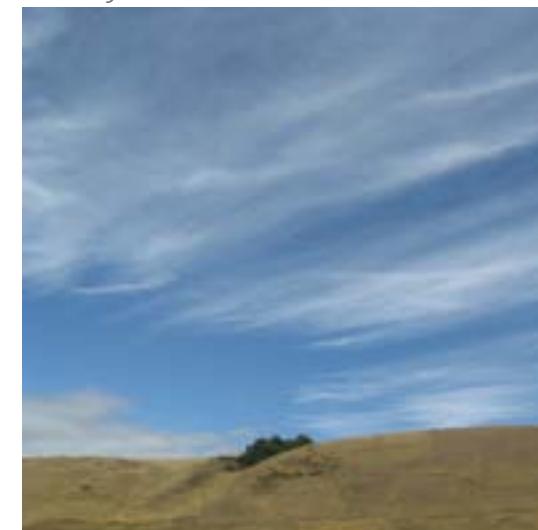
En su tratado *Crítica de la razón pura* (Intr., 4), Immanuel Kant (filósofo prusiano 1724-1804), elabora un concepto de experiencia en el que la experiencia en sí misma es irreductible a la simple intuición sensible.

“La experiencia es, para Kant el conocimiento efectivo y, por lo tanto, incluye la totalidad de sus condiciones” (Abbagnano, 1966, p. 496). Así, entonces, la noción de experiencia desempeña un papel fundamental en la teoría kantiana del conocimiento y, de la mano de los conceptos empiristas, Kant admite que “la experiencia constituye el punto de partida del conocimiento. Pero esto solo quiere decir que



Cielo Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Cielo Sabana de Bogotá, fotografía Sasha Londoño, feb. 2009



el conocimiento comienza con la experiencia, no que procede de ella (es decir que obtiene su validez mediante la experiencia). La experiencia aparece en Kant como el área en la cual se hace posible el conocimiento. Según Kant, no es posible conocer nada que no se halle dentro de la *experiencia posible*” (Ferrater, 1965, p. 620).

Desde el psicoanálisis, Wilfred Ruprecht Bion (médico y psicoanalista británico 1897-1979) expone que la experiencia puede ser utilizada como modelo y que a partir de una experiencia es posible crear conocimiento. Sustenta que “la debilidad propia de una incapacidad para hacer uso del testimonio de más de un sentido ha sido compensada por la capacidad de abstraer un enunciado de una experiencia emocional original con tanto rigor que las ‘realizaciones’ de la representación pueden buscarse, encontrarse o accidentalmente reconocerse muchos años después” (Bion, 1997, pp. 91-92).

De acuerdo con estos planteamientos, es posible retomar la condición de memoria y *no memoria* y plantear que una vez se participa de una determinada experiencia, esta se alberga en el inconsciente y allí permanece inactiva hasta que, debido a un

mecanismo desconocido e incluso inesperado y fugaz, retorna al estado consciente y es en ese momento en el que empieza la transformación de la experiencia en conocimiento. Según Bion, la construcción de modelos que se produce durante la experiencia está relacionada con el modelo necesario para dicha experiencia. Es decir, “la función durante la experiencia provee los elementos necesarios para la construcción de modelos en una experiencia posterior; el modelo es precipitado durante la experiencia para la cual se necesita dicho modelo. Se retiran elementos de su acopio mental para proveer un modelo que es una aproximación al acontecimiento que ha de esclarecer. La personalidad abstrae de la experiencia los elementos que espera que se repitan y forma sobre la base de estos elementos el modelo que preservará algo de la experiencia original, pero con suficiente flexibilidad como para permitir la adaptación a experiencias nuevas que se suponen similares. [...] Las abstracciones serán combinadas de acuerdo con las reglas de la lógica. Este sistema de abstracciones es el sistema *deductivo científico*” (Bion, 1997, pp. 126-127).

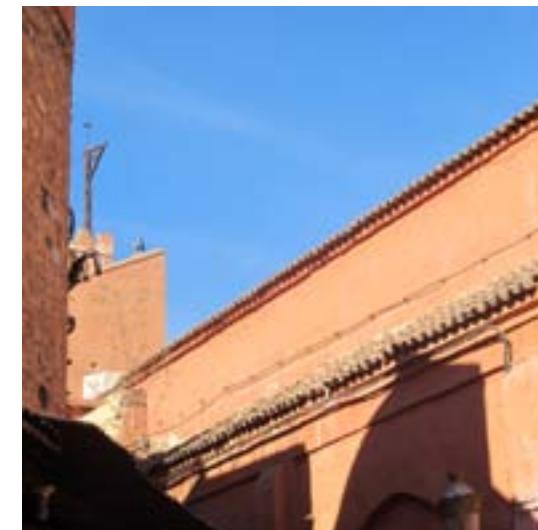
Así, pues, es indispensable recuperar de esta posición psicoanalítica la relevancia

del inconsciente en la concepción de la experiencia, al tiempo que la posibilidad de generar nuevas experiencias a partir de la experiencia inicial.

Walter Benjamin (filósofo alemán 1892-1940) estudia un concepto de experiencia más elevado, que se convierte en el núcleo de la filosofía venidera y al que se hará constantemente alusión a lo largo de este trabajo. Benjamin elabora, a partir de Kant, y con base en el principio de que “las condiciones del conocimiento son las de la experiencia, un concepto de conocimiento que se remita simultáneamente a un concepto de experiencia exclusivamente derivados de la consciencia trascendental” (Benjamin, AÑO, p.).²⁰ “La experiencia es la pluralidad unitaria y continua del conocimiento. [...] La totalidad concreta de la experiencia se llama también existencia (*Dasein*)” (Benjamin, AÑO, p.).²¹ En algún sentido Benjamin se convierte, para efectos de esta investigación, en uno de los hilos invisibles que irán tejiendo los elementos principales que dan sentido a este estudio.

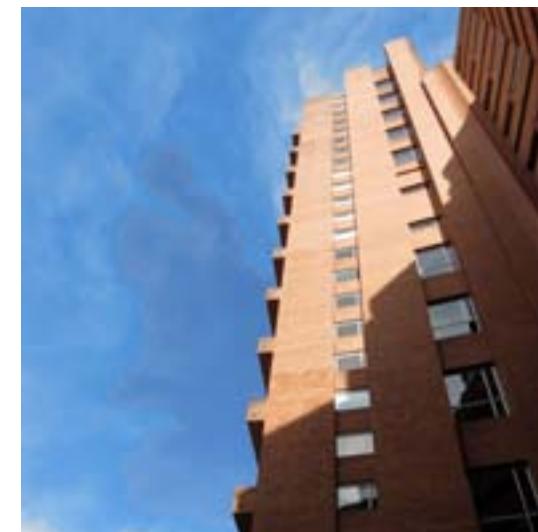
²⁰ Benjamin, Walter. G.S.II.1, p.164. “Sobre el programa de la filosofía venidera”, p.80-81

²¹ Benjamin, Walter. G.S.II.1, Págs. 168 y 171. “Sobre el programa de la filosofía venidera” Pág. 84 y apéndice, incluido en la traducción de Planeta-Agostini, Barcelona, 1986, Pág. 18



Marrakech, fotografía Sasha Londoño, diciembre 2010

Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



En su texto *Las distancias invisibles* Aldo Rossi y Walter Benjamin, Victoriano Sainz Gutiérrez explica cómo “los caminos de la filosofía benjaminiana se orientaban entonces a clarificar la relación entre conocimiento y experiencia, entre las “ideas”, en sentido platónico, y los “objetos de este mundo”. Benjamin señalaba que la tarea que la filosofía tenía era la de habilitar un concepto diferente de conocimiento, que permitiera alcanzar tanto un concepto superior de experiencia como una nueva metafísica: “Una experiencia más profunda, llena justamente de metafísica” (Sainz Gutiérrez, 2009, p. 384). En el paralelo entre Rossi y Benjamin planteado por Sainz, se pone de manifiesto el uso que uno y otro han hecho en sus respectivas obras, por diferentes que sean, de la experiencia personal y de los datos biográficos. Dice Rossi: “detrás de muchos de los escritos de Benjamin hay experiencias personales, muy personales, que desaparecieron al proyectarse en sus objetos de trabajo o fueron totalmente cifradas de tal modo que el profano no pueda reconocerlas o ni siquiera pueda sospechar su presencia” (Sainz Gutiérrez, 2009, p. 374).

Benjamin aborda estas cuestiones constantemente en sus escritos y, por

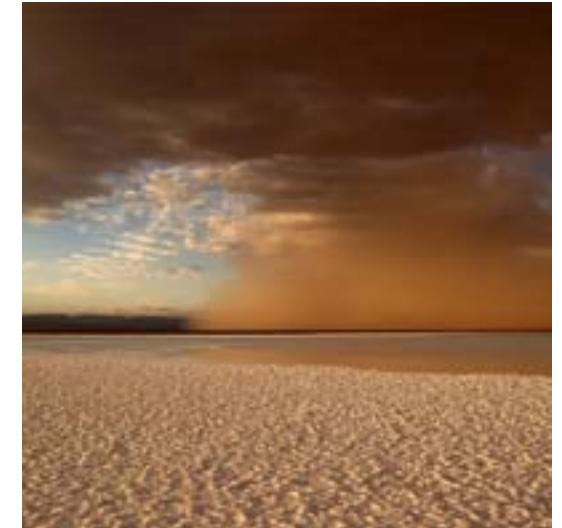
ejemplo, en *Sobre algunos temas en Baudelaire*, se apoya tanto en Baudelaire como en Proust para conseguir la manera más acertada de ejemplificarlo; “se ha hecho una serie de tentativas para apoderarse de la ‘experiencia’ verdadera en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas. [...] “*Le printemps adorable a perdu son odeur!*”²² (J, pág. 89) En esta línea, Baudelaire dice algo extremo con extrema discreción: eso es lo que la hace inconfundiblemente suya. Ese estar-inmerso-en-sí-mismo de la experiencia de la que antes ha participado lo confiesa en la palabra “perdu”. El olor es el refugio inaccesible de la memoria involuntaria. Difícilmente se asocia con representaciones visuales; entre las impresiones sensoriales solo se emparejará con el mismo olor. Si el reconocimiento de un aroma tiene, antes que cualquier otro recuerdo, el privilegio de consolar, tal vez sea así porque adormece la conciencia del paso del tiempo. Un aroma deja que se hundan años en el aroma que recuerda. Por eso el verso de Baudelaire es insondablemente desconsolado. No hay consuelo para quien ya no quiere hacer ninguna experiencia”. (Benjamin, 1972, pp. 124 y 158).²³

²² Traducción de la autora: “la adorable primavera ha perdido su olor!”

²³ Benjamin, Walter. Iluminaciones II, *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Editorial Taurus, España 1972. Págs. 124 y 158

Aquí se encuentra una pista clave que va de la mano con la costura que Benjamin ayuda a elaborar en este documento. La preponderancia de los otros sentidos sobre el sentido de la vista que, en las cuestiones materiales, como la arquitectura, pierde la importancia y en la percepción y en la experiencia los otros sentidos adquieren relevancia.

Si bien en la primera parte han sido esbozadas dos maneras diferentes de abordar el viaje (planeado y espontáneo) ambos como la posibilidad de ser experiencias que otorgan conocimiento, se enuncian aquí dos formas distintas de concebir la experiencia. Desde este punto de vista es fundamental para las intenciones y alcances de esta investigación entablar un diálogo explícito con aquella experiencia que pasa por los sentidos y se guarda en la memoria. Una experiencia que a partir de este hecho crea conocimiento. Este es un conocimiento que podríamos llamar “sensible” por tener la facultad de estar mediado por los sentidos y, por eso mismo, sería, en principio, aparentemente intransferible.



Norte de África, tormenta en el desierto, fotografía autor desconocido

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2009

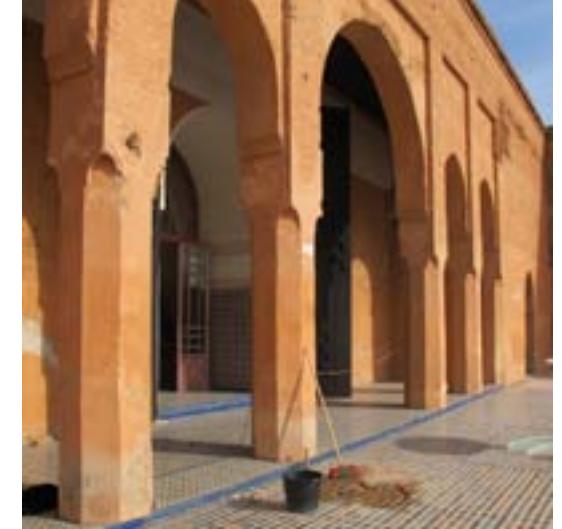


Salmona repetía continuamente que su experiencia era intransmisible y que todo aquello que a su experiencia se refiriera no sería otra cosa que un dogma. Esta afirmación estaría, en principio, negando la presente investigación. Sin embargo, hay una apuesta por determinar que la transmisión de la experiencia es probable en tanto se ejemplifique a partir de la materialización de elementos precisos. Con la intención de ilustrar mejor este desafío sería válido entender la arquitectura como obra de arte, lo cual remite inmediatamente a Étienne-Louis Boulée y su libro *Arquitectura, Ensayo sobre el arte*, en el que, con claridad, establece y desarrolla esta idea. Por otra parte, hay autores como Gilles Deleuze (filósofo francés 1925-1995), que desde una juiciosa elaboración plantea que la obra en sí misma contiene dos tipos de elementos que la componen: los preceptos y los afectos. A grandes rasgos, el filósofo plantea que tanto afectos como preceptos estarían en capacidad de conmover al individuo. En ese sentido, esa conmoción sólo es viable, sea en la obra de arte o en la obra de arquitectura, a través de la experiencia directa con la obra, pues es precisamente por ser directa que esa experiencia logra emocionar al sujeto.

En *Introducción a Boullée* Aldo Rossi, resalta que Boullée es “un profesor de arquitectura, así como David lo es de pintura, en el sentido de que se trata de artistas preocupados por el problema de la transmisión de la experiencia”.



Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Palais Badi, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Casa Puente II, Tabio, fotografía Sasha Londoño, oct. 2009



Bogotá, fotografía Sasha Londoño, oct. 2009



1.3

El viaje como experiencia

El proyecto se identificaba inmediatamente con el recorrido efectuado para llegar hasta el lugar, y, después, hasta la obra; mis relaciones con los pocos lugares en los que he llegado a construir tienen un singular carácter. Son como una diversión obligatoria o una relación coactiva; tienen siempre esa exactitud que tan solo un objetivo concreto puede conferir a un viaje (Rossi, 1998, p. 50).

El viaje es la vida misma y la vida es un cúmulo de experiencias decantadas. Gracias a la concepción formativa del viaje, planeado o espontáneo, que esta investigación avanza teniendo en cuenta la siguiente consideración metodológica: estos viajes, aunque espontáneos, son un aprendizaje directo y un instrumento que brinda la oportunidad para dejar que la experiencia se imponga, ofreciendo así sensaciones desconocidas para el viajero. “La experiencia nos constituye. En ella radica la maestría, la sabiduría” (Fernández, 1995, p. 114).

El viaje estructura y contribuye a la formación personal en tanto que arroja al viajero hacia lo inusual y lo expone a lo desconocido. Cuando hay un acercamiento a lo que no es habitual, casi como una intuición, se hace necesario activar los sentidos. Los sentidos se activan por protección, pero también por la curiosidad que produce lo que se desconoce. Al estar en esta activación sensorial, el viajero se expone asimismo a múltiples experiencias y la posibilidad de adquirir nuevas experiencias aumenta en el viaje al que aquí nos referimos. Sin importar que el viaje sea o no planificado, su ejecución ofrece suficientes elementos desconocidos y sorprendidos que estimulan las experiencias.

El viaje es así comprendido como un vehículo de aprendizaje y en tal sentido, reflexionar sobre las experiencias que éste provoca es, en cierta medida, ir en la búsqueda del conocimiento. Si la experiencia produce conocimiento a través de la comprensión y la reflexión de los sentidos y las sensaciones, y el viaje intencional o no intencional es una experiencia, entonces sería posible plantear que esta manera de viajar es una forma de aprender.

La experiencia, en general, es una figura intangible que encierra una complejidad enorme en el intento por ser explicada. Ahora, la experiencia del viaje podría resultar más aprehensible si pensamos en los objetos que a lo largo de la historia han acompañado el acto de viajar. Elementos como cuadernos de viaje, objetos, música, fotografías, dibujos, relatos y escritos, así como olores, texturas, sensaciones e impresiones son, entre otras cosas, testigos del viaje.

Ambos tipos de viaje y también el arquitecto viajero son expuestos por Mark Wigley en su texto *El mito de lo local*. En este texto Wigley se refiere al viaje concertado como búsqueda de conocimiento. “Los arquitectos son viajeros y siempre lo han sido. Homero, por ejemplo,



Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Eugène Delacroix, Album de Norte de África y España



nos dice que Dédalo, el fundador de la arquitectura griega, importó las ideas de sus diseños de Egipto” (Wiglwy, AÑO, p. 211).²⁴ Y, de otra parte, esboza el viaje que, aunque circunstancial, también es fundamental: “Es importante recordar este carácter de extraño, esencial en el viaje, cuando se piensa en la estructura del viaje del arquitecto. [...] Los arquitectos están siempre en movimiento y es difícil pensar en una simple presentación o análisis de un proyecto que no contenga la historia de algún viaje” (Wiglwy, AÑO, p. 209).²⁵ Finalmente, termina diciendo que es usual en los arquitectos sorprenderse, observar de modos y maneras diferentes. Por eso, no es raro que “caminen por las ciudades con la cabeza levantada, [...] mirándolo todo con los ojos muy abiertos, mientras los seres humanos se ocupan de sus asuntos con la cabeza baja, completamente ajenos al entorno, sin más conciencia de la ciudad que la que un pez tiene del agua. El arquitecto es la persona para quien la vida diaria es algo extraño, cada detalle del entorno se convierte en una fascinante sorpresa” (Wiglwy, AÑO, p. 212).²⁶

24 Wigley, Mark. El mito de lo local. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones. Pág. 211

25 Wigley, Mark. El mito de lo local. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones. Pág. 209

26 Wigley, Mark. El mito de lo local. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones. Pág. 212

¿Pero acaso es posible ver la experiencia del viaje reflejada en la obra de arquitectura?, ¿es posible que de alguna manera la arquitectura de Salmona ponga en evidencia el viaje al norte de África?

Como en tantas ocasiones lo repitió, Rogelio Salmona encontraba en la arquitectura el sutil límite entre la geografía y la historia. El oficio y la experiencia de la arquitectura parecía que también confluían en el mismo punto y es ahí donde sería posible la transmisión de su experiencia. “Ese fue el problema que lo ocupó obsesivamente: cómo poner de nuevo en juego experiencias espaciales propias y ajenas y continuarlas, para que reverberaran en sintonía con una geografía acotada por los hechos urbanos y los componentes del paisaje. Su generoso tránsito por la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional entre 1998 y el 2007, nos dio la oportunidad de comparar y compartir los resultados de estos dos esfuerzos” (Cortés, 2009).²⁷

En Salmona, el viaje, tal y como se lo enseñó su maestro Le Corbusier, comienza siendo un instrumento racional y riguroso de aprendizaje en el que se mide con el metro y

27 Cortés, Rodrigo. Introducción para el video: Rogelio Salmona en la Maestría de Arquitectura. Realización de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, 2009

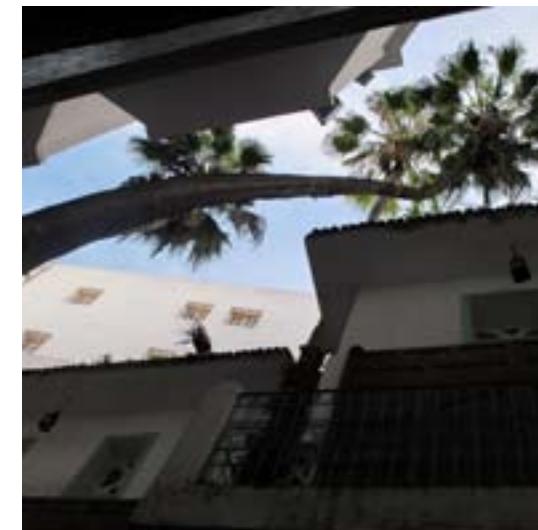
se dibuja con el lápiz sobre el papel, porque antes de llegar al papel la línea debe pasar por el cerebro. Esa, se supone, es la única manera de aprender de las virtudes de la correcta arquitectura y de las emociones que produce, para registrarlas en la memoria. Le Corbusier “recurre a la “medición” -la verificación matemática del edificio” (Papaetros, año, p.) 28 “Le Corbusier instruye a jóvenes arquitectos “a no creer en nada hasta haber visto, medido y tocado todo con las propias manos” (Papaetros, año, p.) 29.³⁰

Es posible que el viaje al norte de África se haya convertido para Rogelio Salmona en un exaltador de los sentidos. Es una experiencia táctil que trasciende lo visual y, en consecuencia, no se dibuja, no queda nada gráfico como remembranza: el metro, el lápiz y la libreta desaparecen. Salmona queda “dominado” y no le queda más que

28 Papapetros, Spyros. Le Corbusier y Freud en la Acrópolis: Notas sobre un itinerario paralelo. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones. Pág. 152

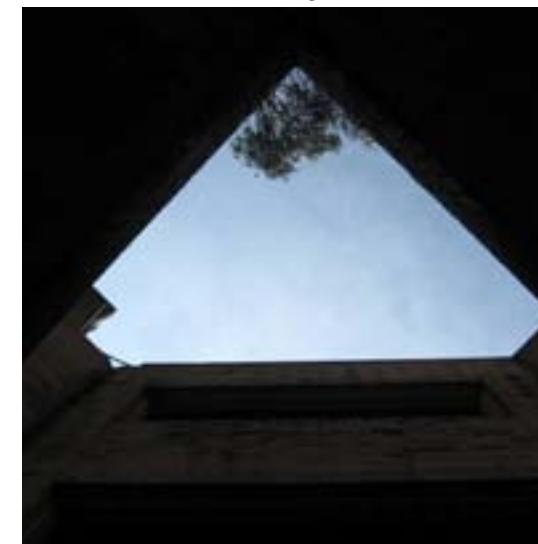
29 Papapetros, Spyros. Le Corbusier y Freud en la Acrópolis: Notas sobre un itinerario paralelo. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones. Pág. 152

30 Papapetros, Spyros. Le Corbusier y Freud en la Acrópolis: Notas sobre un itinerario paralelo. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, pág. 152 / Le Corbusier, Creation is a Patient Research (La creación es una búsqueda paciente) (New York: Praeger, 1960), 21



Casablanca, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Centro Cultural Jorge Elieser Gaitán Bogotá, fotografía Sasha Londoño, octubre 2009



impregnarse de una experiencia corpórea y sensorial, una experiencia más de vida. Esto podría explicar la extraña falta de información gráfica o escrita de este viaje. La hipótesis de la maleta desaparecida, en este momento, comienza a desvanecerse.

“En casi todos mis proyectos me he servido de la memoria y de las experiencias arquitectónicas obtenidas al recorrer, estudiar, dibujar y medir edificios y lugares del pasado y del presente; esa mirada es fruto del estudio de la historia y del reconocimiento de la geografía que, debidamente interpretadas, me han servido de inspiración para tratar de lograr la profundidad que cada proyecto requiere y proporcionarle a cada uno su propia poética” (Salmona, 2004).³¹

³¹ Salmona, Rogelio. Bienal de Lima, Conferencia 5/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 3 de 2004



Marrakech, Soco, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Marrakech, Soco, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



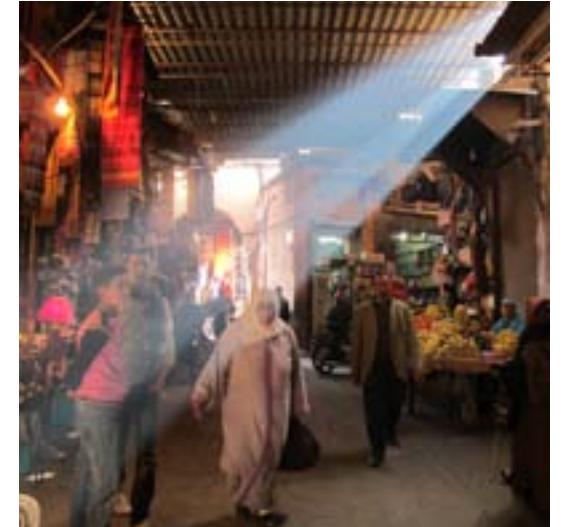
Marrakech, Soco, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Marrakech, Soco, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Marrakech, Soco, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Marrakech, Soco, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



1.3.1

El viaje literario

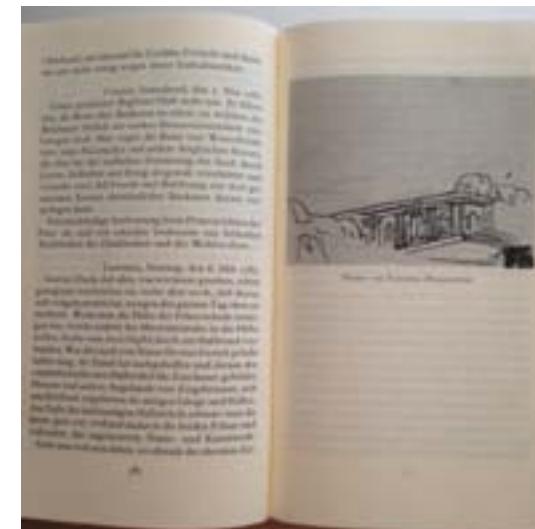
“Cada día yo aprendía algo nuevo sobre el planeta, sobre la partida y sobre el viaje. Esto venía suavemente al azar de las reflexiones. De esta manera tuve conocimiento al tercer día, del drama de los baobabs [...]. Creo que el principito aprovechó la migración de una bandada de pájaros silvestres para su evasión. La mañana de la partida, puso en orden el planeta. Deshollinó cuidadosamente sus volcanes en actividad. [...] Tenía, además, un volcán extinguido. Deshollinó también el volcán extinguido. p10 [...] Se encontraba en la región de los asteroides 325, 326, 327, 328, 329 y 330. Para ocuparse en algo e instruirse al mismo tiempo decidió visitarlos” (Saint-Exupéry, 1982, pp. 6, 10 y 11).³²

Homero, Michel de Montaigne, Goethe, Stendhal, Dickens, Baudelaire, Flaubert, Taine, Gide, Proust, Kafka, Benjamin, Sebald, Carpentier, entre otros, forman una constelación de autores para los cuales la experiencia del viaje ha marcado no sólo el desarrollo de sus obras, sino que ha forjado sus espíritus, al tiempo que ha instaurado una tradición, aquella del viaje literario. Esta forma del viaje es en esencia una experiencia activa que, incluso si va más allá de la expresión escrita, encuentra en ella su actividad primordial. Escribir en el viaje comporta el hecho de anotar las descripciones de un nuevo panorama, como el acto de registrar las sensaciones que esta nueva experiencia ofrece. En este sentido, si el diario, el dibujo, o la mera reflexión intempestiva añorada, son utilizadas como herramientas en los viajes, es porque el viaje es una experiencia formativa que no implica solamente la constatación de ‘yo estuve aquí’, sino además ‘aquí viví, sentí, experimenté, aprendí...’. Es una confrontación de costumbres, de lenguas, de culturas; es el sujeto que se expone a un ‘nuevo’ espacio, y si no ‘nuevo’ al menos ‘no propio ni habitual’, a un entorno desconocido y, por tanto, atractivo como exótico. Viajar es una especie de peregrinaje en busca de la alteridad. Dice Montaigne: “*Tengo muchas razones para*

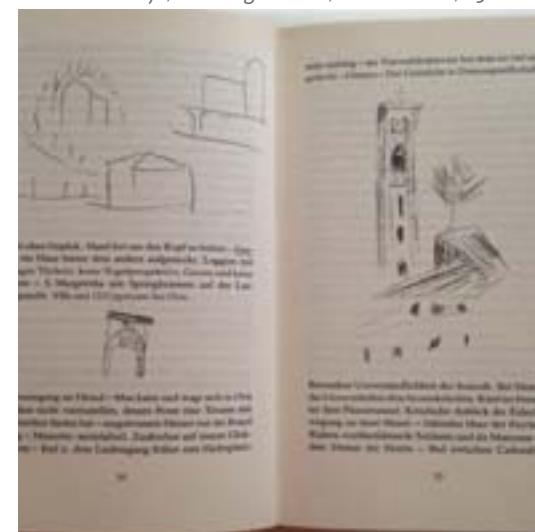
viajar: cosas desconocidas y nuevas; y yo no sé de una mejor escuela para moldear y labrar la vida que proponerle incesantemente la diversidad de tantas otras vidas, fantasías y usanzas y saborear una variedad perpetua de formas de nuestra naturaleza. Ninguna temporada me es enemiga. No me importa ni la temperatura, ni las estaciones, si está haciendo mal día por la derecha voy por la izquierda, si he dejado algo atrás, me devuelvo... yo no trazo ninguna línea cierta, ni derecha, ni curva; yo peregrino a la deriva de nuestras maneras”.³³

El viaje dentro de esta perspectiva es también una forma simbólica, no sólo por el contenido cognitivo explicado, sino porque es también una experiencia estética: un conjunto de impresiones que vienen a configurar la metáfora de la vida misma. Esto está referido al transcurrir de la vida más que como una sucesión de acontecimientos, como la misma acción de vivir. Así, el viaje exterior es una metáfora del viaje interior y éste es el peregrinaje del que habla Montaigne. En efecto, si el viaje desde el punto de vista que se viene tratando es ‘formativo’, es justamente porque se plantea como una aventura que propicia el conocimiento tanto intelectual como introspectivo.

³³ Montaigne de, Michel Seigneur; Ensayos, Libro III, Capítulo 9



Diario de Viaje a Italia, *Italienische Reise*, J.W. Goethe, 1786



Diario de Viaje, *Reisetagebücher*, Franz Kafka, 1911

Lecturas complementarias contemporáneas han sido guía desde la literatura para emprender este camino. Antonio Tabucchi (escritor italiano 1943-2012) dice que: “La literatura (...) es la demostración de que la vida no nos basta. Porque la literatura es una forma de conocimiento más. Es como el viaje: es una forma de conocimiento más, distintas formas de conocimiento más”³⁴ En ese sentido es posible hacer aquí una conexión con la arquitectura y pensar que el viaje, como una forma más de conocimiento, contribuye de alguna manera a la recreación de una obra de arquitectura que a su vez implica una forma más de conocimiento. Del mismo modo como en una conversación entre el autor y el editor surgen algunas preguntas, aquí también han sido, haciendo uso de la analogía, una guía para el desarrollo y direccionamiento de este trabajo: “¿Cuánto tiene que ver la experiencia de la lectura con la del viaje? ¿(...) es la escritura (...) otra forma de viajar? ¿Cree que la experiencia del viaje tiene una gran incidencia en los libros que ha escrito? ¿Ha habido viajes que hoy, pensando en su trabajo, considera decisivos? ¿Hay autores o libros que le han servido de guía, que ha sentido como compañeros de viaje en los viajes de

³⁴ Tabucchi, Antonio. Viajes y otros viajes. Ed. Anagrama S.A., Barcelona 2012. Pág. 14

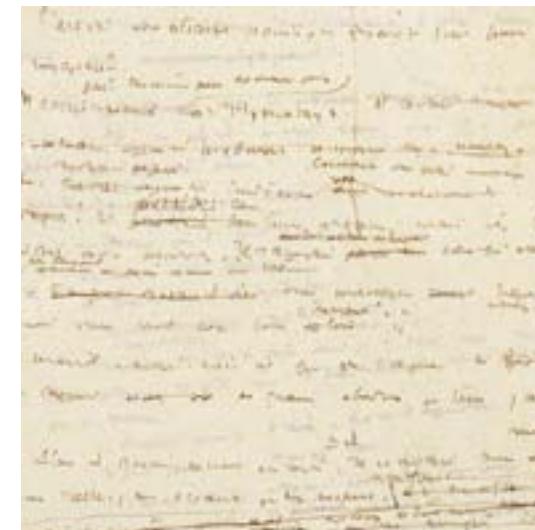
su vida?”³⁵ Además, escribe Tabucchi en su libro: “(...) Hay viajes que se han transformado en escritura. Son viajes que ya no existen, de los que casi me he olvidado. O mejor dicho, siguen existiendo porque los he transformado en novelas. Vivir y escribir son una misma cosa, pero son dos cosas diversas. La vida es una música que se desvanece en cuanto la has interpretado. La música es más hermosa que su partitura, no cabe duda. Pero de la música, una vez que ha sido interpretada, sólo queda en la vida la partitura”.³⁶ Curiosamente, Rogelio Salmona comparaba el oficio de la composición arquitectónica con la composición musical y se enuncia una relación directa entre el viaje, la literatura y la arquitectura. ¿Qué tiene que ver la experiencia de la arquitectura con la del viaje? ¿Sería la arquitectura otra forma de viajar? ¿Podría ser que la experiencia de viajar haya influenciado aspectos de la arquitectura de Salmona? ¿Es posible que la experiencia de sus viajes tenga incidencia en los recorridos de sus edificios? ¿Podría ser la arquitectura de Rogelio Salmona, otra forma de viajar? ¿Es posible que aspectos de su arquitectura como los recorridos estén

³⁵ Tabucchi, Antonio. Viajes y otros viajes. Ed. Anagrama S.A., Barcelona 2012. Conversaciones con Paolo Di Paolo. Pág. 15 - 17

³⁶ Tabucchi, Antonio. Viajes y otros viajes. Editorial Anagrama S.A., Barcelona 2012. Pág. 18

velados por la experiencia de su viaje al norte de África? Bajo la luz de estas inquietudes, valdría la pena ver cómo en los proyectos de Salmona podría estar la transformación de ese itinerario de viajes traducidos en aspectos de la obra arquitectónica y entonces sería la arquitectura una manera en la que se mantiene vivo el viaje y su experiencia, incluso, si hace tiempo terminó.

Asimismo, en la obra de W. G. Sebald (escritor alemán 1944-2001), que se caracteriza por ser muy variada desde el punto de vista de las técnicas narrativas, es posible observar que utiliza en sus novelas de forma ecléctica elementos prestados de las crónicas de viajes, de la narrativa, de las memorias, del reportaje y del ensayo. Hay un elemento que siempre está presente en sus novelas: el viaje. Ya sea de carácter espiritual o físico, la experiencia del viaje en Sebald actúa como medio de indagación y de conocimiento. Podría ser sugestivo continuar haciendo un paralelo entre la arquitectura y la literatura, estableciendo una relación entre Salmona y Sebald, que, entre otras cosas, se caracterizan por mezclar la ficción con la realidad. En sus conferencias Salmona tiene fechas que no cuadran, leyendas de libretas de dibujos perdidas, cartas y postales



Fragmento de “El Principito”, Saint Exupery

Dibujo 24, Rogelio Salmona, cuaderno de dibujos Schizzi 2



desaparecidas, aventuras extraordinarias y al final, sólo quedan los relatos de sus recuerdos dibujados en la memoria y algunos hechos científicamente comprobables que han permitido hilar las historias y amarrar los sucesos para finalmente lograr completar algunas hipótesis. Sin embargo, con esta información ha sido posible encontrar el camino para pensar que en sus proyectos haya la posibilidad de encontrar inmersa la experiencia recogida y adquirida en sus viajes. Así como la imagen visual en las novelas de Sebald reproduce un efecto de lo real, Salmona pareciera proyectarlo a través de su arquitectura. Del mismo modo que Salmona sigue en sus viajes las recomendaciones, instrucciones o intuiciones de sus maestros (Le Corbusier, Francastel, Lombard), además de las suyas propias, Sebald, como relata en sus textos, lo hace siguiendo la voz de su tío Adelwath o de su querido maestro Paul. En ambos casos, como afirma Susan Sontag (novelista estadounidense 1933-2004) a propósito de Sebald, “el viaje es una indagación, aún cuando la naturaleza de esa indagación no se manifieste enseñuida”.³⁷ Sontag plantea que en Sebald “un viaje es con frecuencia una nueva visita. Es el retorno a un lugar, a consecuencia de algún asunto inconcluso, para buscar el origen

³⁷ Sontag, Susan. W. G. Sebald: El viajero y su lamento. The Times Literary Supplement, primera publicación 2000

de un recuerdo, para repetir (o completar) una experiencia; para entregarse uno mismo — como en la cuarta narración de *Los emigrantes*— a las revelaciones más concluyentes y devastadoras”.³⁸ Intenciones similares podrían haber dado lugar a los viajes (unos más direccionados que otros) de Salmona y muy probablemente aquellos viajes por ciudades y culturas distintas podrían haberse convertido en pieza fundamental de su oficio y de su viaje por la vida.

Dice Benjamin, refiriéndose a la obra de Bergson *Matière et Mémoire*: “(...) Su título manifiesta que considera decisiva para la experiencia filosófica la estructura de la memoria. De hecho la experiencia, tanto la vida colectiva como en la privada, es un asunto de la tradición. Se forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que los que acumulados, con frecuencia no conscientes, confluyen en la memoria. Desde luego la intención de Bergson no es de ninguna manera especificar históricamente la memoria. (...) rechaza toda determinación histórica de la experiencia. (...) procura de este modo una referencia mediata a la experiencia que Baudelaire pone a la vista palmariamente en la figura del lector. (...) *Matière et Mémoire* determina la naturaleza de la experiencia en la

³⁸ Sontag, Susan. W. G. Sebald: El viajero y su lamento. The Times Literary Supplement, primera publicación 2000

‘durée’, y el lector tiene entonces que decirse: solo el poeta es el sujeto adecuado de esa experiencia. Y un poeta ha sido el que ha puesto a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. Se puede considerar la obra de Proust *A la recherche du temps perdu* como un intento de elaborar, por caminos sintéticos y bajo las actuales condiciones sociales, la experiencia tal y como la concibió Bergson. Ya que cada vez contaremos menos con su verificación por una vía natural. Además Proust no se evade en su obra del debate de esta cuestión. Incluso pone en juego un momento nuevo que implica una crítica inmanente de Bergson. Este no pierde la ocasión de subrayar el antagonismo imperante entre la ‘vita activa’ y la especial ‘vita contemplativa’ que abre la memoria. (Para Proust) la memoria pura — ‘mémoire pure’ — de la teoría bergsoniana se vuelve en él involuntaria — ‘mémoire involontaire’ —. Proust confronta sin dilaciones esta memoria involuntaria con la voluntaria que se halla dominada por la inteligencia”.³⁹

³⁹ Benjamin, Walter. Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire. Ed. Taurus, España 1972. Pág. 125



Descripción por W.G. Sebald en *Los Anillos de Saturno*. de la tormenta de 1285 Dunwichturner; “nadie podía saber dónde terminaba la tierra y comenzaba el mar”

Eugène Delacroix, *Diario de Norte de África y España*



1.3.2

El viaje pictórico

¿Qué es componer? Es asociar con potencia. (...) Imaginar una composición es combinar los elementos a partir de objetos que se conocen, que se han visto, con otros que se mantienen en el propio interior, en el alma del artista.⁴⁰

⁴⁰ Delacroix, Eugène. Metafísica y belleza. Editorial Cactus Serie Perenne, 1ra edición en español, Buenos Aires, 2010, pág. 78

Tanto en la obra de arte, como en la música y en la arquitectura, la composición es fundamental; la acertada composición garantiza la posibilidad de su distinción en el mundo físico. Con lo anterior, no sobra hacer referencia a la pintura de la misma manera que se ha recurrido a la obra literaria.

Al igual que en la literatura, existe en la pintura un caso particular en el que hay que hacer una parada obligada, pues sería imposible pasarlo por alto en la realización de este trabajo, y es la relevancia que tuvo para el pintor francés Eugène Delacroix (1798-1863) su viaje en 1832 al norte de África. Delacroix visitó por seis meses Marruecos y Argelia y dejó relatado, pintado y plasmado su itinerario en su diario de viaje, en las cartas a sus amigos y en su *Álbum de África del Norte y España*. Todos estos documentos hacen posible seguir las experiencias que a diario vivía el artista y es así como no cabe duda de que Delacroix quedó fascinado y magnetizado en su paso por el norte de África. Entre otras cosas, descubrió allí la deslumbrante fuerza de la luz, el color de los paisajes y la geografía, las particularidades de sus habitantes, así como intensas sensaciones de sensualidad y misterio que más tarde se verían reflejadas en su obra pictórica.

“Este viaje a Marruecos produce en el pintor una transformación innegable en su obra posterior y deja testimonio de estar convencido de que en África del Norte se puede contemplar cómo eran las antiguas civilizaciones e incluso establece comparaciones con Grecia y Roma clásicas”.⁴¹

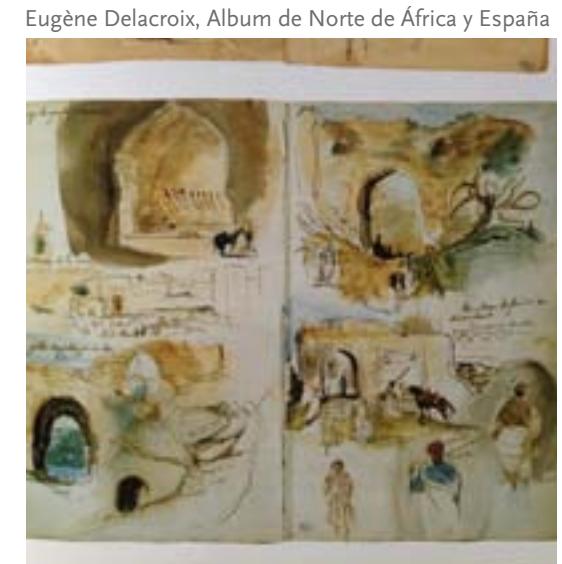
Delacroix plantea que hay un tipo de emoción que es completamente específico de la pintura porque según dice, *“hay una impresión que resulta de semejante acuerdo de colores, luces, sombras etcétera. Es lo que llamaríamos la música del cuadro. (...) Aquí reside la verdadera superioridad de la pintura sobre otro arte, puesto que esta emoción se dirige a la parte más íntima del alma. Remueve sentimientos que las palabras solo pueden expresar de una manera vaga, y de tal forma que cada uno, según su genio particular, los comprende a su manera (...)”*.⁴² Sin embargo, esta no es una particularidad exclusiva de la pintura; porque la experiencia de habitar la arquitectura brinda también esa posibilidad: conmoción interior de sensaciones que transforman al individuo y que regidas por las percepciones, quedan consciente o inconscientemente albergadas

⁴¹ Delacroix, Eugène. Le voyage au Maroc. Catalogue Exposition organisée par L'Institut du Monde Arabe, 27 septembre 1994 – 15 janvier 1995

⁴² Delacroix, Eugène. Metafísica y belleza. Editorial Cactus Serie Perenne, 1ra edición en español, Buenos Aires, 2010, pág. 84



Eugène Delacroix, Album de Norte de África y España



Eugène Delacroix, Album de Norte de África y España

en su memoria. *“Experimento, y sin duda todas las personas sensibles experimentan que en presencia de un cuadro bello, sentimos la necesidad de ir más lejos que él y pensar en la impresión que ha hecho nacer”*.⁴³ Sin lugar a dudas, esta es una posibilidad que también ofrece la arquitectura. *“No se puede mirar superficialmente la arquitectura, yo creo que no se puede mirar nada superficialmente, pero la arquitectura en particular. Porque la experiencia de la pintura es que está en un museo y hay que entenderla y hay que comprender, es una pintura, la está uno viendo y está un poco alejada. En la arquitectura está uno adentro. Entonces es una relación mucho más directa porque es táctil, (...) tiene todos los valores para tener una relación mucho más personal y directa que con cualquier otra de las artes, tal vez con excepción de la música”*.⁴⁴

Ya hemos vislumbrado cómo la literatura, la pintura, la música y demás expresiones artísticas sugieren cosas en común con la experiencia de la arquitectura; la arquitectura es posible de ser entendida como arte, sin

43 Delacroix, Eugène. *Metafísica y belleza*. Editorial Cactus Serie Perenne, 1ra edición en español, Buenos Aires, 2010, pág. 96

44 Salmona, Rogelio. *Los sentidos en la obra de Rogelio Salmona*; Conferencia 12/15 para la maestría en arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 8 de 2005

embargo, de todas las artes, es la única que otorga la posibilidad de ser habitada.

“(...) Además de la paleta, quienes cultiven esas mínimas dosis de fetichismo que los grandes artistas se merecen, hallarán en la casa de Place de Furstenberg muchos otros objetos dignos de admiración: sobre todo los instrumentos musicales y los utensilios que Delacroix reunió en un largo viaje por Andalucía, Marruecos y Argelia, un viaje que influyó mucho en su pintura. Atento observador de la luz y de los intensos colores del Sur, retrató los paisajes de la España meridional y del Magreb en acuarelas de una modernidad extraordinaria, que rozan la abstracción y parecen preludiar a Paul Klee. También las figuras que pueblan algunos de esos paisajes son hermosísimas, sobre todo las mujeres, muchas mujeres, retratadas con toda su sensualidad y a menudo con su actitud melancólica. En Marruecos, Delacroix tuvo el privilegio de entrar en un harén (viajaba con una misión diplomática que iba a visitar al sultán) y la tristeza de esas mujeres prisioneras le provocó una profunda emoción. Quien supo comprender la importancia capital que aquel viaje tuvo en su pintura fue su amigo Baudelaire, gran defensor de las novedades de Delacroix respecto al clasicismo formal entonces en auge (Ingres, por

ejemplo, que engendró en Delacroix una evidente y comprensible aversión, mutua por lo demás). Acerca de esta experiencia, Delacroix escribió un diario que es uno de los más fascinantes libros de viajes del siglo XIX francés”.⁴⁵

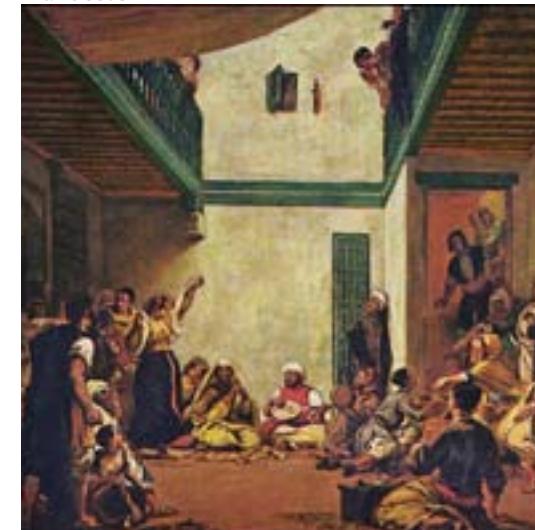
En su escrito *Un matrimonio judío en Marruecos*, Delacroix describe ampliamente no solo los acontecimientos relativos al evento, los objetos y las tradiciones, sino que además registra sus impresiones mediadas por las espacialidades. Así, es viable detectar las condiciones y diferencias tan determinantes que implica el espacio exterior y el espacio interior en la arquitectura árabe. *“(...) en los pueblos orientales, entre los judíos quienes viven bajo duras obligaciones cuyo efecto es estrechar entre ellos los lazos que los unen y consagrar su máximo esfuerzo a sus antiguas tradiciones, los grandes acontecimientos de la vida están marcados por actos exteriores que se relacionan con los usos más antiguos. Sobre todo el matrimonio es acompañado en la mayor parte de los casos por ceremonias emblemáticas, y es una ocasión para grandes festejos para los parientes y amigos de los casados. (...) en medio de los cantos, de esas danzas que duran todo el día y toda la noche, ella es relegada dentro de un oscuro apartamento; en el fondo de dicho*

45 Tabucchi, Antonio. *Viajes y otros viajes*. Editorial Anagrama S.A., Barcelona 2012. Pág. 35



Eugène Delacroix, Album de Norte de África y España

Eugène Delacroix, Cuadro Un Matrimonio judío en Marruecos



apartamento hay una cama que ocupa el ancho, y en el ángulo, replegada contra la muralla, la joven esposa está envuelta con una gran tela de lana que sustrae casi por entero las miradas. (...) Ella debe tener constantemente los ojos cerrados y parecer insensible a todo lo que pasa alrededor suyo, de manera que parezca ser la única para la que los festejos no suceden. (...) en el patio de la casa se apretuja una multitud; las galerías superiores, las habitaciones, las escaleras, están en manos de los invitados, que se componen de casi toda la ciudad. En una de esas bodas, a las que iba como todo el mundo, encontré el paso de la calle y el interior del patio tan atestados que me costó muchísimo entrar. Los músicos estaban adosados a uno de los lados de la muralla, y todo el perímetro del patio estaba, asimismo, cubierto de espectadores (...).⁴⁶

Esto introduce la posibilidad de una nueva conexión a tener en cuenta en este trabajo y es la relevancia de la espacialidad y los elementos arquitectónicos que la componen. El espacio es continuo y fluido hasta que se limita tanto hacia fuera como 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

46 Delacroix, Eugène. Metafísica y belleza. Editorial Cactus Serie Perenne, 1ra edición en español, Buenos Aires, 2010, pág. 125 y 126

la noción de paisaje y estos hechos muy probablemente también los encontró Salmona en su visita al norte de África.

“Imagina querido amigo, lo que supone contemplar las puestas de sol, ver a personas que se parecen a antiguos cónsules, Catones y Brutos, paseando por las calles, arreglando sus sandalias, a los que ni siquiera falta el aire desdeñoso que deben de tener los amos del mundo”.⁴⁷ “¿Habría temeridad en decir que en pleno aire, y sobretodo en el efecto que tengo bajo los ojos, el reflejo debe ser producido por ese terreno que es dorado, siendo iluminado por el sol, es decir amarillo, y por el cielo que es azul, y que esos dos tonos producen necesariamente un tono verde? (...) Continuaré mi paseo; encontré zanjas llenas de agua. Algunas moscas o insectos que todo el mundo conoce se paseaban allí en todas las direcciones sobre sus largas piernas, deslizándose y deteniéndose bruscamente sin arrugar su superficie. (...) Este pequeño charco de agua era un espejo en el cual aparecían nubes, el intenso azul del cielo y los árboles invertidos. Vi por debajo mío lo que pasaba por encima: vi pájaros que atravesaban ese cuadro móvil. Las hierbas que se inclinaban sobre sus orillas aparecían por debajo; y en las partes de esa agua que no reflejaban nada a

47 Carta a Pierret 29 de abril de 1832. Delacroix Le voyage au Maroc. Catalogue Exposition organisée par L'Institut du Monde Arabe, 27 septembre 1994 – 15 janvier 1995

causa de la sombra, entreví confusamente en el ceno que formaba su fondo otras existencias, otros vegetales, algunos de los cuales se elevaban hasta la superficie. Fui advertido más adelante, por un olor desagradable, de la presencia de una charca a medias reseca y llena de desechos; (...).⁴⁸

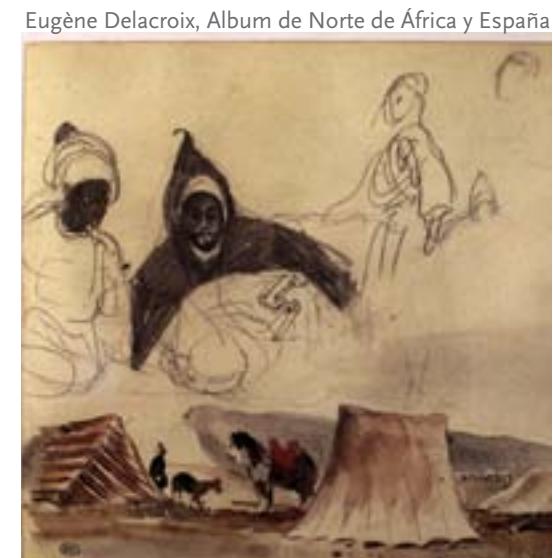
Contrastes, impresiones, colores, luminosidades, olores, texturas, sabores, son descritos y expuestos por Delacroix en sus relatos con relación a la pintura filtrada por la experiencia de su viaje al norte de África. Igualmente le podría haber sucedido a Salmona y así posiblemente se logre encontrar rastros en los recorridos en sus edificios.

Es inevitable establecer una relación y un paralelo entre la experiencia de Delacroix a partir de su viaje al norte de África y la experiencia de Rogelio Salmona al mismo rincón del mundo. Ambos vivieron la experiencia del viaje al África y muy probablemente, tiempo después, ambos encontraron una manera de reflejar esa experiencia en su propia obra. Las pinturas de Delacroix son explícitas en esta intención consciente o inconsciente del artista por

48 Delacroix, Eugène. Metafísica y belleza. Editorial Cactus Serie Perenne, 1ra edición en español, Buenos Aires, 2010, págs. 95 y 132



Eugène Delacroix, Album de Norte de África y España



Eugène Delacroix, Album de Norte de África y España

plasmar sus impresiones. De otra parte, está su diario de viajes que a través de sus dibujos y relatos, sustenta su obra pictórica referida a esta experiencia particular. Al parecer, Salmona perdió sus dibujos del viaje al norte de África y sur de España en un baúl que, según él mismo manifestó, misteriosamente desapareció. Sólo uno de ellos sobrevivió a tal impase; el de Meknes. No obstante no haya registro de dibujos ni fotografías, ni imágenes, ni diarios que rememoren aquel viaje, Rogelio Salmona insistía en relatar y destacar a lo largo de sus charlas, conversaciones y entrevistas, cómo la experiencia de su viaje al África, lo conmovió profundamente. “(...) y podría traer yo una experiencia personal en ese sentido, que es el encuentro... (...) me encontré con un cabalista en un viaje. (...) Una persona lectora de las cábalas. (...) cualquier elemento de la naturaleza insólita que puede aparecer, como la flor: la Thunbergia (...) En el muro horadado aparece en un momento una flor, eso es un elemento casi de revelación porque esa flor revela su existencia, revela que el muro es transparente, revela que lo puedo atravesar, revela muchas cosas, muchas cosas que uno puede ver poéticamente. Mi experiencia con este personaje es en un viaje que hicimos en España y en ese viaje la persona esta se me acercó, me preguntó a dónde iba, yo le dije que no tenía rumbo. Me

preguntó qué hacía, le dije que estaba en el taller de Le Corbusier y que estaba en España y quería ver África del norte. Me dijo: “si va a África del norte yo le facilito el viaje”.⁴⁹

“Nuestro ojo, en la feliz impotencia de percibir esos infinitos detalles, solo logra que nuestro espíritu perciba lo que hace falta percibir; este último hace todavía, a nuestra espalda, un trabajo particular: no tomar en cuenta todo lo que el ojo le presenta; relaciona aquello que experimenta con otras impresiones anteriores, y su goce depende de su disposición presente”.⁵⁰ No obstante ser Delacroix un pintor, nos abre las puertas a la comprensión de algo que se venía ya vislumbrando y que ahora se plasma aquí claramente a manera de revelación: el sentido de la vista no es ni el único, ni el más determinante de los sentidos en la absorción de la experiencia. “Frente al fragmento de naturaleza más interesante, ¿quién puede asegurar que recibimos placer únicamente a través de lo que ven nuestros ojos? El aspecto de un paisaje nos gusta no solo por su propio encanto, sino por mil rasgos particulares que llevan a la imaginación más allá de esa visión misma. El

49 Salmona, Rogelio. Conferencia 12/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 08 de 2005

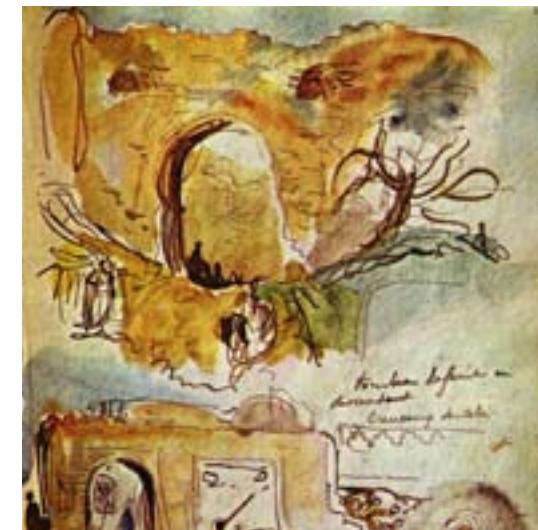
50 Delacroix, Eugène. Metafísica y belleza. Editorial Cactus Serie Perenne, 1ra edición en español, Buenos Aires, 2010, Pág. 82

recuerdo relaciona el placer que siento frente a un espectáculo natural con sentimientos análogos que he sentido en otra parte; (...).⁵¹

Al final, la experiencia del viaje al norte de África en Delacroix, se relaciona con la experiencia al norte de África en Salmona: “Todo cambia, todo es novela. Somos sorprendidos por el abatimiento que conduce a la muerte, por el olvido profundo de aquellos que ya no están; ¿no nos olvidamos de nosotros mismos? Vuelvo a ver mis dibujos de Marruecos, y mis impresiones son las de otro; miles de detalles que se me escaparon y que a veces vuelven me lo prueban. (...) ¿Por qué nuestros placeres pasados aparecen a nuestra imaginación como infinitamente más vivos de lo que han sido de hecho? ¿Por qué el pensamiento se detiene con tanta complacencia sobre lugares que ya no veremos y donde nuestra alma experimentaba algún estado de felicidad? (...) Sucede en el pensamiento cuando recuerda las emociones del corazón (...).⁵²

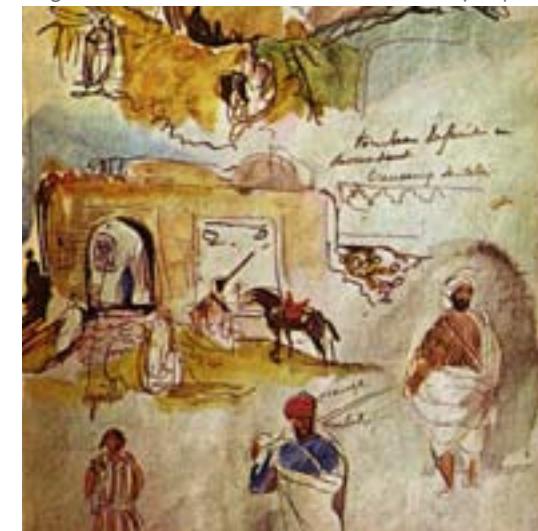
51 Delacroix, Eugène. Metafísica y belleza. Editorial Cactus Serie Perenne, 1ra edición en español, Buenos Aires, 2010, Pág. 80

52 Delacroix, Eugène. Metafísica y belleza. Editorial Cactus Serie Perenne, 1ra edición en español, Buenos Aires, 2010. Págs. 142 y 132



Eugène Delacroix, Album de Norte de África y España

Eugène Delacroix, Album de Norte de África y España



1.3.3

El viaje arquitectónico

*“Ninguno de mis proyectos se aleja del pasado, quizá porque nunca he expresado toda la alegría del futuro que un proyecto, un objeto, una persona, un viaje, tienen para mí. No sé hasta qué punto pueda esto significar alegría o melancolía, pero creo que es una condición para vivir y trabajar en el propio oficio”.*⁵³

⁵³ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, pág. 88

El viaje arquitectónico se refiere a algunas de las posibilidades que brinda la disciplina y puede leerse por lo menos en tres sentidos distintos: de una parte está el viaje producto de la narración detallada del arquitecto viajero. De otra parte está el viaje corporal en el que el arquitecto viajero tiene contacto directo con otra realidad y a su vez este tipo de viaje se divide en dos: aquel enmarcado dentro de un itinerario preestablecido que va en busca de arquitecturas específicas y que como fin último tiene el adquirir erudición y conocimiento en el oficio; y aquel que no necesariamente estará definido y determinado en su totalidad con antelación, lo cual permite que en su devenir cualquier cosa pueda ocurrir o cualquier camino sea factible se ser elegido.

En este tipo de viaje todas las posibles variaciones son facilitadas por la espontaneidad del viajero. En este viaje los sentidos permanecen atentos y alertas a lo que desprevénidamente acontece; el ingrediente sorpresa es fundamental y la percepción es estimulada en toda su magnitud, pues no hay idea de lo que se va a encontrar. Por último, está el viaje como desplazamiento físico en el edificio y del que pueden participar tantos viajeros, como habitantes haya de la arquitectura.

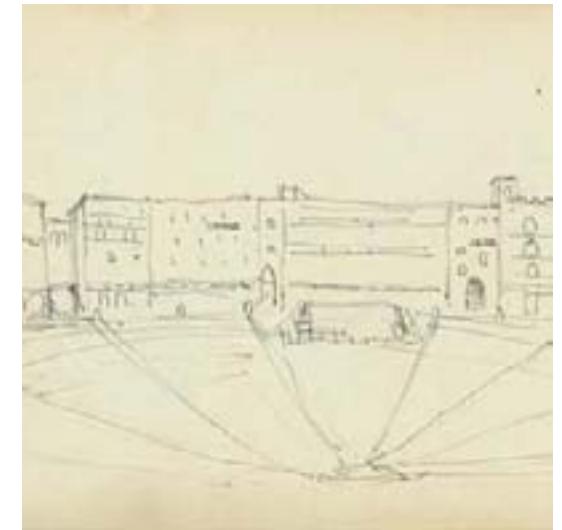
En una primera instancia, encontramos la narración como uno de los modos posibles de realizar un viaje arquitectónico. *“Un aspecto muy sugerente que se puede considerar al hablar de los viajes de los arquitectos, es el modo en que su contenido ha sido recordado, conservado y transmitido después y, en definitiva, como ha sido asimilado por los demás. (...) podríamos afirmar que, el papel generado, en sí mismo, ya constituye otro viaje. De manera que cualquiera, sin haber realizado físicamente ese desplazamiento, puede ‘viajar’”.*⁵⁴ Este viaje inicia, transcurre y finaliza guiado por la exposición que hace un arquitecto de su viaje o de su propia obra. Al ser relatado por arquitectos viajeros, esta narración involucra la espacialidad como elemento fundamental, lo cual implica que es anulado el desplazamiento físico y, sin embargo, se produce un desplazamiento mental y espacio-temporal. Rubén Alcolea y Jorge Tárrago lo explican apropiadamente en *Espectros: Arquitecturas en tránsito*: *“Es mediante estas descripciones, metódicas y exhaustivas, que las obras se desplazan hacia los oyentes, sustituyendo el tránsito del espectador hacia la obra. Sin embargo, no se trata simplemente de una mera descripción,*

⁵⁴ Pozo, José Manuel y Medina, José Ángel. El papel en el viaje y el viaje de papel; Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, págs. 189 y 192



Eugène Delacroix, Album de Norte de África y España

Dibujo 14, Rogelio Salmons, cuaderno de dibujos Schizzi 2



sino que el método exhaustivo y casi extenuante con el que se narran las obras por parte de sus autores podría entenderse como una nueva aplicación práctica, adaptada a nuestra época –la de la mediatización o espectáculo– de la tan conocida y famosa teoría de los espectros, por la que habría “pedazos” de obra retenidos en cada una de esas charlas, haciendo efectivo el tránsito de la obra hacia los oyentes.⁵⁵ (...) Mientras que en el pasado la arquitectura tuvo que ser transportada por el arquitecto alrededor del mundo, ahora estamos acostumbrados a viajar a muchos proyectos a través de su recepción en un amplio espectro de soportes. Estos son ejemplos mediáticos que asumen su papel en la cultura arquitectónica, y que se resisten a utilizar los formatos tradicionales para poder así plantearse con mayor ambición”.⁵⁶

Y más allá de la visita a la obra arquitectónica a través de la narración por parte de su creador, está también la recreación de los viajes realizados por estos arquitectos y que sin duda serán fundamentales para integrar en su quehacer.

55 Authors' translation. Rosalind Krauss, Lo fotogràcio. Por una teoría de los desplazamientos [Photography: Toward a Theory of Displacements] (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990), 26. (Pág. 9)

56 Alcoleta, Rubén y Tàrrago, Jorge. Espectros: Arquitecturas en tránsito; Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, pág. 17

“El soporte de todos esos viajes o tránsitos, ya sean libretas de dibujos, textos, fotografías o películas nos atraen precisamente porque son obra de la mano y de la mirada directa de los arquitectos viajeros, que nos traen, consigo, fragmentos de sus propias obras. Son la parte tangible de esas miradas filtradas. Y en ellas podemos reconocer esos ‘otros lugares’, lugares a los que ya no es necesario desplazarse, porque se acercan hasta nosotros. En cierta manera, los viajeros nunca van solos. Desde las novelas de Julio Verne hasta las pequeñas escapadas hacia la esencia de la cotidianidad más próxima, pasando por las guías de viajes, todos los trayectos se filtran y preparan. La percepción de esos lugares y espacios, tanto en fotografías como en nuevos medios visuales o literarios, se ve transformada mediante su propia construcción, y describen la realidad soñada, tal y como fue pensada o buscada. Aquellos pioneros, que hicieron o pensaron por primera vez cada uno de esos viajes, marcaron un itinerario imposible de esquivar o rehuir. Esos objetos o lugares son tan “reales” como el original, porque responden al ideal platónico, romántico. Responden directamente a la raíz de los principios modernos, tanto visuales como formales o espaciales, ejemplificando mejor que el original, libre ya de limitaciones físicas, la realidad buscada”.⁵⁷

57 Alcoleta, Rubén y Tàrrago, Jorge. Espectros: Arquitecturas en tránsito; Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, pág. 18

La segunda modalidad del viaje arquitectónico planteada, podría ser llamada la del arquitecto viajero-aprendiz, que busca la experiencia del viaje con miras a tener contacto directo con la obra arquitectónica, y la del viajero-flâneur que se entrega a la experiencia del viaje para tener contacto directo con lo que inesperadamente se presente en su acaecer, incluida, la obra de arquitectura. La experiencia no está intervenida por el libro, sino por la impresión, la sensación y la emoción. Al detenernos aquí, podemos ver como esos tres factores (impresión, sensación, emoción) son intrínsecos a la arquitectura. La buena arquitectura debe emocionar y conmover; en eso radica la diferencia con la arquitectura meramente funcionalista.

Dice Beatriz Colomina, refiriéndose a Le Corbusier, que “los libros de bocetos son un extraordinario diario de los movimientos por el mundo y de las nuevas percepciones que dichos movimientos generan. (L.C.) escribe sobre lo que está leyendo en el avión que, como es lógico, con frecuencia incluye a otros controvertidos viajeros. Marco Polo y Don Quijote reaparecen constantemente. El viaje se convierte en una oportunidad para reflexionar sobre el viaje. (...) Incluso la educación arquitectónica de Le Corbusier consistió en viajar. Hablando, como



Video Mapping: proyecciones audiovisuales 3d sobre edificios, por Original Music proveedor de música y video.

Dibujo 4, Rogelio Salmona, cuaderno de dibujos Álbum de dibujos.



lo hacía a menudo, en tercera persona, escribió: *Con diecinueve años, LC partió para Italia, 1907 Budapest, Viena; en París en febrero de 1908, 1910 Munich, después Berlín. 1911, mochila al hombro: Praga, el Danubio, Serbia, Rumanía, Bulgaria, Turquía (Constantinopla), Asia Menor. Veintiún días en el Monte Athos. Atenas, Acrópolis seis semanas... Esa fue la escuela de arquitectura de L-C. Le proporcionó su formación, abriendo puertas y ventanas ante él-hacia el futuro*".⁵⁸

Se viaja para revivir, reconstruir o reconocer los elementos principales de la emoción en la arquitectura y para dejarse sorprender por ella; pero también, se viaja al interior de los edificios para emocionarse. En uno y otro caso, los elementos que emocionan se repiten en otras arquitecturas, en otras condiciones y en otros lugares y se extrae su esencia para poder ser reproducidos. Para Rossi, "Todo

58 Colomina, Beatriz. Hacia un arquitecto global; Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, Págs. 28 y 37 / (Boyarsky lo describió como "una estructura de viajes excepcionalmente activa tejida por una red de circuitos de conferencias y variadas miradas a ambos lados del Atlántico" y continuaba hablando sobre la "naturaleza caleidoscópica" de alumnos aspirantes que procedían de "todos los rincones del mundo": "Oslo, Santiago, Zúrich. Cincinnati, Stuttgart, Trondheim, Sidney, Buenos Aires, Helsinki, Nueva Delhi, Liubliana, Washington, DC, etc." Alvin Boyarsky, "Summer Session, 1970," Architectural Design 41, no. 4 (abril de 1971), 220. El año siguiente, en los cursos de 1971, el alcance se había ampliado todavía más a Tokio, Lima, Ankara, Guadalajara, Brisbane, Ahmedabad, Yokohama, Estocolmo, Chicago, etc.

lugar es único en la medida en que se dan en él determinadas afinidades o analogías con otros lugares; como he dicho, incluso el concepto de identidad, y, por tanto, el de diferencia, es relativo. (...) Cada lugar es recordado en la medida en que se convierte en lugar de afectos o en la medida en que llegamos a identificarnos con él".⁵⁹ Una y otra vez aparecen esos componentes relevantes de la arquitectura y es la memoria la que alberga la emoción de la experiencia que producen. "Una mañana, al pasar en vaporetto por el Canal Grande, alguien me señaló de repente la columna de Filarete (...) Me gusta contemplar esta columna y su basamento, esta columna que es un principio y un fin. Documento o reliquia del tiempo, me ha parecido siempre, en su absoluta pureza formal, un símbolo de la arquitectura devorada por la vida que la rodea. He vuelto a ver la columna de Filarete en las ruinas romanas de Budapest, en la transformación de algunos anfiteatros, pero, ante todo, como fragmento posible de mil diferentes construcciones".⁶⁰

Le pregunta a Rogelio Salmona Cristina Albornoz dentro de su trabajo de investigación: "No debió ser fácil su regreso a Bogotá, dejando

59 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 52

60 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 18

atrás un medio cultural y laboral como al que logró acceder gracias a todas las experiencias que ha relatado. ¿Cómo percibía usted el medio en Bogotá en ese momento?" R.S. "Yo ya lo sabía. En arquitectura no había interlocutor. Con el único que podía hablar, pero en otro tema, era con Fernando Martínez. La discusión se basaba en literatura. Nunca discutí con Fernando Martínez nada de arquitectura. Tenía un conocimiento, era culto, pero no conocía las cosas, no las había visto, no las había vivido, no las había percibido. Por los libros uno no entiende cómo es la Alhambra. En cambio en el campo de la literatura se podía hablar de Dostoievski, de Joyce, (...) Paul Leautaud".⁶¹

Para Salmona sería imposible concebir el alfabeto de emociones sin haber tenido planeada o desprevenidamente, la experiencia del franco contacto con la arquitectura. "Hacer arquitectura es un acto culto, pues no se recrea lo que no se conoce y en consecuencia no se ama".⁶² El alfabeto de emociones no es un lenguaje que se refiera a la racionalidad de la arquitectura, sino a las emociones que

61 Albornoz, Cristina. Rogelio Salmona. Un arquitecto frente a la historia, 2011. Fragmento de entrevista a Rogelio Salmona por C. Albornoz, Pág. 55

62 Salmona, Rogelio. Bial de Lima, Conferencia 5/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 3 de 2004



Minarete Mezquita mayor Kutubía, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Meknes, Marruecos, fotografía Rodrigo Cortés, verano 2014



produce la obra de arquitectura. “En cada verano veía el último verano, y es en ese sentido de permanencia sin evolución donde se encuentra la clave de muchos de mis proyectos. Sin embargo, para comprender o explicar mi arquitectura, debo caminar a través de cosas e impresiones, describirlas o intentar hacerlo”.⁶³

El tercer tipo de viaje enunciado, es el viaje por la propia obra arquitectónica. La experiencia de la arquitectura es colectiva; no hay selección de los usuarios de la obra arquitectónica y, en esa medida, cualquiera está en posibilidades de tenerla. Habitar los edificios es, al mismo tiempo, apropiarse de ellos y apreciarlos y aprehenderlos en sus recorridos y permanencias. Los acontecimientos que ahí ocurren pertenecen al usuario desprevenido que, a la vez, también hace parte de ellos. Es así como natural y espontáneamente, este usuario se apropia de la obra en toda su magnitud. Recorrer espacios, escoger caminos, preferir permanencias, son actos análogos a los que realiza el viajero. De ahí, que esta modalidad de viaje arquitectónico sea, irónicamente, probablemente el viaje más habitual y, sin embargo, el menos consciente.

63 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 9

“Es cierto que el constructor recorría otros teatros, otras dimensiones, cuando aquello comprendía y contenía toda la ciudad; y eran construcciones de piedra que se adaptaban a la topografía del terreno conformando otra geografía”.⁶⁴

Pensar en la experiencia del viaje en el proyecto arquitectónico, hace alusión a que tanto en la ciudad como en la arquitectura es viable someterse voluntaria o involuntariamente a la experiencia del espacio. De ahí, que sea indiscutible la posibilidad de capturar lo espontáneo y fortuito: el acontecimiento; a eso también se refiere la experiencia. “Con los instrumentos de la arquitectura podemos disponer un acontecimiento, al margen de que éste realmente se produzca; y ese desear el acontecimiento tiene algo de ‘progresivo’, en el sentido que Hegel da al término. Desde entonces he visto en la arquitectura el instrumento que permite el acontecer de un hecho. He de decir que esa conciencia ha servido para aumentar, con los años, mi interés por el oficio, hasta el punto que, en mis últimos proyectos, tan sólo intento diseñar construcciones que, por decirlo así, preparen un acontecimiento”.⁶⁵ Tanto la arquitectura como la ciudad son y permiten simultáneamente

64 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 42

65 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 14

infinitas experiencias, por lo cual es válido subrayar que el edificio no tendría valor por sí mismo: vale en tanto que reconoce y valora a su habitante y visitante. En ese sentido las experiencias que el individuo tenga de un espacio, son importantes y determinan esa arquitectura.

“Así, pues, esta villa crecía con el multiplicarse de sus piezas a lo largo de un rígido y rectilíneo camino, y se convertía en hospital, convento, cuartel, en el lugar de una incomunicable y presente vida colectiva. Siempre he pensado que todo acto debe estar marcado por algún tipo de coacción, y no me refiero tan sólo a las relaciones entre personas y cosas, sino también a la fantasía. Es difícil pensar sin obsesiones; es imposible crear algo fantástico sin una base rígida, incontrovertible y, por supuesto, repetitiva. En eso residía el sentido de muchos proyectos, y mi interés por el mercado, por el teatro, por la vivienda”.⁶⁶

66 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 47



Palais Badi, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, octubre 2009



La experiencia en la ciudad es análoga a la experiencia en la arquitectura: en ambas existe la posibilidad de recorrer, errar, permanecer, transitar. Las dos son una experiencia tridimensional que involucra aspectos internos y externos, geográficos, topográficos, espaciales y territoriales. Tener la conciencia de estar dentro de una ciudad o dentro del edificio, hace que la experiencia momentánea, que incluso puede ser producida por acontecimientos externos, se convierta en experiencia de vida.

En este caso específico está referida a la composición del proyecto y a la obra construida de Rogelio Salmona que, de manera consciente o inconsciente, podría transmitir sus propias experiencias a través de los recorridos en su arquitectura, al tiempo que podría producir nuevas experiencias al recorrer sus edificios. Aquí se busca entender la arquitectura como experiencia que va más allá de la función y la forma, el proyecto que en su recorrido propone y genera nuevas experiencias al usuario, nuevas experiencias en el espacio que podrían convertirse en experiencia de vida y, es ahí justamente, donde la idea de 'el viaje como experiencia' toma sentido: recorrer, dibujar, errar, trazar, observar, caminar, proyectar, escribir, son

todas representaciones de experiencias pertenecientes al conjunto de 'viajar', y desde este punto de vista sería posible adaptarlas para entender y recorrer el edificio.

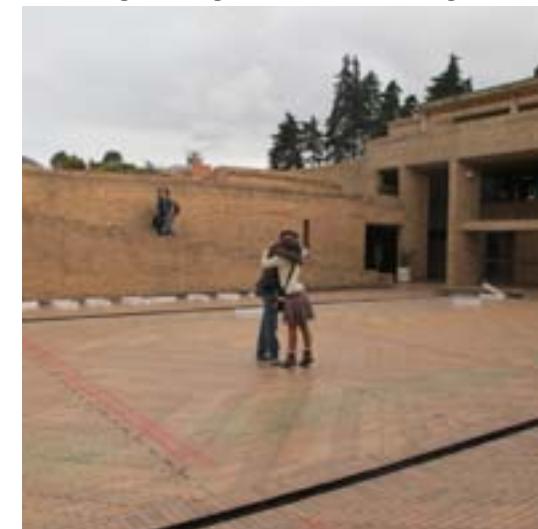
Rogelio Salmona describía cada experiencia que marcaba su atención en un pequeño libro, luego establecía analogías con esas revelaciones que suelen acaecer en la vida cotidiana y que ocurren también en la arquitectura. *“Para hacer un proyecto uno necesita referencias, necesita tener certezas, necesita tomar medidas que sean ‘corroborables’ por la emoción. (...) el mejor elemento (...) no es el metro- es justamente la memoria. La memoria que al haber vivido, recorrido, visitado ciertos lugares en la historia de la arquitectura, aunque sean hechos a campo traviesa, han creado una emoción y si han sido medidos y dibujados, quedan en la memoria. Uno sabe que la plaza tal de tal lugar, del pasado o del presente, me ha producido una determinada emoción y eso ha tenido unas determinadas medidas. Al hacer uno el proyecto tiene esa comparación y no únicamente la medida abstracta de suponer que tanto por tanto está dando una relación armónica. Luego, es importante esa experiencia directa dentro de la historia del recorrido arquitectónico. Yo creo que mientras más se conoce, más se recorre, más se visita la arquitectura, mejor entendimiento*

se tiene de las propuestas que uno hace; hay más certezas dentro de las grandes dudas que uno tiene siempre. Esas medidas... por eso es importante dibujar y ahí yo lo reconozco, a pesar de que tenía unas posiciones bastante drásticas y en muchos aspectos muy reaccionarias en el sentido que reacciona, no es que sean dadas políticamente, sino que hacía reacciones frente a determinados hechos de Le Corbusier. Le Corbusier... al ver sus dibujos uno veía realmente la manera como él fue aproximándose a todos los hechos arquitectónicos, son entre otras, bellísimos. Hay cosas que no le interesaban, por ejemplo de España nunca hay un dibujo; él naturalmente ha hecho unas escogencias, por eso digo que hay reacciones a veces muy extrañas. Pero leer esos dibujos, entender cómo al visitarlos empezó a tomar notas de los distintos aspectos que le estaban emocionando, interesando y los fue colocando en sus distintos proyectos; es un buen ejemplo ese. Lo que está haciendo finalmente, es medir el grado de armonía que tiene un proyecto, y la medida se hace con el dibujo, no con el metro, eso ayuda en muchas cosas. Primero, uno vive entre dudas y certezas y esas dudas se pueden ir eliminando con el conocimiento que se tiene de otros hechos arquitectónicos -lo repito- que ya uno conoce, que lo han impactado, que lo han emocionado o que ha rechazado. Hay proyectos que uno rechaza de hecho y, entre otras, hay una frase importante



Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2014

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, agosto 2011



de Paul Valery que dice: “No todo lo que me interesa me importa”. Como arquitecto a uno le deben interesar muchas cosas, casi todo, pero le pueden importar muy pocas y esa selección la va uno haciendo con el conocimiento, y esa selección y ese conocimiento, es lo que le permite aplicarlo a los proyectos, es decir, esa parte es bastante importante de tener en cuenta y de conocer”.⁶⁷

Esta acción de anotar su pensamiento demuestra que también su arquitectura es el resultado de una serie de experiencias, de recorridos, de permanencias; en fin, de un viaje, una manera de viajar a la escala en la que se proyectan edificios para ir a cada paso descubriendo algo nuevo; acontecimientos, sensaciones, visiones, paisajes. En ese mismo sentido, la experiencia en sus edificios podría ser análoga a la experiencia de su viaje. Una nueva ciudad y una nueva arquitectura con experiencias diferentes a pesar de usar siempre las mismas herramientas, circulaciones, recorridos, operaciones. Cada edificio, como cada ciudad, corresponde y se implanta en un lugar distinto, en una geografía particular: con características a veces similares, pero que se perciben de modo diferente. Aunque aparentemente todo lleve

67 Salmona, Rogelio. Conferencia 2/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2002

a lo mismo, no hay nada igual: descubrir la arquitectura a partir de la experiencia; de ahí que sea indispensable saber ‘ver’, para poder ‘ver bien’ dentro del camino de la experiencia. “Percepción, memoria, imaginación, emoción, son componentes necesarios de la experiencia de la arquitectura”.⁶⁸

Podría resultar extraño pensar que las emociones no tienen existencia material y, por el contrario, que la arquitectura que sería un artefacto de producir emociones, sí tenga existencia material. Es interesante resaltar que es justo en la materialidad de la arquitectura que es factible suscitar emociones en el individuo. Parecería natural, y sin embargo no deja de sorprender la cercanía que a ese respecto tienen Rogelio Salmona y Aldo Rossi: “En algunos de mis últimos proyectos e ideas he intentado, ante todo, captar el acontecimiento antes de que se produzca, como si el arquitecto pudiese prever, cosa que en cierto modo ocurre, el desenvolvimiento de la vida en la casa”.⁶⁹

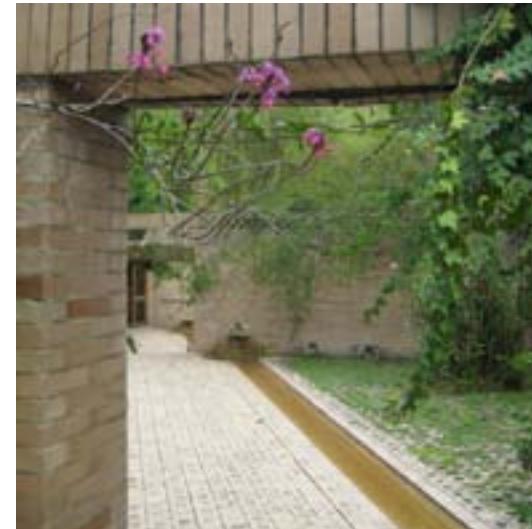
68 Saldarriaga Roa, Alberto. La Arquitectura como experiencia. Bogotá, Villegas editores, 2002, Pág. 67

69 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 16



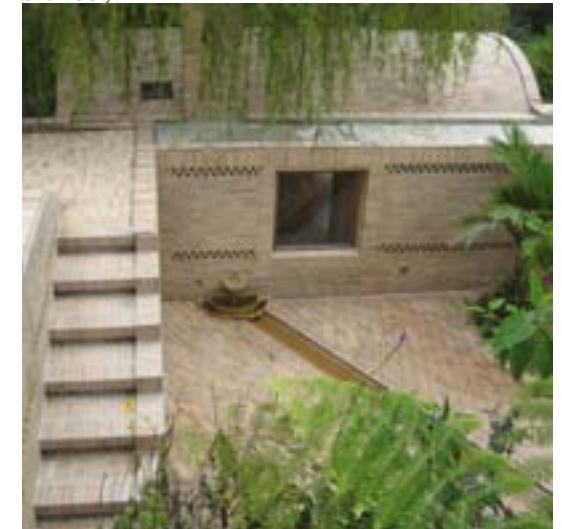
Norte de África, Kasbah Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Casa Río Frío, Tabio, fotografía Sasha Londoño, oct. 2009



Norte de África, Kasbah Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Casa Río Frío, Tabio, fotografía Sasha Londoño, octubre 2009



1.4

La experiencia de la arquitectura, la ciudad y los viajes

“Al acabar aquel proyecto, en noviembre, regresé en automóvil a Estambul. Esos dos viajes son como una continuación del mismo proyecto y, a menudo, confundo sus lugares. Es un viaje interrumpido. El recuerdo más importante es el de la visita a la mezquita verde de Bursa, en la que de nuevo probé una gran pasión por la arquitectura, cosa que raramente me ocurre. Allí fui presa de un sentimiento que no me había conmovido desde la infancia: el de ser invisible, el de quedar, en cierto modo, al otro lado del espectáculo. (...) Creo que en algunos dibujos posteriores al proyecto del cementerio, reaparecen motivos del mundo turco, ya que, por así decirlo, también ahí el tema principal se había disuelto en el mismo proyecto”.⁷⁰

⁷⁰ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 22

¿Cuál es entonces la relación entre el tipo de desplazamiento que aquí se ha intentado presentar bajo la categoría de ‘el viaje como experiencia’ y la arquitectura?

La respuesta a este interrogante parece tan obvia que podría olvidarse: se viaja antes que nada para conocer lugares, para conocer ciudades, para vivir arquitecturas. Es cierto que dentro de la idea de viaje se encuentra la expectativa de la suspensión de la realidad, del encuentro con lo diferente y desconocido e incluso, del retorno a la memoria en relación con las arquitecturas pasadas. El viaje del que aquí se trata propone una exploración en la que se busca conocer las formas que tiene el otro de habitar y de relacionarse con el mundo. Esto sólo es posible yendo al encuentro con esas aglomeraciones de construcciones e historias; edificaciones tejidas de evocaciones y murmullos del pasado que evidencian el transcurrir del tiempo, el ‘aquí vivió alguien’, el ‘aquí alguien hizo esto’ el ‘aquí sucedió tal cosa’; en fin, esa colección de huellas que constituyen la ciudad. “Personas, experiencias, cosas, fragmentos, arquitectura, tienen siempre un precedente o una continuación que se superponen recíprocamente”.⁷¹

⁷¹ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 43

A la ciudad muchas veces se la trata de captar y capturar a través de la representación de un mapa o como un largo y variado conjunto de edificaciones vistas a escala humana sobre un territorio. En este caso, vistas a escala del viajero, tiende a ocultarse a esta lógica de la observación; la ciudad es así inaprehensible. Se descifra la ciudad midiéndola, recorriéndola y percibiéndola; no vista solamente como un gran objeto escultórico, sino penetrándola. Percibiendo e integrando la experiencia de su ritmo, de las formas en que es habitada: costumbres, modos de vida y ocupación por parte de sus moradores. “Es importante esa experiencia directa dentro de la historia del recorrido arquitectónico. Yo creo que mientras más se conoce, más se recorre, más se visita la arquitectura, mejor entendimiento se tiene de las propuestas que uno hace; hay más certezas dentro de las grandes dudas que uno tiene siempre”.⁷²

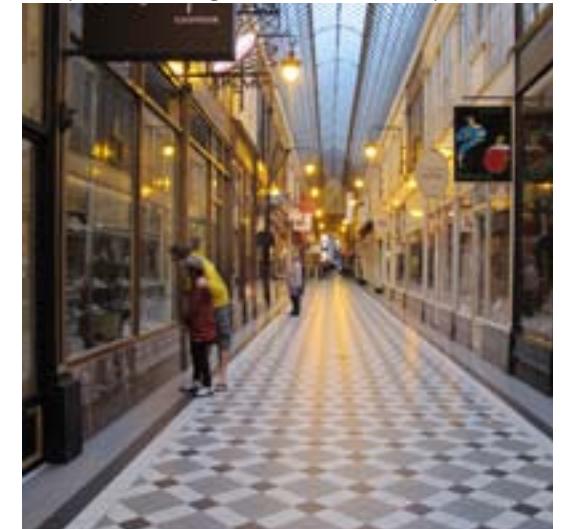
Estas formulaciones podrían ser, por supuesto, afines al ideario arquitectónico de Rogelio Salmona. En este sentido se podrían entender bajo la conceptualización que ya había hecho Baudelaire a propósito de la vida en París a finales del siglo XIX y que se expone con la descripción del *flâneur*.

⁷² Salmona, Rogelio. Conferencia 2/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2002



Mezquita de Bursa, ilustración por John Frederick Lewis

Pasajes, París, fotografía Sasha Londoño, julio. 2011



La idea del *flâneur* intenta acercarse a la idea de ‘vagar’ y se refiere a “una persona que camina por la ciudad con el fin de la experiencia”.⁷³ Este concepto ha sido utilizado como uno de los referentes que ha ayudado a advertir los fenómenos urbanos de la ciudad moderna, convirtiéndose de esta manera en un elemento significativo para comprender cómo la arquitectura y el urbanismo son afectados por la experiencia del espacio. Años más tarde, Walter Benjamin adoptaría y retomaría el término *flâneur* para hablar de un tipo de observador urbano y así utilizarlo como herramienta de análisis que podría llevar a indagar acerca de un estilo de vida. Susan Sontag en *Sobre la fotografía*, hace una descripción de cómo desde el desarrollo de la cámara manual en el siglo XX, ésta se fue poco a poco convirtiendo en la herramienta del *flâneur*: “El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario reconociendo, al acecho, cruzando el infierno urbano, el paseo voyerista que descubre la ciudad como un paisaje de extremos voluptuosos. Adepto de la alegría de ver, conocedor de la empatía, el *flâneur* encuentra ‘pintoresco’ el mundo (...). El héroe es el habitante o, más bien, el superviviente de las calles, el *flâneur*, pero también el detective y el reportero”.⁷⁴

⁷³ Baudelaire, Charles; a propósito del *flâneur*

⁷⁴ Sontag, Susan; *Sobre la fotografía*. Editorial Mondadori, S.A., Barcelona 2008. Pág. 55

“Cuando jugaba al *flâneur*, transcribía las placas de lugares, calles, casas... (...), y a partir de esos viajes hacía un viaje imaginario por la historia de los acontecimientos y de la cultura de la ciudad. Eso del *flâneur* es muy natural en una ciudad como París. Al remontar esos itinerarios uno entra en contacto con lo que otros han visto y han narrado, por eso asistimos a una especie de resurrección en que todo se vuelve presente”.⁷⁵ Eso es lo que hace Salmona cuando interviene en la ciudad con sus proyectos; propone una arquitectura que se mimetiza con el contexto en el que se implanta, una arquitectura que utiliza los elementos geográficos para limitarse. Es una arquitectura que asume todos estos recursos con el único fin de permitir a sus habitantes interactuar con su entorno al tiempo que hacen uso de ella, conocer y enmarcar las virtudes y particularidades de una ciudad. Es una arquitectura que permite ser recorrida y descubierta al tiempo que es contemplada y observada la ciudad. “Al saber ver la arquitectura así, también se puede aprender a ver la ciudad en forma distinta y hay experiencias que uno hace; les puedo contar algunas. Por ejemplo, en París, yendo al taller de Le Corbusier que siempre era la misma rutina todos los días, que yo iba a pie

⁷⁵ Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Editorial Taurus, Bogotá 2007, Pág. 113

porque me interesaba caminar en la ciudad, pues decidía cambiar el recorrido, por ejemplo. (...) Infinitas posibilidades de hacer recorridos y es una manera muy enriquecedora de ver la ciudad y es una experiencia inolvidable, obviamente. La historia enriquece los recorridos en la ciudades y lo mismo pasa en la arquitectura; Tanto en el viaje, como en la arquitectura, es necesario ver con detenimiento. Es que la vida no son sino experiencias, lo que pasa es que hay que saberlas aprovechar. Abrir los ojos. (...) La arquitectura no es sólo un problema funcional, es un problema de experiencia”.⁷⁶

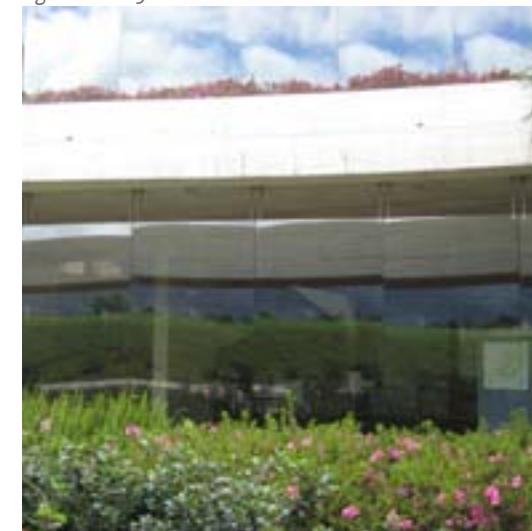
Ahora bien, el *flâneur* tal y como lo explica Baudelaire, sólo se aplica al ‘habitante’ de la ciudad (inicialmente de París y posteriormente de la metrópoli industrializada que se abre a la modernidad en los albores del siglo XX), se ha traído a esta discusión, porque sirve para entender cuál sería la actitud del viajero respecto a la ciudad. Una ciudad independiente de toda la carga de cotidianidad es determinante en el *flâneur*, en tanto que justamente el objeto de la *flânerie* sería escapar de la cotidianidad. Por ende, esta actividad es como tal, análoga a los míticos viajes que los hombres de letras europeos y artistas hacían

⁷⁶ Salmona, Rogelio; Conferencia 12/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 8 de 2005



Pasajes, París, fotografía Sasha Londoño, julio. 2011

Biblioteca Virgilio Barco, fotografía Sasha Londoño, agosto 2009



desde el siglo XVII a Italia. Es decir, que lo que mueve al *flâneur* por la ciudad y al viajero por el mundo, es una especie de encantamiento por lo desconocido y cansancio de lo propio, una necesidad de ir en busca de la alteridad. En palabras de Benjamin, *“la destreza y la desventura con que el flâneur se mueve a través de la multitud (...)”*.⁷⁷ *El flâneur, antes que un paseante solitario por la calle, es un fisgón de la vida. “Baudelaire fue el primero en cantar la ciudad moderna, la ciudad del bulevar, la ciudad de la gente, la ciudad de la calle, la ciudad de todos los días, la ciudad vívida, la ciudad sin monumentos; el monumento es la calle. (...) Como decía Baudelaire: flâner dans la ville, errar en la ciudad es una cosa importantísima”*.⁷⁸

“La arquitectura es un arte del espacio y del tiempo porque permite que se infiltren y palpiten los sentidos, percibiendo su transcurrir. Así como la música se da a conocer poco a poco con la razón y con el sueño. Es un continuo errar, siempre sorpresivo, siempre efímero. Y cuando pudo ir más allá del hecho constructivo, lo hizo porque supo emocionar y confiarse a su tiempo, ser su cómplice sutil y constante”.⁷⁹

77 Benjamin, Walter. Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire. Ed. Taurus, España 1972. Pág. 137

78 Salmona, Rogelio. Estrategias Projectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001

79 Salmona, Rogelio. El Elefante y la Mariposa, 2004

En este sentido la arquitectura de Salmona permite, independientemente del usuario, entrar en un viaje desconocido que cada individuo lleva a cabo según sus intereses, ritmos y necesidades particulares.

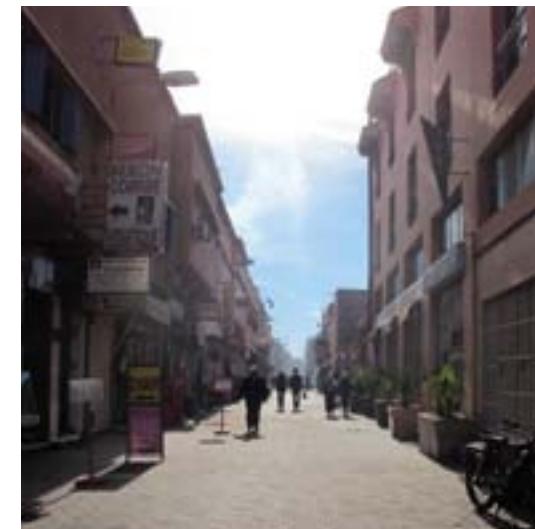
Para Edmund Bacon (arquitecto estadounidense 1910-2005) *“uno de los principales propósitos de la arquitectura es el exaltar el drama de la vida. La arquitectura debe, entonces, proveer espacios diferenciados para actividades diversas y debe articularlos en tal forma que se refuerce el contenido emocional del acto particular de vivir que se lleva a cabo en ellos. (...) La vida es un flujo continuo de experiencias. Cada acto o momento del tiempo es precedido por experiencias previas y se convierte en el umbral de experiencias siguientes. Si reconocemos que uno de los objetivos de la vida es el logro de un flujo continuo de experiencias armónicas, entonces la relación entre espacios, experimentada en el tiempo, se convierte en un problema principal de diseño. Al ser vista de esta manera, la arquitectura se sitúa al lado de las artes de la poesía y de la música, en las que ninguna parte singular puede considerarse excepto en relación con aquello que inmediatamente precede”*.⁸⁰

80 Bacon, Edmund. Design of cities. London, Thames and Hudson, 1975, Pág. 19. Traducción de A. Saldarriaga R.

El viaje por la arquitectura, la ciudad y la vida son en definitiva parte estructurante de la formación de cada persona desde sus propias condiciones. Al exponerse a estas experiencias, que en la mayoría de los casos son desconocidas, se ha dado el primer paso para iniciar el aprendizaje a partir de la misma experiencia. Es necesario estar atento a sentir y a percibir, para comprender y reflexionar posteriormente sobre aquello que se ha vivenciado.

“Aunque me siento más afectado por las cosas, he abandonado, de un tiempo a esta parte, todo lo que me resultaba extraño: la única búsqueda es, sin duda, la que Stendhal llamó búsqueda de la felicidad, y se produce en un lugar que no es el de lo posible, sino el del acontecimiento”.⁸¹

81 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 77



Medina Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic 2010



Pasajes, París, fotografía Sasha Londoño, julio. 2011

2.0

El viaje, una experiencia íntima y personal

En mi caso personal, yo no soy ningún teórico, ni un historiador, ni un filósofo, ni un sociólogo, yo simplemente trato, con la arquitectura, de expresar unos sentimientos que puede que se logren o no se logren”.

Salmona, Rogelio. Conferencia 3/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Mayo 28 de 2004

El segundo aspecto en el que Pallasmaa tiene conexión con este estudio, es aquel que se refiere a la memoria, a la metáfora y al inconsciente, tanto en la experiencia, como en el quehacer del arquitecto y en la construcción de conocimiento. Según explica Pallasmaa a través de Modell, se enfatiza la esencia corpórea en la metáfora *“en tanto que forma del conocimiento, la metáfora tiene una doble condición corpórea. En primer lugar como proceso neuronal inconsciente y, en consecuencia, las metáforas son generadas por sentimientos corpóreos de modo que es posible hablar de una imaginación corpórea”*.¹ Pallasmaa hace explícita la relación psicoanalítico-arquitectónica, y su importancia en la composición y en la relación vivencial con la arquitectura. Soporta que toda experiencia anterior, es determinante para las nuevas y venideras experiencias y, así mismo, para las experiencias que posteriormente se pueden propiciar a otros a través de la obra de arquitectura. El autor reafirma la importancia de la metáfora, la memoria y el inconsciente en la captación y prolongación de esas experiencias, así como de la relación táctil mediada por la memoria en el espacio de la ciudad y la arquitectura. *“Como ha demostrado*

¹ La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 80

Anton Ehrenzweig, nuestros sistemas sensoriales operan sobre los niveles conscientes e inconscientes, y determinados aspectos fundamentales del imaginario artístico surgen directamente del nivel inconsciente”.² Percepción, pensamiento, memoria son medios a través de los cuales se adquiere la experiencia: *“La memoria vuelve a evocar la ciudad deliciosa con todos sus sonidos, olores y variaciones de luz y sombra”*.³ De esa manera se busca trascender la propia imagen y lograr, en lo posible, conmover corporalmente a través de la visión periférica o el tacto visual, como lo llamaría Pallasmaa. *“Un olor particular nos hace volver a entrar sin darnos cuenta en un espacio completamente olvidado por la memoria retiniana; las ventanas de la nariz despiertan una imagen olvidada y caemos en una vívida ensoñación. La nariz hace que los ojos recuerden”*.⁴

² La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 80

³ Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 81

⁴ Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 66

“Los significados de estructura profunda provocados inconscientemente por una experiencia arquitectónica son recuerdos y asociaciones con las imágenes mentales sinestésicas de la temprana infancia, las experiencias cinético espaciales y los arquetipos colectivos”.

Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 108

“Las teorías psicoanalíticas acerca de la creatividad y el proceso creativo explican estos misteriosos fenómenos como una interacción entre nuestras facultades conscientes e inconscientes. Durante el arduo proceso de producción, las experiencias inconscientes, los temas y los recuerdos influyen directamente en la obra incipiente y se convierten secretamente en parte de su contenido fundamental. (...) una obra lograda contiene siempre más de lo que el artista/arquitecto puso conscientemente en ella (...)”.

La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 78

“El silencio de la arquitectura es un silencio receptivo, que hace recordar. Una experiencia arquitectónica potente silencia todo el ruido exterior; centra nuestra atención sobre nuestra propia experiencia y, como ocurre con el arte, nos hace ser conscientes de nuestra soledad esencial”.

Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 63

“Habitualmente se asocia la metáfora a su uso verbal y literario. Sin embargo, las metáforas nacen directamente de nuestro modo corporal de estar en el mundo y nuestro modo corpocéntrico de percepción y cognición (...) la naturaleza fundamentalmente multisensorial y corpórea de la metáfora, (...) la formación de metáforas tiene que tener acceso a la memoria inconsciente”.

La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 80

A partir de este momento, y de acuerdo al símil realizado por la arquitecta Liliana Bonilla, uno de los jurados de esta tesis, entrar en este capítulo será análogo al momento en el que Lewis Carroll induce de la mano a que Alicia en el país de las maravillas, entre en el agujero negro detrás del conejo blanco, “*Alicia se puso en pie de un brinco (...) y ardiendo de curiosidad, se puso a correr en pos del conejo a través de la pradera (...) un momento después, Alicia también desaparecía por la madriguera, sin pararse a pensar cómo se las iba a arreglar para salir después. (...) la madriguera era como un túnel (...) Alicia no tuvo tiempo ni para pensar en detenerse y se encontró cayendo vertiginosamente por lo que parecía un pozo muy profundo. Sea porque el pozo era en verdad muy profundo, sea porque en realidad estaba cayendo muy despacio, (...) a medida que descendía Alicia pudo mirar al rededor suyo con toda tranquilidad y preguntarse qué es lo que le iba a suceder después*”.⁸² Pasó así Alicia por variedad de experiencias, personajes y sensaciones que la llevaron a descubrir, de una manera algo frenética, muchos mundos desconocidos y alucinantes, tal y como podría ocurrir con la lectura de este capítulo.

En el capítulo anterior fueron resaltadas tres maneras diferentes de realizar un viaje arquitectónico: el viaje producto de

82 Carroll, Lewis; Alicia en el país de las maravillas. Alianza Editorial, Madrid, 1979. Pág. 34

la narración del arquitecto viajero, el viaje planeado o espontáneo que implica la visita a otras especialidades, espacialidades y arquitecturas no habituales, y el viaje como desplazamiento en los edificios, en el proyecto arquitectónico.

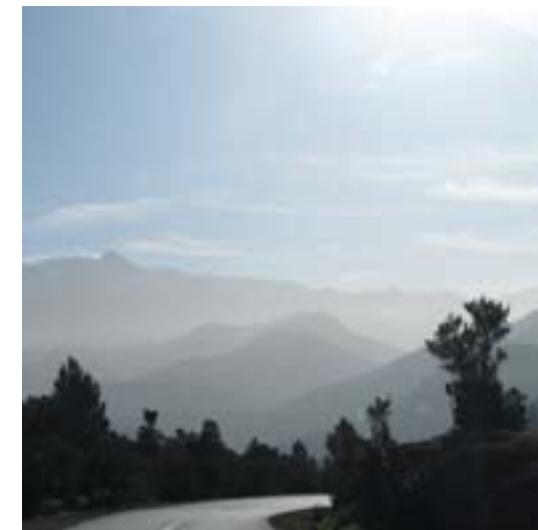
Dos de estas maneras de emprender el viaje arquitectónico podrían coincidir con dos de las aproximaciones que según declara Rogelio Salmona, se pueden hacer a la arquitectura: “*Una a través de una lectura de la historia (...) y otra a través de lo que uno ha recorrido personalmente. En todas siempre se descubre algo. Es intelectual por un lado y experimental por otro*”.⁸³ Rogelio Salmona había ya mencionado la importancia de sumar la experiencia con el conocimiento en el proceso creativo del arquitecto. Aquí se explicita la necesidad de combinarlas para hacerlas más efectivas, entendiendo que cada una es una manera de descubrir y conocer algo nuevo aunque con aproximaciones diferentes. De una parte está el viaje mediado por un tercer elemento que puede ser un libro, un texto, una imagen, etc. y, de otra parte, aquel viaje que implica un desplazamiento; es una experiencia vivencial. Sobre esta última Salmona sostenía constantemente que su experiencia era intransmisible y que cualquier cosa que dijera

83 Arcila, Claudia Antonia; Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá, 2007. Pág. 53

acerca de ella, no sería más que una ‘creencia individual no sujeta a prueba de veracidad’, es decir, un dogma. Esto podría ser cierto y, sin embargo, con la elaboración de este trabajo se intenta mostrar que en algún momento del proceso de elaboración de la experiencia, esa aseveración podría realmente no ser tan radical.

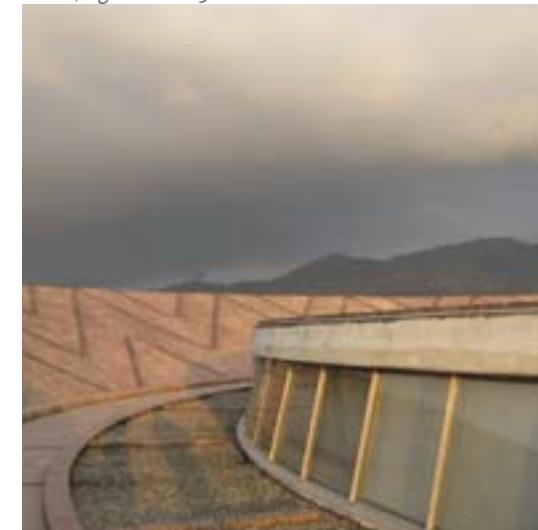
Es así que en principio sería factible identificar dos posibilidades de conocimiento: el intencionado y el no intencionado; en ambos toman importancia conceptos como memoria en su sentido voluntario e involuntario, inteligencia, conciencia e inconsciente. Ha sido de gran ayuda regresar a Benjamin, quien apoyado en Freud y Proust, aborda este tema: “*Es aconsejable volver a Freud en busca de una determinación más sustanciosa de lo que en la ‘mémoire de l’intelligence’ de Proust aparece como desecho de la teoría bergsoniana. Benjamin encuentra que Theodor Reik (psicoanalista austriaco 1888–1969) discípulo de Freud, establece en ‘Más allá del principio de placer’, (1921), “una correlación entre la memoria (en el sentido de memoria involuntaria) y la consciencia. (...) Las elaboraciones en las que Reik desarrolla su teoría de la memoria se mueven en parte muy en la línea de la distinción proustiana entre reminiscencia voluntaria e involuntaria*”.⁸⁴

84 Benjamin, Walter. Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire. Ed. Taurus, España 1972. Pág. 128



Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá fotografía Sasha Londoño, agosto 2009



Refiriéndose a la memoria y al recuerdo, expone Reik en su texto, que *“la función de la memoria es proteger las impresiones. El recuerdo apunta a su desmembración. La memoria es esencialmente conservadora; el recuerdo es destructivo”*.⁸⁵ Según plantea Benjamin *“la posición fundamental de Freud, que está en la base de estas exposiciones, formula la suposición de que ‘la consciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo’ (Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips, pág. 31, Viena 1923). La fórmula fundamental de dicha hipótesis es ‘que hacerse consciente y dejar huella en la memoria son incompatibles para el mismo sistema’ (Freud). Los residuos del recuerdo ‘son a menudo más fuertes y más firmes, cuando el proceso que los deja atrás jamás llega a ser consciente’ (Freud). Traducido a la manera de hablar de Proust: sólo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido “vivido” explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como ‘vivencia’. ‘Atesorar huellas duraderas como fundamento de la memoria’ en procesos de estimulación es algo, según Freud, reservado ‘a otros sistemas que hay que concebir como diversos de la consciencia’. Según Freud la consciencia en cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria. Por el*

85 Reik, Theodore. “Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewusster Vorgänge” (1935) en Freud, Sigmund. “Obras Completas” Vol. 3. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003. Pág.129

contrario, tendría otra función importante, la de presentarse como defensa frente a los estímulos”.⁸⁶

En todos los casos, estos procesos inconscientes que guardan la experiencia irracional serían intangibles e involuntarios para quién los recoge, lo que a su vez pone de manifiesto el alto grado de intimidad que esto podría conllevar. En ese sentido, no cabría duda de que la experiencia sería íntima, personal e intransmisible. De vuelta a Benjamin, continúa: *“Si damos crédito a Bergson, es la presentización (Sic) de la ‘durée’ la que alivia al alma del hombre de la obsesión del tiempo. Proust mantiene esta creencia y forma en ella esos ejercicios en los que a lo largo de su vida entera saca a la luz lo pretérito, saturándolo de todas las reminiscencias que se le han entrado por los poros mientras permanecía en lo inconsciente”*.⁸⁷ La evocación de lo acontecido y la ilusión de su permanencia en el tiempo, son dos asuntos que invadían a Proust y que posteriormente ocuparían a Freud y así a Reik para ser retomados por Benjamin. Tiempo y acontecimiento en la historia implican la superposición de las épocas y, por ejemplo, para una mejor comprensión de la ciudad y la

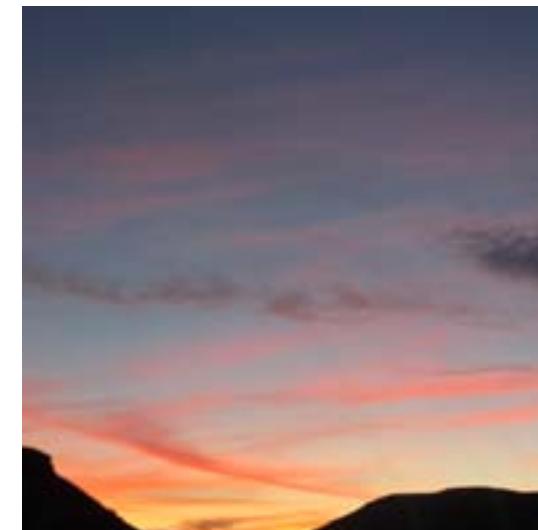
86 Benjamin, Walter. Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire. Ed. Taurus, España 1972. Pág. 128

87 Benjamin, Walter. Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire. Ed. Taurus, España 1972. Pág. 154

arquitectura, sería necesario mirar hacia atrás en su historia y acaecer. Así mismo, también sería preciso mirar hacia adentro y en la historia de vida propia y personal del hacedor para comprender su obra. El pre-consciente pone en relación el consciente (lo que se tiene entre manos), y el inconsciente (lo que se tiene guardado en la memoria y en la ‘no memoria’). En la medida en que se vincula la parte racional y consciente con la autobiográfica, es posible pensar que cada proyecto estuvo siempre en el interior de su creador. En el caso particular de la arquitectura, sería viable plantear que en el proceso de elaboración de un proyecto, el arquitecto se está transformado a sí mismo y es en esa transformación que simultáneamente se transforma el proyecto.

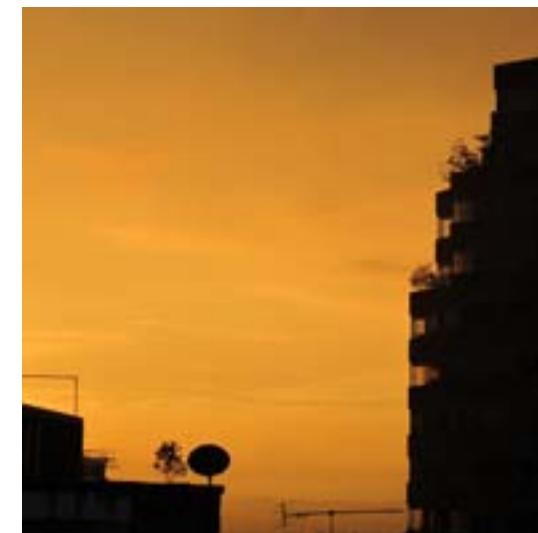
“Es por ello que nos conviene mirar atrás, mirar al interior de la historia y sobre todo a la propia historia; una mirada retenida profundamente al dibujar y medir las obras y lugares que nos emocionan para guardarlos en la memoria y así algún día recordar sus medidas, sus ecos y su resonancia al componer la obra arquitectónica, los espacios sorprendidos, los lugares de encuentro. Es una mirada hacia atrás que hay que saber retirar en el momento de componer la arquitectura, pues se trata de recrear no de copiar. Es con esa mirada desprevenida, llena de simpatía y de delicadeza”.⁸⁸

88 Salmona, Rogelio. Biental de Lima, Conferencia 5/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 3 de 2004



Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Vista a las Torres del Parque, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, nov. 2010



Las experiencias acumuladas y guardadas en la ‘no memoria’ no están sistematizadas; éstas acuden cuando aparece algo que las induce a salir y las pone de manifiesto. Eso hace parte de la propia vida, de la propia biografía. “Este saber no es solamente conocimiento, es un patrimonio espiritual que aflora cuando un determinado estímulo excita la memoria y despierta el recuerdo. (...) componer en arquitectura es en cierto modo sentir y expresar la emoción del mundo. Hacerla es un acto de rememoración, es recrear, continuar en el tiempo lo que otros han a su vez creado y re-creado”.⁸⁹ Al volver a Benjamin, vemos como introduce a Valery con un concepto adicional que también se pone en relación: la psiquis. “(...) Valery es uno de los que se han interesado por la manera específica en que funcionan los mecanismos psíquicos bajo las condiciones actuales de existencia. (...) remite inmediatamente a Baudelaire. “Las impresiones y las sensaciones del hombre – dice Valery – pertenecen, consideradas en y por sí mismas, al género de las sorpresas; atestiguan una insuficiencia humana... El recuerdo es... una manifestación elemental que tiende a otorgarnos el tiempo, que por de pronto nos ha faltado para organizar la recepción de los estímulos” (Paul, Valéry, Oeuvres, ed. Hytier,

⁸⁹ Salmona, Rogelio. Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001

vol. 2, pág. 741, París, 1960). *La recepción del shock queda aliviada por un entrenamiento en el dominio de los estímulos, al cual, en caso de urgencia, pueden contribuir tanto el recuerdo como el sueño. Freud supone que en los casos normales dicho entrenamiento es de incumbencia de la conciencia despierta, la cual tiene su sede en una capa cortical del cerebro “quemada en tal grado por la acción de los estímulos” (Freud) que ofrece condiciones favorables a la recepción de los mismos. Que el shock quede apresado, atajado de tal modo por la consciencia, dará al incidente que lo provoca el carácter de vivencia en sentido estricto. Esterilizará dicho incidente (al incorporarlo inmediatamente al registro del recuerdo consciente) para toda la experiencia poética*”.⁹⁰

Así, se crea un vínculo entre la realidad y la experiencia individual y autobiográfica a través de la analogía y, de esta manera, el viaje podría convertirse en una metáfora del conocimiento. Según plantea Victoriano Sainz Gutiérrez en su texto *Las distancias invisibles. Aldo Rossi y Walter Benjamin*, hay una “estrechísima relación entre arquitectura y experiencia, entre lo construido y lo vivido”⁹¹

⁹⁰ Benjamin, Walter. Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire. Ed. Taurus, España 1972. Pág. 130

⁹¹ Sainz Gutiérrez, Victoriano. Las distancias invisibles. Aldo Rossi y Walter Benjamin. Thémata. Revista de Filosofía. Número 41, 2009. Universidad de Sevilla. Pág. 398

y dice además que para Benjamin “*articular históricamente el pasado no significa reconocerlo ‘tal y como propiamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro. (...) ‘despertar de un saber-aún-no-consciente-de-lo-que-ha-sido’. Jetztzeit, el tiempo presente*”.⁹² Desde ese punto de vista, la experiencia íntima y personal es inconscientemente olvidada y guardada en la ‘no memoria’ para luego, después de un acto desprevenido, recordar, encontrar y recrear. Retener en la ‘no memoria’, olvidar y luego regresar a la memoria, es la dinámica principal de las experiencias que luego serán reflexionadas, reinterpretadas, reutilizadas. “*Avanzar exige alejarse del pasado y seguir viajando, aprendiendo. Cierta grado de olvido es un recurso imprescindible de salud vital. Sólo la memoria aligerada, selectiva tiene la soltura necesaria para tejer la propia historia*”.⁹³

Por su parte, la filosofía del sensualismo propuesta por Condillac, enuncia que “*las facultades del espíritu humano se pueden explicar mediante la experiencia y el conocimiento formado a partir de las sensaciones*”.⁹⁴

⁹² Sainz Gutiérrez, Victoriano. Las distancias invisibles. Aldo Rossi y Walter Benjamin. Thémata. Revista de Filosofía. Número 41, 2009. Universidad de Sevilla. Pág. 387

⁹³ Fernández, G., Eugenio; W. Benjamin: Experiencia, tiempo, historia, Universidad Complutense de Madrid, 1995, Pág. 112

⁹⁴ Boullée, Étienne – Louis. Arquitectura. Ensayo sobre el arte. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1985. Pág. 15



Pachacamac, Perú, fotografía Sasha Londoño, dic. 2012



Pachacamac, Perú, fotografía Sasha Londoño, dic. 2012

Es así como el conocimiento desde la experiencia es posible en tanto se hace una reflexión posterior sobre aquello que es la experiencia y sus implicaciones. De no trascender al hecho arquitectónico, la experiencia sería intransmisible y se limitaría a ser un relato. El desarrollo de las ideas podría ser explicable; sin embargo, no sería igualmente explicable la experiencia anterior en la que en un acto consciente o inconsciente, fueron adquiridas las ideas. La experiencia del viaje y la experiencia de vida, podrían ser entendidas como acciones que cada quién realiza independiente, introspectiva e individualmente. Partir de esto supone la idea de que la experiencia es intransmisible y sólo puede ser divulgada a través del ejemplo; en este caso concreto, el ejemplo se refiere a los proyectos de arquitectura. Nuevos soportes como el edificio, serían requeridos para la efectiva transmisión de la parte posible de la experiencia. “(...) no siendo ya necesario conocer la realidad en sí misma, ni siquiera por medio de actos públicos en los que el autor narra la historia personal de su obra: ese viaje, filtrado y matizado se convierte ahora en un espectáculo personal e íntimo, permitiendo al espectador, mediante nuevos soportes, esos tránsitos privados y casi secretos”.⁹⁵ Es curioso que sea requerida

95 Alcoleta, Rubén y Tarrago, Jorge. Espectros: Arquitecturas en tránsito; Los viajes de los Arquitectos. Construir, via-

justamente la soledad para la consecución y posterior reflexión de las experiencias, que una vez plasmadas en el ejemplo, tienen la posibilidad de ser reproducidas por otros en diferentes medidas y maneras. De la intimidad y la introspección, a través del ejemplo, la experiencia pasaría a ser expuesta. “Las condiciones óptimas exigen la soledad para entender no solamente la grandeza, sino también la armonía, la música (...) Esa misma sensación surge frente a la conmovedora emergencia de las mezquitas. Y también en muchos de los templos mesoamericanos, el de Pachacamac, por ejemplo; se siente ese contacto mágico entre el individuo y el cosmos. Se da allí el deleite de un entrar y salir, un subir y bajar en una espacialidad estética y funcionalmente vibrante. (...) Arriba el cielo, abajo el azul del pacífico.⁹⁶ (...) A medida que uno va subiendo la tierra va desapareciendo y va apareciendo el cielo que se confunde con la tierra. Se pierde la noción de la tierra al subir y al llegar a la parte alta todo se abre impresionante al Océano Pacífico, (...) esa fusión en que desaparece uno en la tierra, se mezcla la tierra con el cielo, llega uno arriba y desaparece la tierra, aparece el cielo, no sabe uno si está en la tierra o en el cielo y de

jar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones. Pág. 12. Referido a Rem Koolhaas in Koolhaas Houselife, MPEG video, <http://www.koolhaashouselife.com>

96 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Págs. 149 y 189

golpe un horizonte, una horizontal y está todo el Pacífico adelante. Yo creo que ahí se vuelve uno otro ser humano”.⁹⁷

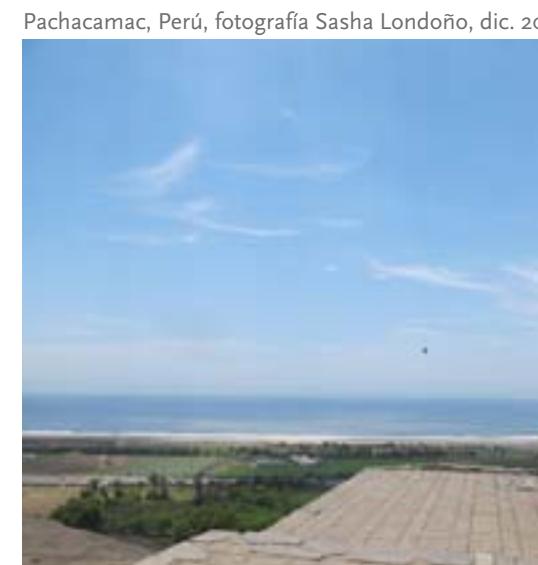
Según la hipótesis planteada en esta investigación, sería muy posible que aquel viaje al sur de España y norte de África hubiera tenido estas características de intimidad e introspección para Salmona, quién, por múltiples razones, se encontraba en un momento significativo de su vida. Es posible también que algo de esa vivencia, poco a poco haya ido descubriendo la manera de revelarse en sus proyectos, pasando antes por su memoria, sus ideas y su quehacer. “Entonces un día se me ocurrió decírselo, le dije: “Usted está destrozando la ciudad”, me dijo: “¡Usted haga lo que yo digo, porque usted no sabe nada de eso y si no le gusta se va!”. Simplemente me fui. Me fui casi 6 meses, aproveché para ir a España y cuando volví a París, había una tarjeta postal firmada por Le Corbusier que decía: “¿Aún no se ha usted suicidado?”. Es decir que tenía que volver a la mesa de dibujo y volví”.⁹⁸

97 Salmona, Rogelio. Conferencia 7/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 24 de 2004

98 Salmona, Rogelio. Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001



Pachacamac, Perú, fotografía Sasha Londoño, dic. 2012



Pachacamac, Perú, fotografía Sasha Londoño, dic. 2012

2.1

La experiencia del viaje como herramienta en la formación de Rogelio Salmona

“Alfabeto de emociones que es suma de afectos acumulados en viajes por espacios, lugares, arquitecturas concebidas por otros 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 tanto no tendrán en cuenta a la hora de aproximarse a la obra. Lo difícil es eso: darle cuerpo a esa afectividad y, sobre todo, que otros se conmuevan sin que necesiten tener noticias de la conmoción anterior”.⁹⁹

⁹⁹ Salmona Rogelio, conferencia: La experiencia es mía, lo demás es dogma. (s.f.)

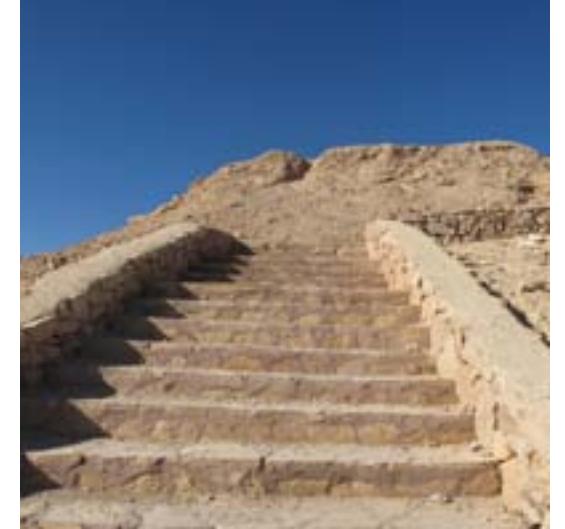
Rogelio Salmona afirmaba vehementemente que la experiencia de la arquitectura es irremplazable, en tanto que implica una experiencia directa con la obra y de ahí viene su re-creación, su reconstrucción. Desde este punto de vista, la experiencia directa es completamente distinta a la experiencia intermediada por un tercer elemento. Al tener un tercer elemento en la ecuación, como por ejemplo un libro, un dibujo o una fotografía, la recepción de la obra es drásticamente diferente. Conocer a través del tercer elemento, es adquirir conocimientos, pero no experiencias. El mundo físico infiere en el individuo y el individuo debe dejarse afectar por ese mundo físico; esto sólo es posible si se da directamente, no mediado a través de un texto. *“La arquitectura no se puede ver a través de fotografías, porque tiene una música, una textura, una resonancia y un halo que no pueden abarcar solamente los ojos. (...) Si no es así, la arquitectura es un simple hecho constructivo y no tiene esa capacidad, que considero que es lo importante, esa capacidad de emocionar”.¹⁰⁰* La experiencia no está intervenida por el tercer elemento, sino por la impresión, la emoción y la sensación generadas a partir de la correspondencia

¹⁰⁰ Salmona, Rogelio. Bial de Lima, Conferencia 5/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 3 de 2004

directa con la realidad. Es así como para Salmona podría haber sido prácticamente imposible concebir ese alfabeto de emociones sin haber tenido la experiencia vivencial de la arquitectura, pues el alfabeto de emociones del que él habla, no es un lenguaje que se refiera a la racionalidad de la arquitectura, sino a las emociones que ésta produce. *“En el momento de darse, la experiencia es (...) unificada por la emoción. Lo práctico y lo intelectual contribuyen a dar sentido a la experiencia pero es la parte afectiva la que hace de todo ello una totalidad. El papel asignado a la memoria como experiencia anterior es importante de resaltar, pues, según Dewey es el agente que interactúa con aquello que se vive en el momento de la experiencia”.¹⁰¹* La experiencia produce emoción, y la suma de la emoción y el conocimiento previo, contribuye para su posterior comprensión. En principio la experiencia es alojada en la ‘no memoria’ (inconsciente) y luego pasa a la memoria (preconsciente) para posteriormente salir a la realidad (consciente).

El planteamiento de Immanuel Kant, en *Crítica de la facultad de juzgar* de 1790, expone que el vínculo entre la sensibilidad y la lógica es

¹⁰¹ Saldarriaga Roa, Alberto. La Arquitectura como experiencia. Bogotá, Villegas editores, 2002, pág. 21 Dewey, John; El arte como experiencia. México, Fondo de cultura económica, 1949, Págs. 51-52



Palais Badi, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional. Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



la imaginación; en este caso también se podría establecer una relación entre inconsciente como sensibilidad, consciente como lógica y preconsciente como imaginación, dónde consciente e inconsciente se ponen en relación a través del preconsciente. Kant sustenta que la sensibilidad es intuitiva, mientras que la lógica busca los conceptos que expliquen la intuición. De esta manera lógica y sensibilidad están vinculadas por la imaginación que opera mediante esquemas para suministrar imágenes o conceptos. Si un concepto no tiene cómo ser aterrizado a la experiencia, sería, según Kant, un concepto vacío; así la lógica es activa en tanto que busca cómo pasar a la experiencia un concepto. “*La distinción platónica entre el mundo sensible y el mundo inteligible equivale en parte a la distinción entre experiencia y razón*”.¹⁰² Salmona es el vehículo para tratar de entender la importancia de la experiencia que va más allá del conocimiento por el conocimiento per se. Aquel conocimiento tradicional que conlleva al aprendizaje racional, adquiere una dimensión superior en tanto es cruzado con la experiencia; en este caso, la experiencia del viaje como aprendizaje intuitivo, natural, vivencial.

¹⁰² Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía, tomo I. Ed. Sudamericana. Pág. 618

“(…) *las cosas a determinar son pocas, pero no pueden estar equivocadas; y en ellas se esconde el sentido de la construcción. Todo esto no presupone seguridad en la educación; también el cómo aprendemos es importante. Ciertamente, hay cosas que, sin referirlas a las emociones del momento en que fueron vividas, son inimaginables. Hay hechos que difícilmente puedo comunicar y que son para mí importantísimos incluso desde un punto de vista formal*”.¹⁰³

Desde el psicoanálisis, W.R. Bion, expone en su libro *Aprendiendo de la Experiencia*, que “*las emociones son objetos de los sentidos*”¹⁰⁴ declara que los sentidos “*presentan a la personalidad el material sobre el que hay que trabajar para producir lo que Freud llama la ‘captación consciente ligada a ellos’, o sea, a los datos sensoriales. Pero resulta difícil creer que los datos sensoriales, como corrientemente se los entiende, pudieran aportar mucho material valioso cuando el objeto de los sentidos es una experiencia emocional (...) no hay datos sensoriales directamente relacionados con la cualidad psíquica, mientras que hay datos sensoriales directamente relacionados con objetos concretos*”.¹⁰⁵

¹⁰³ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 18

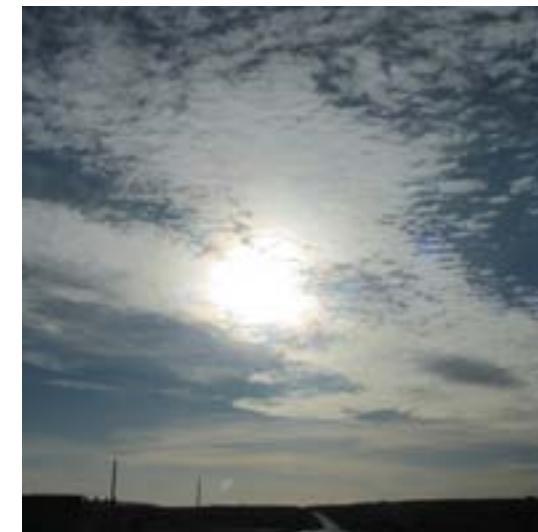
¹⁰⁴ Bion, W.R. *Aprendiendo de la Experiencia*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona 1997. Pág. 32

¹⁰⁵ Bion, W.R. *Aprendiendo de la Experiencia*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona 1997. Pág. 95, 96, 97

¿De qué manera, con esta conceptualización aplicada al tema de estudio, llevaría a pensar que para Rogelio Salmona el viaje al norte de África podría haber sido una experiencia que significativamente intervino en los sentidos?

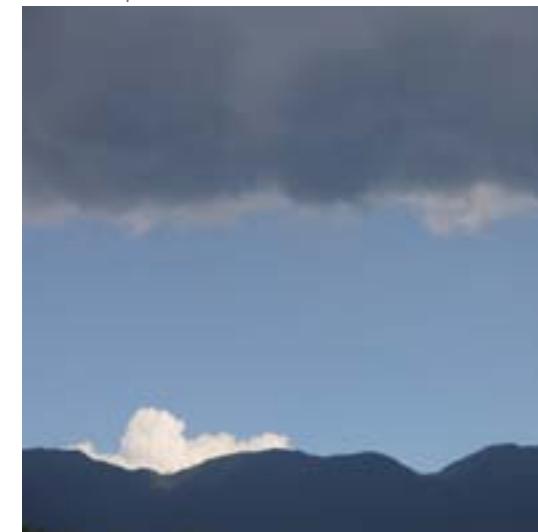
La experiencia del viaje sería para él un conocimiento que va más allá de lo racional y que trasciende, mientras hace parte de la experiencia de cada individuo, al aprendizaje tradicional a través de las emociones. Sería entonces válido plantear que es posible obtener un conocimiento distinto al ‘tradicional’ (académico) producido por la experiencia vivencial inicialmente espontánea y posteriormente reflexionada. Si la experiencia de vida no fuera reflexionada, no estaría en capacidad de producir conocimiento y una vez esto sucede, podría establecerse la experiencia como una herramienta de formación. El valor que tiene esta tarea radica en que, como demuestra Bion, el grado de dificultad que tiene el sujeto para traducir el conocimiento privado en público, es el mismo que se tiene para “*representar en forma distorsionada una experiencia emocional, como lo es para representarla adecuadamente*”.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Bion, W.R. *Aprendiendo de la Experiencia*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona 1997. Pág. 89



Cielo Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Cielo Sabana de Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



Adicionalmente, plantea Bion que el sujeto, al ocuparse de la actividad del conocimiento, debería ser consciente de su experiencia emocional y ser capaz de abstraer de ella un enunciado que represente a esta experiencia en forma adecuada. Para lograr esta abstracción, expone el autor que la confianza en la representación, es fundamental: *“La confianza es un concomitante de saber que hay correlación entre los sentidos (...) y la representación de una experiencia emocional. La confianza en la representación está asociada, entre otras cosas, con el hecho de que no sólo representa la experiencia emocional de la cual ha sido abstraída, sino que representa otras ‘realizaciones’ desconocidas cuando se efectuó tal abstracción. (...) la capacidad de abstraer un enunciado de una experiencia emocional original con tanto rigor que las ‘realizaciones’ de la representación pueden buscarse, encontrarse o accidentalmente reconocerse muchos años después”*.¹⁰⁷

El autor plantea la necesidad de comprender qué es el equivalente a una impresión sensorial en la relación de una persona con una experiencia emocional. Esto debido a que los órganos sensoriales, el grado de captación que poseen, y sus *“‘realizaciones’ derivan de*

107 Bion, W.R. Aprendiendo de la Experiencia. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona 1997. Pág. 91, 92

la experiencia sensorial de objetos concretos. ¿Qué es lo que se hace cargo del equivalente de la impresión sensorial de una experiencia emocional? (...) Sería útil postular impresiones sensoriales de una experiencia emocional análogas a las impresiones sensoriales de objetos concretos”.¹⁰⁸ En Salmona encontramos que posiblemente la experiencia emocional adquirida, es transformada en conocimiento y luego, tiempo después, en objetos concretos como podrían ser sus edificios. Sin embargo, este acto se hace evidente una vez es posible mirar en retrospectiva y hacer una reflexión consciente del procedimiento realizado. En ese orden de ideas, lo primero sería reconocer la importancia de las conferencias ofrecidas por el arquitecto para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Este ejercicio, como anunció el propio Salmona, era la primera vez que lo hacía; con ellas, de una manera muy espontánea, se fue poco a poco obligando a reflexionar acerca de su procedimiento y a hacerlo público. Para lograrlo, tuvo necesariamente que volver la mirada sobre experiencias que habían tenido lugar mucho tiempo atrás.

“Finalmente uno trabaja con la memoria y con el recuerdo, no únicamente con la medida, no con el

108 Bion, W.R. Aprendiendo de la Experiencia. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona 1997. Pág. 100

metro; la medida que uno tiene en la cabeza, en la memoria, es los lugares del mundo, tanto del presente como del pasado, que lo han emocionado y que le sirven de termómetro o de medida para lograr la armonía que cada proyecto requiere o que en cada proyecto uno quiere lograr. (...) Es el resultado de las cosas que he medido y que he recorrido y con las cuales he soñado y con las cuales he estado adentro, en su interior. En el interior de esas obras en relación con esa historia que ha tenido esa obra, porque esa obra no ha sido el producto de un invento, ha sido una re-creación de otras obras: re-creación. Para poder entender bien esa re-creación, hay que conocer bien esa historia que llevó a hacer determinada obra y esa ha sido la medida con la cual he relacionado, he medido, he proporcionado, he tratado de armonizar las obras que he hecho”.¹⁰⁹

Según el planteamiento de Bion, cualquier experiencia puede usarse como ‘modelo’ para alguna experiencia futura y podría encontrarse de manera análoga en Salmona: *“Pero es muy importante darle tiempo al tiempo, uno debe reflexionar sobre lo que ha hecho y esperar; del correr solo queda el cansancio. Es importante verse uno mismo reflejado cada vez que hace un proyecto y que vuelve a pensar, y*

109 Salmona, Rogelio. Bial de Lima, Conferencia 5/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 3 de 2004



Kasbah, Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Torres del Parque, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



vuelve uno a coger esos alfabetos de emociones; hay que volverlos a plantear y volverlos a poner y discutir, quitar, suprimir. Eso es lo importante, creo yo”.¹¹⁰ Para Bion, por su parte, este aspecto del aprendizaje por medio de la experiencia está conectado “y puede ser idéntico a la función que Freud atribuye a la atención cuando dice que ésta debe “indagar periódicamente el mundo exterior para que sus datos puedan ser ya familiares” (...).”¹¹¹ Bion aclara que antes de que una experiencia emocional pueda usarse como modelo, “sus datos sensoriales deben ser transformados en elementos para ser acopiados y volverse disponibles para la abstracción. La construcción de modelos durante la experiencia está relacionada con el modelo necesario para esa experiencia; la función durante la experiencia provee los elementos necesarios para la construcción de modelos en una experiencia posterior; el modelo es precipitado durante la experiencia para la cual se necesita. Se retiran elementos de su acopio mental para proveer un modelo que es una aproximación al acontecimiento que ha de esclarecer. La personalidad abstrae de la experiencia los elementos que espera que se repitan y forma

110 Salmona, Rogelio. Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001

111 Bion, W.R. Aprendiendo de la Experiencia. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona 1997. Pág. 126

sobre la base de estos elementos el modelo que preservará algo de la experiencia original, pero con suficiente flexibilidad como para permitir la adaptación a experiencias nuevas, pero que se suponen similares. (...) las abstracciones necesitan, entonces, ser combinadas de acuerdo con las reglas de la lógica. Este sistema de abstracciones es el sistema deductivo científico”.¹¹²

La tarea de Salmona para reconocer y trabajar con esas herramientas que lo ayudarían a formarse y consolidarse como arquitecto, podría haber consistido, entre otras cosas, en abstraer de sus viajes lo relevante de su propia experiencia, logrando con esto llevarlas más allá de lo obvio y lo concreto. Ese procedimiento podríamos verlo como una metáfora en el sentido abstracto de la elaboración. Rossi insiste constantemente en la importancia de la experiencia de vida en el oficio del arte y de la arquitectura. Él lo llama muy acertadamente *Autobiografía Científica*, porque sustenta que “no existe arte que no sea autobiográfico. (...) La autobiografía de la obra se convierte, en sentido stendhaliano, en autobiografía del artista, o resulta inseparable de ésta; (...) sin duda los diarios de Delacroix o de Klee, constituyen un testimonio portentoso sobre la estructura

112 Bion, W.R. Aprendiendo de la Experiencia. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona 1997. Pág. 126, 127

del arte”.¹¹³ Al hablar de autobiografía, está implícito que está nutrida de los eventos más representativos y significativos que han ocurrido anteriormente en la vida personal del artista. Con esto, es necesario retomar un elemento fundamental: la memoria consciente y la memoria inconsciente o ‘no memoria’. Una vez las experiencias son recogidas por el inconsciente, son guardadas en la ‘no memoria’ (o también memoria involuntaria) a la que posteriormente se acudiría en su búsqueda para ponerlas en la memoria consciente o voluntaria.

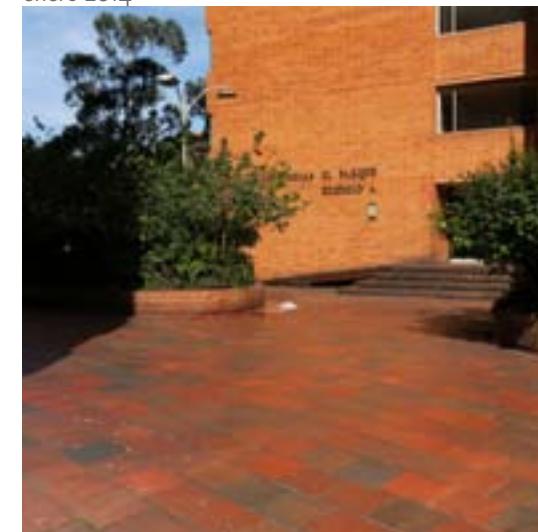
“(…) la arquitectura es un proceso que encierra presencias y ausencias, las dos van al tiempo. (...) muchas de esas presencias pueden venir de recuerdos de la memoria, que son ausencias porque son presencias. Y de acuerdo con el grado de conocimiento que tiene cada persona de esas ausencias, hay un mayor o menor entendimiento de la arquitectura. Porque las ausencias en arquitectura son tan importantes como las presencias. La arquitectura es ese juego entre ausencia y presencia que permite la elaboración, justamente, de esa composición. (...) Y, naturalmente, las ausencias que hay en el proyecto están siempre presentes, porque

113 Rossi, Aldo. Introducción a Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggi sull'arte*. Marsilio Editori, Padua, 1967, Pág. 222



Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Torres del Parque, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



cuando se hace cualquier proyecto se pone en evidencia ciertos hechos, pero están alimentadas por recuerdos que son ausentes en el momento de plantear el proyecto. (...) es un proceso de presencia-ausencia permanente”.¹¹⁴ La presencia y la ausencia tal y como las plantea Salmona, están referidas al recuerdo y en ese sentido entrarían en relación directa con los conceptos de memoria planteados por Benjamin desde Proust y Bergson. Es así como siguiendo a Bergson el autor argumenta que “la estructura de la memoria es decisiva para la experiencia.”¹¹⁵ Pero la memoria no es un registro exacto y completo de todos los acontecimientos. Es selectiva; rechaza o margina algunos hechos, privilegia y maquilla otros, asocia y separa. Tiene lagunas estructurales y no sólo accidentales. A menudo graba ‘en forma inconsciente’ acontecimientos que permanecen olvidados pero actuantes y que a veces irrumpen luego inesperadamente en la memoria. En consecuencia no sólo existe la memoria voluntaria, sino también la memoria involuntaria. Y quien aspire, como Proust, a la ‘búsqueda del tiempo perdido’, o ‘adueñarse de su propia experiencia’, necesita de ambas”.¹¹⁶

¹¹⁴ Salmona, Rogelio. Conferencia 13/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2005

¹¹⁵ Benjamin, Walter. Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire. Editorial Taurus, España 1972. Pág. 29

¹¹⁶ Fernández, G., Eugenio; W. Benjamin: Experiencia, tiempo, historia, Universidad Complutense de Madrid, 1995, Pág. 115

La selectividad de la memoria en el momento de la experiencia determina su carácter desde dos posibilidades: voluntaria e involuntaria. No todo de la experiencia se guarda conscientemente en la memoria y no todo lo que se guarda se recuerda. Posteriormente, la utilización de la experiencia es automática, pero ese automático es instintivo, pues es el inconsciente que ya ha realizado el trabajo de elaboración de la experiencia, el que, a través de la memoria, la revela y devela en el momento en que se requiere. La experiencia permanece latente y aparentemente dormida, pero en cuanto aparece algo que la conmueve, como un impulso, sale al exterior. Así se compone el que Salmona ha llamado su alfabeto de emociones. La experiencia supone un acto de transformación de la impresión sensorial. Muchas de esas cosas que hacen parte de su experiencia personal salen a la luz algún tiempo después de haber tenido la experiencia, lo que constata que el proceso posterior de transformación y elaboración interior, no siempre es inmediato. Algo particular que suscita traer un recuerdo, abre las puertas a ese repertorio que para Salmona es el alfabeto de emociones, para Rossi es la autobiografía científica y para Boullée es el núcleo emocional de referencia.

“(…) precisamente porque estoy escribiendo una autobiografía de mis proyectos que se confunde con mi propia historia, no puedo olvidar el efecto que, cuando era un muchacho, causó en mí la vida la Vida de Henri Brulard”.¹¹⁷

¿Cómo desde la memoria es posible traducir esa experiencia y cómo podría ser objeto sobre el cuál trabajar en la arquitectura?

Es probable que en este caso el viaje haya constituido el canal a través del cual la experiencia vivencial podría ser transformada en conocimiento para luego utilizarlo como instrumento de aprendizaje y finalmente poderlo aplicar en la composición arquitectónica. No es posible generar conocimiento sin curiosidad y viajar implica un cierto grado de curiosidad. Probablemente Salmona viajaba por curiosidad y así obtenía la experiencia directa con la obra de arquitectura; a su vez, es factible que en sus viajes haya descubierto cosas inesperadas, haya vivido experiencias impensadas y que posteriormente, de la suma de todo esto, lograra producir conocimiento. La idea de articular el conocimiento previo con su propia experiencia, puede ser lo que posibilita la construcción de nuevo conocimiento, el cual

¹¹⁷ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 16



Norte de África, desierto de Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá fotografía Sasha Londoño, diciembre 2009



se verá reflejado en algunos aspectos de sus proyectos arquitectónicos.

“Las características que Dewey atribuye a la experiencia pueden ser recapituladas así: 1. La experiencia no es conciencia, por lo tanto no puede ser reducida a intuición (Experience and Nature, 1925, cap. I; trad. Español: La experiencia y la naturaleza, México 1948 F.C.E); 2. La experiencia no es sólo conocimiento, aún cuando lo incluya, sino que comprende todo lo que el hombre puede experimentar bajo cualquier título. Esta extensión ya había sido caracterizada por Peirce, que había entendido por experiencia “el curso de la vida” (Coll. Pap., 3, 435) o “la historia personal” (Coll. Pap., 4, 91); la experiencia es el campo de toda posible investigación y de la proyección racional del futuro; por lo tanto, en ella “la razón tiene necesariamente una función constructiva.” (Phil. And Civilization, 1931, pp 24-25).”¹¹⁸

Bajo estas miradas, la presente investigación toma una postura que trata de comprender que la experiencia implica aprehender una realidad externa mediante una impresión adquirida a través de los sentidos. Que posteriormente, esa impresión queda guardada en la memoria voluntaria o involuntariamente,

¹¹⁸ Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía. Pág. 503

así como que el viaje, tal y como ha venido siendo estudiado, es un modo de experiencia intencionada, ‘buscada’, en tanto que implica un desplazamiento consciente de lugar que trae consigo experiencias espontáneas que no son previsibles. Sería entonces posible plantear que la experiencia del viaje resulte ser una experiencia direccionada que luego pasa a ser espontánea. En esa experiencia directa no se sabe qué es lo que se va a encontrar y de eso que se va a encontrar, no se sabe qué será lo que, mediado por los sentidos, impactará más profundamente. También, que la experiencia se repite continuamente en los viajes, y que los viajes por sí mismos, son una experiencia repetible. Cuando de la experiencia queda algo, y ese algo es posteriormente reflexionado, la experiencia es factible de convertirse en herramienta de formación y a su vez, generar producción de conocimiento. Una vez adquirido ese conocimiento y mediante el uso de esas herramientas de formación, se haría posible ejemplificar la experiencia para hacerla materialmente transmisible: Sensación – memoria - recuerdo – repetición de recuerdos - experiencia – conocimiento - ejemplo.

Desde el punto de vista de la experiencia es posible encontrar algo similar: la experiencia

es en principio personal, individual e intransmisible, eso implicaría que por estar compuesta de elementos intangibles transmitirla sería improbable, a no ser que se hiciera a través del ejemplo de un hecho material que, en nuestro caso, resultaría ser el edificio. Sin embargo, hay una sutil, pero fundamental diferencia entre la experiencia en los edificios, es decir, la experiencia del individuo en espacios vacíos y construidos, y la experiencia previa a la composición de la arquitectura, que no tiene por qué ser conocida ni advertida por el usuario.

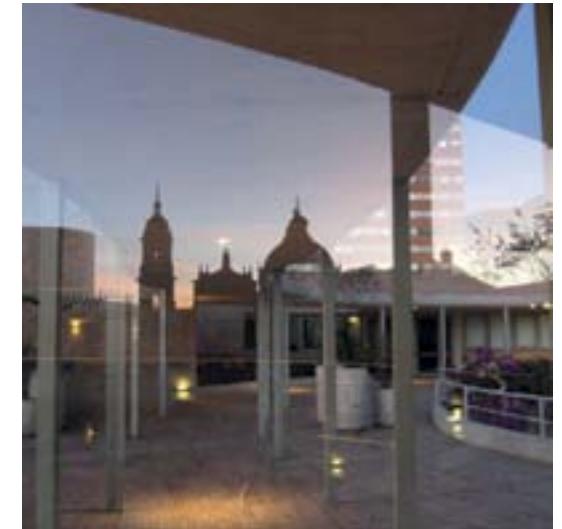
“Esta autobiografía es el único modo en que puedo hablar de mis proyectos, aunque sé que ninguna de las dos cosas tiene importancia. Significa, quizá, el olvido de la arquitectura, y tal vez ya la olvidé al hablar de la ciudad análoga o cada vez que he repetido en este escrito que toda experiencia me parece definitiva y me resulta difícil determinar un antes y un después.”¹¹⁹

¹¹⁹ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 68



Reflejo Torres del Parque, fotografía Sasha Londoño, oct. 2009

Reflejo, Fondo de Cultura Económica, fotografía Sasha Londoño, sept. 2010



2.1.1

La analogía en el procedimiento proyectual

La analogía puede ser entendida como un lenguaje mudo, arcaico y sensible que se vuelca al interior y desplaza al lenguaje lógico y racional. Términos como analogía y experiencia racional del conocimiento apuntan a dos autores fundamentales: Étienne-Louis Boullée y Aldo Rossi.

En un particular paralelo entre Walter Benjamin y Aldo Rossi, Victoriano Sainz Gutiérrez alude al procedimiento analógico planteado por Rossi y la “iluminación profana teorizada por Benjamin. (...) Según Rossi, la analogía es ‘un modo de entender de manera directa el mundo de las formas y de las cosas,

*en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas’. Pero ese pensamiento que no se expresa mediante palabras o ideas, sino a través de nuevas cosas, no nace de la nada, sino que se funda en imágenes del pasado, en recuerdos que son captados bajo una nueva luz con ocasión de una fulguración instantánea, fruto de ‘acercamientos imprevisibles’. ‘La historia no como cita, sino como una serie de cosas, de objetos de afecto de los que se sirve el proyecto o la memoria’. (Rossi. La arquitectura análoga). De modo semejante a como la historia, según el filósofo berlinés, no se fragmenta en historias o relatos, sino en imágenes, y estas imágenes, alcanzadas mediante un recuerdo imprevisto, solo son reconocibles como destellos que brillan en el ahora de la remembranza, así también la arquitectura de Rossi encuentra en los fragmentos de arquitecturas del pasado el material con el que construir sus proyectos, por medio de una operación analógica basada en la memoria involuntaria. (...) Se trata de aceptar las resonancias que esas imágenes despiertan en nosotros precisamente como punto de partida del proyecto, como fuente de nuevos e imprevistos significados, cuyo origen no puede ser expresado completamente a través de un procedimiento racional”.*¹²⁰

¹²⁰ Sainz Gutiérrez, Victoriano. Las distancias invisibles. Aldo Rossi y Walter Benjamin. Thémata. Revista de Filosofía. Número 41, 2009. Universidad de Sevilla. Pág. 391

El término analogía, en griego, es la acción o efecto de “conducir algo hacia un lugar superior o más elevado; de ahí también la acción y efecto de ‘elevar’ y ‘educar’”.¹²¹

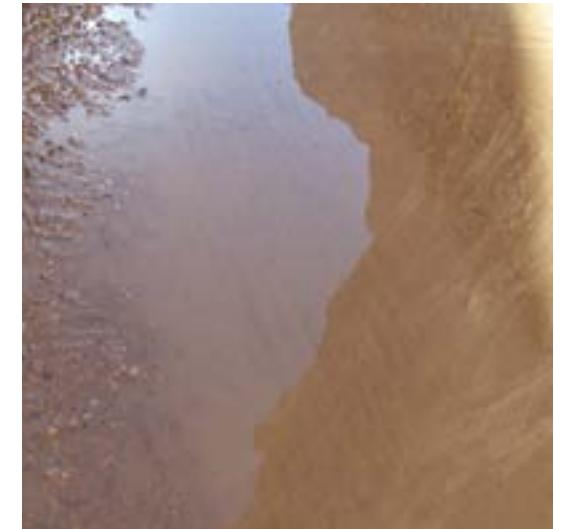
Son dos sus significados fundamentales:

“1. El sentido propio y restringido requerido por el uso matemático (para el que vale proporción) de igualdad de relaciones;

2. El sentido de extensión probable del conocimiento mediante el uso de semejanzas genéricas que se pueden aducir entre diferentes situaciones. (...) Era conocido por los antiguos bajo el nombre de ‘procedimiento por semejanza’. (...) En la filosofía moderna, la primera defensa de la analogía es probablemente la de Locke, que en el IV libro del Ensayo incluye la analogía entre los grados de asentamiento; y la considera precisamente como la probabilidad que concierne a cosas que trascienden la experiencia.

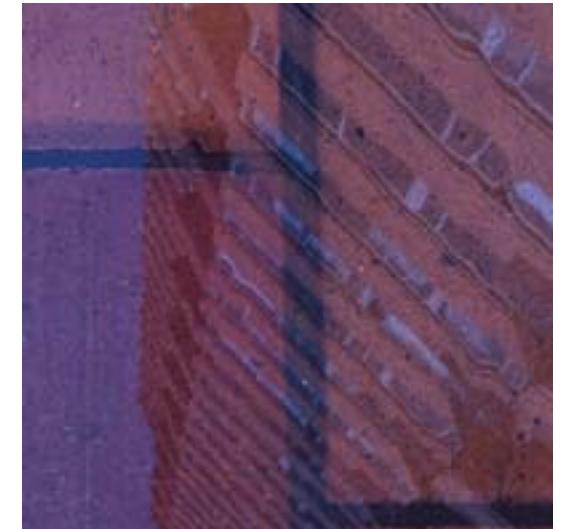
(...) Leibniz estuvo de acuerdo con Locke en ver en la analogía ‘la gran regla de la probabilidad’, en cuanto lo que no puede ser atestiguado por la experiencia, puede parecer probable si se halla más o menos de acuerdo con la verdad

¹²¹ Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía, tomo I. Ed. Sudamericana. Pág. 92



Reflejo, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Reflejo Torres del Parque, fotografía Sasha Londoño, nov. 2011



establecida.¹²² (...) En filosofía, la analogía es igualdad entre dos relaciones no cuantitativas, sino cualitativas, lo que significa que dados tres términos de la proporción, el cuarto término no viene dado con esto, sino que lo único dado es cierta relación con ellos. Esta relación constituye una regla para buscarlo en la experiencia y un signo para descubrirlo”.¹²³

Por su manera de comprender y afrontar el mundo, tanto arquitectos, como artistas, tienen una dimensión estética particular y es probable que por este motivo el pensamiento analógico sea fundamental en su quehacer y en su vida cotidiana. La analogía implica pensar sensiblemente sin que esto signifique abandonar el pensamiento lógico. Esta manera comparativa del acto de pensar, consigue una reflexión más profunda sobre los alcances que tienen las experiencias en la vida misma, lo cual necesariamente, otorga una comprensión particular del mundo. El

122 “(...) Kant enumeró cuatro “analogías de la experiencia”, que enunció de la siguiente manera: a. El principio de la permanencia de la sustancia, que se expresa diciendo: “En cada mutación de los fenómenos la sustancia permanece y la cualidad de ella en la naturaleza no aumenta ni disminuye”; b. El principio de la serie temporal según la ley de la causalidad, que se expresa así: “Todos los cambios suceden según la ley del nexo entre causa y efecto”; c. El principio de la simultaneidad según la ley de la acción recíproca, que se expresa diciendo: “Todas las sustancias, en cuanto pueden ser perceptibles como simultáneas en el espacio, se hallan entre sí en acción recíproca universal”.

123 Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía. Pág. 69

pensamiento analógico actúa por asociación, pero hasta aquí la analogía no sobrepasa el límite de lo personal y autobiográfico. Una vez el pensamiento analógico es desarrollado, es posible trascender al ejemplo para hacerlo colectivo, por esta razón sería indispensable que al momento de realizar la analogía se combinen las dos formas de pensamiento: el lógico y el analógico, porque esa relación entre pensamiento lógico y pensamiento analógico, es la que hace posible el pensamiento comparativo.

Étienne-Louis Boullée era un arquitecto racionalista que a partir de un sentido lógico de comprender la arquitectura, intentaba verificar a través de sus proyectos, el método sistemático para la transmisión de la experiencia y el análisis de la arquitectura. En esta búsqueda reconocía la insuficiencia y mediocridad que podían ofrecer los resultados obtenidos sólo desde la racionalidad y planteaba siempre una especie de contradicción continua entre la enseñanza sistemática y la necesidad autobiográfica de expresión.

La analogía se basa en experiencias que existen en el inconsciente y que se alojan en la memoria voluntaria o involuntaria. Como

el mundo material se guarda a través de las imágenes y el pensamiento análogo actúa por asociación, la memoria y la ‘no memoria’ serían el espacio en el que se almacenan consciente o inconscientemente estos eventos.

Boullée planteaba que “*todo arte es siempre autobiográfico*” y llama *núcleo emocional de referencia* a aquello que brinda la posibilidad de realizar la construcción de imágenes conjuntas para proceder al análisis técnico y, finalmente, a la materialización de la obra. Este núcleo emocional de referencia es análogo a lo que Rogelio Salmons llama *alfabeto de emociones*.

Se hace necesaria la comprensión de la existencia de tres estados fundamentales para la elaboración de este procedimiento. En este sentido, el filósofo austriaco Karl Popper (1902-1994), propone una teoría que comprende tres mundos: 1. el mundo de los objetos, 2. el mundo de las experiencias subjetivas y 3. el mundo de las teorías. A su vez, Carlos Martí Arís, arquitecto catalán, hace una reinterpretación de estos tres mundos desde la arquitectura, el arquitecto y su procedimiento. Como resultado de esta re-contextualización, los tres mundos serían: 1. el mundo de la arquitectura construida



FRS, Dibujo Cooperativa Los Cerros, Rogelio Salmons 1961

Pintura, Eugène Delacroix en Marruecos



y dibujada, 2. los procesos mentales del arquitecto y 3. el corpus de la disciplina de la arquitectura. No debe ser casualidad, que en el psicoanálisis ocurra algo similar referido a la comprensión de la psiquis y su funcionamiento también desde tres estados análogos: 1. El estado consciente, 2. El estado inconsciente y 3. El estado preconscious.

Bajo este lente sería posible observar el procedimiento proyectual que realiza Rogelio Salmona en la composición del proyecto arquitectónico y, particularmente, si en algún momento del procedimiento haría referencia a su itinerario: el viaje como experiencia vivencial que podría encontrarse en su obra. Suponiendo que el itinerario de viajes realizado por Rogelio Salmona pudiera formar parte importante de su experiencia y formación, sería esencial incluirlo en la comprensión y análisis de sus edificios. En este caso particular, el viaje al norte del África podría ser un punto neurálgico como experiencia personal que lo impactó profundamente y que tiempo después podría encontrarse como un legado plasmado en cuestiones particulares de su arquitectura, como en los recorridos.

“Un proyecto no es el resultado de una generación espontánea, es todo un proceso: primero de conocimiento, tener un cierto grado de cultura.¹²⁴ Ya en mi caso particular, tengo que decir cómo es la creación, cómo es la génesis del proyecto. Entonces: yo parto de un gran principio de incertidumbre que está acompañado de algunas certezas; esas certezas -para resumir- han sido adquiridas (...) con el conocimiento de otras obras y repito: aquellas que me han emocionado. Luego, tengo un repertorio de formas, un repertorio de hechos arquitectónicos que me gustan, que me interesan, y -vuelvo a la frase de Paúl Valéry- y que me importan. Puedo citar muchísimas, el repertorio es muy grande, aunque es muy drástico también, porque elimino muchas cosas, hay cosas que sé que nunca podré obtener un conocimiento, pues tengo que obviarlo. No creo conocer las culturas chinas, por ejemplo, por consiguiente en mi repertorio no puede haber elementos que pueden ser muy enriquecedores de arquitecturas que no conozco, que no he recorrido, que no he tenido la posibilidad de conocer con las lecturas. Luego, hay un repertorio suficientemente grande, de todas maneras, para poder orientar y obtener las certezas que necesito para cada

¹²⁴ Salmona, Rogelio. Conferencia 6/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 17 de 2004

*uno de los proyectos”.*¹²⁵

Al analizar los tres mundos reinterpretados por Martí Arís, se podría inferir que el mundo ‘uno’ representa la materia y el mundo ‘tres’ representa el concepto. El mundo ‘uno’ y el mundo ‘tres’ se relacionan por el mundo ‘dos’ de las ideas, las experiencias y el pensamiento del arquitecto. A través de las ideas, experiencias y pensamiento se relacionan lo material y lo conceptual: el mundo ‘dos’ llega al mundo ‘tres’ como teoría del conocimiento y llega al mundo ‘uno’ como procedimiento proyectual. Bajo esta mirada, el resultado de la experiencia del viaje se alberga, en todos los casos, en el mundo ‘dos’: hace parte de la experiencia subjetiva (Popper), los procesos mentales del arquitecto (Martí Arís), el inconsciente (psicoanálisis).

Boullée desarrolló un procedimiento¹²⁶; es

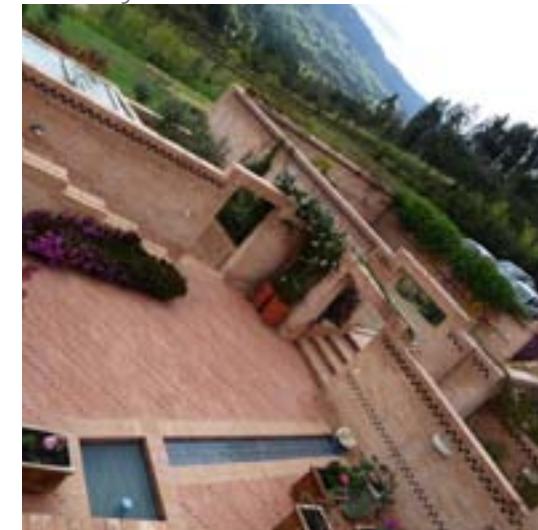
¹²⁵ Salmona, Rogelio. Conferencia 2/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2002

¹²⁶ Aquí es primordial tener en consideración el procedimiento planteado por Boullée, en el que otorga relevancia al núcleo emocional de referencia y a la imagen conjunta. Primero, lo fundamental está en la idea del proyecto y en la reflexión acerca del tema para extraer de él su núcleo emocional y, posteriormente, elaborar un análisis teórico referido a distintos proyectos que se ocupen del mismo tema. En este procedimiento es importante establecer un sistema de relaciones y un diagrama de lo que es y de lo que significa un proyecto. Por último, es indispensable la reconstitución de la obra y la importancia de buscar y encontrar un sitio donde el edificio pueda existir.



Palais Badi, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Casa Puente II, Tabio, fotografía Fernando Arias, octubre 2009



decir, un conjunto de pasos específicos para llegar a dar solución o respuesta a algo, en la que la experiencia personal, juega un papel determinante. “(...) una teoría de la proyección arquitectónica implica la lectura de monumentos, del discurso sobre la forma y del discurso sobre la realidad: todo esto en relación con la autobiografía. La autobiografía entendida como la única vía que existe para comprender la proyección arquitectónica”.¹²⁷

Al estar mediada por los sentidos, la experiencia es puramente sensorial y por ende, personal. En ese caso, se pensaría que no habría posibilidad de que la experiencia fuera transmitida, pues pertenece a cada quién. En principio una experiencia es íntima y es propia; pero, referida al oficio de la arquitectura o las artes, tiempo después de ser vivida, esta experiencia podría ser transformada, transmitida y representada a través de la obra. En el caso particular de la arquitectura “mediante la lectura de los monumentos, la ciudad y la misma experiencia”.¹²⁸ La experiencia genera conocimiento si es el producto de la reflexión del sujeto sobre aquello que la genera, la produce y suscita conmoción.

¹²⁷ Mejía Pedro, Conferencia para la Maestría en Arquitectura, Febrero 16 de 2011

¹²⁸ Mejía Pedro, Conferencia para la Maestría en Arquitectura, Febrero 16 de 2011

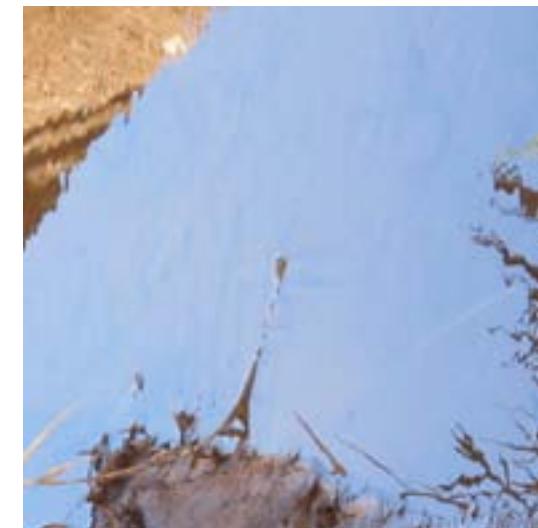
En su texto *La experiencia es mía lo demás es dogma*, Rogelio Salmona plantea que es imprescindible indagar en relación con lo logrado a partir de la propia experiencia y que, además, esa experiencia genera otras experiencias distintas y ajenas para cada usuario. Para Salmona la experiencia ‘original’ es individual e intransmisible, no se ve, no se toca y no se hace nada con la experiencia ‘original’ de otros; no se logra nada con la experiencia ajena. Desde este punto de vista, Salmona infiere que no es posible hacer sistemática la transmisión del conocimiento de la obra artística y que ese conocimiento puede ejemplificarse, pero no enseñarse. Para referirse a esto, apela al concepto de *hermenéutica* y propone un punto de vista desde el cual intenta explicarlo. La *hermenéutica* se define como el arte de interpretar textos; la *hermenéutica* implica la posibilidad de interpretar. Dado que la interpretación es una acción que de alguna manera explica y expresa el sentido de las cosas o de las acciones, entonces quien ‘lee’ es un interprete y un actor al mismo tiempo. Aparentemente, lo máximo que una persona puede hacer con relación a su experiencia, es hablar de ella, y así, hace suyo lo que ve para hacer posible que esa experiencia sea y esté disponible para los otros a través de la

narración. Sin embargo, en la obra artística y/o arquitectónica existen otras variables que trascienden la narración. En todos los casos es claro que en ese intento por la comunicación de la experiencia no haya una lectura uniforme, pero debe haber una lectura ‘guiada’ puesto que no es lo mismo lo que ‘yo veo o percibo’ que lo que otra persona ve, siente, interpreta, cuenta y transmite. Con lo anterior, se establece una diferencia clara entre el ‘enseñar’ al que se refiere Salmona y el proceso de aprender a aprehender; diferencia en la que la hermenéutica juega un papel preponderante.

*“La seguridad la da el conocimiento de la medida justa y armónica que uno encontró en otros proyectos que le causaron profunda emoción. Eso es un modelo: modelo es usar los elementos de la experiencia de otros y tratar de volverla mía. Esa experiencia mía que no se puede transmitir. Se puede transmitir la emoción al recorrer esos hechos si se está en capacidad de retenerlos, lo otro es dogma”.*¹²⁹

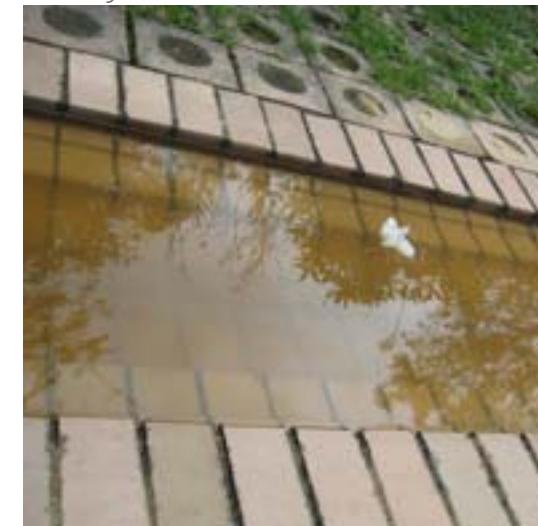
Étienne-Louis Boullée estaba interesado en dar cuenta del proceso de transmisión de la experiencia y de cómo era posible transmitir la experiencia mediante el ejemplo. Karl

¹²⁹ Salmona Rogelio, conferencia: La experiencia es mía, lo demás es dogma. (s.f.)



Reflejo, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Reflejo Casa Río Frío, Tabío, fotografía Sasha Londoño, oct. 2009



Popper lo expone como la capacidad de transmitir el conocimiento y la emoción a través de la obra. En este punto sería apropiado retomar a Rogelio Salmona para indagar en qué medida sería posible que utilizara, en la composición de sus proyectos, la experiencia de sus viajes; qué tan factible sería encontrar la incidencia de su itinerario en su procedimiento proyectual. Así, a través de lo que él percibió y lo conmovió, sería viable que lograra transmitir nuevas experiencias a otros a través de sus edificios.

*“La arquitectura no es, para Boullée, el arte de construir, sino el arte de concebir imágenes, de desarrollar unas formas que sinteticen las ideas (...)”.*¹³⁰

Regresar continuamente a Boullée es útil para esta investigación, pues él plantea que la teoría de la arquitectura no está sustentada en la construcción, sino en la composición del proyecto; es decir, en la idea y composición de la obra. Además, advierte la importancia que en el procedimiento tiene el concepto, las imágenes y la experiencia, elementos que luego se combinan para producir un proyecto; consciente o inconscientemente se albergan

¹³⁰ Sambricio, Carlos Introducción. Boullée Boullée, Étienne-Louis. Arquitectura. Ensayo sobre el arte. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985, Págs. 14

y almacenan elementos que posteriormente se van a transformar. Rogelio Salmona, por su parte, trae para el procedimiento proyectual cosas que ha acumulado de su experiencia personal, vivencial, transformándolas e incorporándolas en sus proyectos; es así como posiblemente repite sistemáticamente en todas sus obras el mismo procedimiento y lo va comprobando. *“Cada proyecto -para mí- es la continuación de uno anterior; finalmente es el mismo proyecto que se elabora y se reelabora.”*¹³¹ *Todas las experiencias se trata de concentrarlas para revelarlas en algún proyecto. No se pueden usar específicamente en un orden. En un proyecto realmente lo que uno hace es siempre el mismo proyecto”.*¹³² Desde este punto de vista, sería posible entender el procedimiento de elaboración del proyecto en Salmona, análogo al procedimiento en Boullée; en ambos casos primero aparece el núcleo emocional de referencia y a la imagen conjunta; después viene el análisis técnico y, por último, la materialización de la obra.

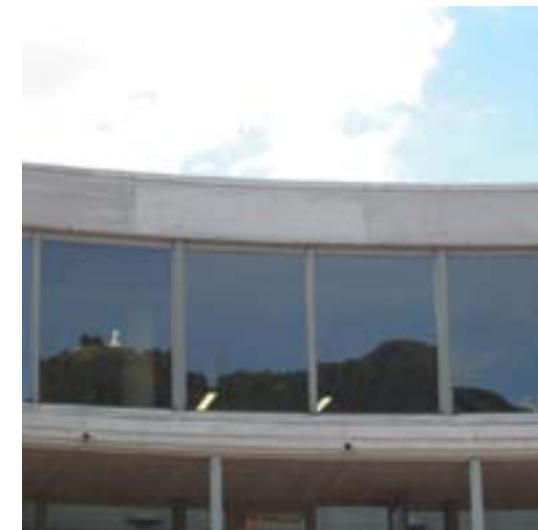
Gran parte de lo que constituye el núcleo emocional de referencia y la imagen conjunta,

¹³¹ Salmona, Rogelio. Conferencia 2/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2002

¹³² Salmona, Rogelio. Conferencia 12/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 8 de 2005

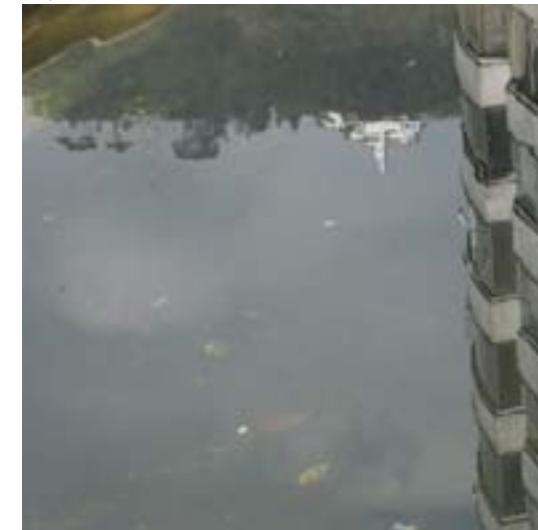
viene del recorrido previo por la vida y sus experiencias. De pasear, recoger y registrar infinitas experiencias que se van asentando en el inconsciente, en la memoria o en la ‘no memoria’ y que luego, mediante un mecanismo selectivo, son filtradas para dejar solamente lo que de ellas es requerido. En las diferentes experiencias aparecen elementos repetidos que así mismo hacen que se repitan las sensaciones y las emociones. Esta simultaneidad de repeticiones también hace parte de la construcción de conocimiento. *“Si el arte se reflexiona sobre el arte precedente, la acción de copiar y copiar repetidamente de una obra en particular, permite que surja algo nuevo, propio de quién en un principio hace ‘la copia’; entonces ya no es ‘copia’ y se convierte en algo original. Por ejemplo, un músico no tiene problema en reconocer que es un interprete. (...) En Salmona cada proyecto surge de las entrañas de otro y se contrapone a él”.*¹³³ Quienes trabajaban a su lado y, en especial su mano derecha y compañera de vida María Elvira Madriñán, eran partícipes atentos del proceso de creación y de su procedimiento proyectual: *“el trabajar a su lado muchos años me permitió descubrir cómo sus búsquedas lo llevaban por el mismo camino: siempre andando sobre las huellas de sus propios pasos; huella sobre huella.”*

¹³³ Mejía Pedro, Conferencia para la Maestría en Arquitectura, Febrero 16 de 2011



Reflejo Guadalupe, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, sept. 2010

Reflejo, Monserrate, Bogotá fotografía Sasha Londoño, abril 2008



Es así, como encontramos a través de su obra un hilo conductor que nos permite descubrir las exploraciones y preocupaciones que ocupaban su mente en cada momento”.¹³⁴ Volver la mirada para continuar adelante implica una reflexión permanente sobre lo vivido, lo experimentado y lo elaborado. Se involucra la experiencia personal y también, en otro sentido, se incorpora la experiencia tomada de otros.

Esto no es exclusivo del oficio de la arquitectura, es posible encontrarlo también en otras disciplinas; por ejemplo, al hacer una analogía con la sociología, este mismo principio es planteado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002): “(...) la sociología de la sociología tiene también otras virtudes. Por ejemplo, el principio simple según el cual cada ocupante de una posición tiene interés en ver los límites de los ocupantes de las otras posiciones, permite sacar ventajas de la crítica de la cual se puede ser objeto. Si se toman, por ejemplo, las relaciones entre Weber y Marx, que fueron siempre estudiadas escolarmente, pueden mirarse de otra manera y preguntarse en qué y por qué un pensador permite ver la verdad del otro y recíprocamente. (...) Es evidente, por ejemplo, que Weber vio lo que Marx no veía, pero también

¹³⁴ Madriñan, María Elvira. Conferencia Fondo de Cultura Económica para Un proyecto Un arquitecto. Octubre 28 de 2012

que Weber podía ver lo que Marx no veía porque Marx había visto lo que había visto”.¹³⁵

Esa idea la expone Salmona cuando relata cómo de sus experiencias, vivencias e imaginarios, retoma obras anteriores que ha visto, que ha vivido, que le han impactado y ha recordado y las pone como ejemplo para producir, junto con sus ingredientes personales, una nueva obra; una obra que luego recrea una y otra vez. La idea de la imagen es significativa para la comprensión de la obra y los ejemplos se hacen posibles y necesarios en la transmisión de la experiencia y del conocimiento. En el procedimiento del proyecto, ese ejemplo puede trascender las dos dimensiones y extruirse involucrando las tres dimensiones para convertirse así en arquitectura. “El proyecto circula por esa trama de nexos, de recuerdos, de imágenes, sabiendo que al final deberá quedar definido en esta o aquella solución; por otro lado, el original, verdadero o sospechado, será un oscuro objeto que se confundirá con la copia. También la técnica parece detenerse en el umbral en el que la disciplina se disuelve”.¹³⁶

¹³⁵ Bourdieu, Pierre, “Cosas Dichas”, Gedisa Editorial, 1988 pág. 45

¹³⁶ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, pág. 47

Resulta ahora necesario indagar si en algunos aspectos de la obra de Rogelio Salmona sería posible revelar elementos traídos de su experiencia de aquel viaje al norte de África. La experiencia del viaje hace parte del mundo ‘dos’ (el mundo de las experiencias subjetivas guardadas en el inconsciente), mundo que conecta al mundo ‘tres’ (las teorías) con el mundo ‘uno’ (el mundo de los objetos). Esto podría llevar a pensar que hacer un proyecto arquitectónico es el resultado del paso por los tres mundos; y es a su vez construir un objeto que también pueda ser experimentado, es decir, es también constituir una nueva fuente de experiencias. La experiencia no se vivencia sólo a través de la palabra, sino a través de la relación viva de las cosas: vivencias, sensaciones e interpretaciones que son las que permiten transformar a partir de la experiencia de otros. Podría ser factible decir que en los edificios de Salmona hay experiencias y componentes esenciales que hacen parte integral de la composición de su arquitectura y, que además, la caracterizan imprimiéndole un sello particular.

Al referirse a la analogía, Aldo Rossi habla de un lenguaje mudo que prácticamente sólo puede ser transmitido a través de los hechos, es decir, del ejemplo. Con miras a explicar este



Eugène Delacroix, Diario de Norte de África y España

Vista a las Torres del Parque, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, nov. 2010



concepto, recurre a un hecho significativo en su formación, y es cuando lee una carta escrita por Carl Gustav Jung (psicoanalista suizo 1875–1961) a su tutor y maestro Sigmund Freud. Narra así Rossi este descubrimiento: “(como siempre una historia personal coincide con la historia del tiempo), fue la que encontré en la lectura de una carta de Jung a Freud. Cuando Jung elaboró en modo autónomo su propia teoría respecto a este fundador del psicoanálisis, se negó a considerar dentro de los escritos de Freud el nombre del pensamiento analógico y dice al respecto: “el pensamiento analógico, que es por naturaleza no lógico, procede a manera de un acercamiento de formas y de un construirse que olvida por sí mismo cuanto vive por sí mismo”.¹³⁷

“La analogía, como “ciencia de las correspondencias” que permite entender en qué medida el presente puede encontrarse en el pasado. (...) La contraposición entre el pensamiento lógico y el analógico, que Rossi tomó de una carta de Jung a Freud, constituían más bien una estructura mental que daba entrada al subconsciente en la producción de la síntesis proyectual, entendida como experiencia creativa”.¹³⁸

137 Rossi, Aldo. Cuarto ciclo de conferencias, primera presentación. Visita a Bogotá, Universidad de los Andes (s.f.), Pág. 28

138 Sainz Gutiérrez, Victoriano. Las distancias invisibles.



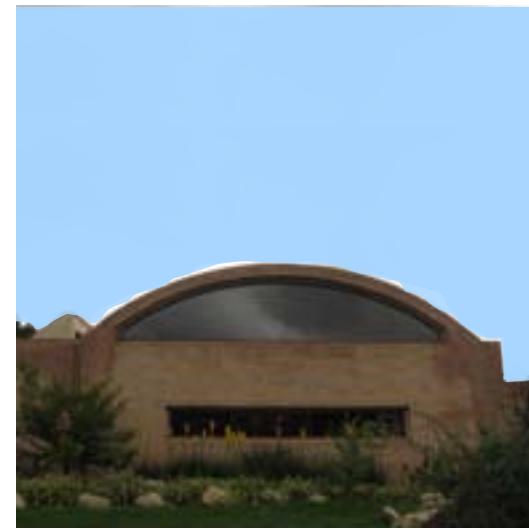
Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Av. Jiménez Eje Ambiental, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, octubre. 2009



Kasbah, Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Casa Puente II, Tabio, fotografía Sasha Londoño, oct. 2009



Kasbah, Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero. 2014



2.1.2

La metáfora de la experiencia

“Vivía
nuestra casa,
con sus muros
cubiertos
de sal
todo el año.
Afuera,
simplemente dormía
nuestro patio
sobre tu
corazón”.¹³⁹

Aldo Rossi y Walter Benjamin. *Thémata*. Revista de Filosofía. Número 41, 2009. Universidad de Sevilla. Pág. 381

139 Cisneros, Antonio. Fragmento de *Destierros*, 1961

La metáfora es una “transferencia de significado. Dice Aristóteles: “La metáfora consiste en dar a una cosa un nombre que pertenece a otra: transferencia que puede efectuarse del género a la especie, de la especie al género, de especie a especie o sobre la base de una analogía” (*Poética*, 21, 1457b 7). (...) Como instrumento lingüístico particular su definición no es diferente, hoy, de la dada por Aristóteles”.¹⁴⁰ Un ejemplo de esto está en la metáfora del fragmento de *Destierros*, por Antonio Cisneros al inicio de este apartado. Ahí, los *muros cubiertos de sal* hacen alusión a una casa junto al mar y *afuera nuestro patio* se refiere al patio donde yace enterrada su amada. Dos ejemplos seguramente poco elaborados de la acción de transferencia que, como encontramos en Aristóteles, compone la metáfora, es este caso, poética.

“Las tesis de Bergson sobre el lenguaje metafórico y figurado son una consecuencia de su teoría de la intuición (...) como acto de penetración dentro de la fluencia de lo real, y de la inteligencia en cuanto facultad mecanizadora y espacializadora. La inteligencia usa el lenguaje simbólico, pero también el lenguaje del sentido común -que se ha constituido en superposición al de la inteligencia-; la intuición, en cambio, usa el lenguaje metafórico. (...) La metáfora no es aquí un modo de acceder al

140 Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Pág. 800

fondo de la realidad que resulta inevitable cuando no se encuentran otros medios de penetrarla: es un método para cuyo uso se requiere la labor, previa y posterior, de la inteligencia. La intuición bergsoniana se desencadena como el resultado de un esfuerzo intelectual. A la vez, la intuición conseguida se comunica sólo por la inteligencia. Pero la captación intuitiva de la realidad es expresada mediante el lenguaje figurado. (...) “las comparaciones y las metáforas sugerirán aquí lo que (la inteligencia) no conseguirá expresar. (...) Tan pronto como abordamos el mundo espiritual, la imagen, si sólo intenta sugerir, puede darnos la visión directa, en tanto que el término abstracto, que es de origen espacial y que pretende expresar algo, nos deja casi siempre en la metáfora”. Así, Bergson justifica el uso de la metáfora, pero en su doctrina hay importantes restricciones. Ante todo, la metáfora es apropiada especialmente para el mundo espiritual (...), por otro lado la metáfora debe sugerir y no describir o representar. La contraposición entre lo material-espacial y lo espiritual-temporal hace posible inclusive la paradoja mencionada: el lenguaje simbólico-abstracto puede ser metafórico cuando pretende expresar la realidad del espíritu, que sólo la metáfora puede sugerir y, en cierta medida, expresar realmente”.¹⁴¹

141 Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*, tomo II. Ed. Sudamericana. Pág. 190



Giovanni Battista Piranesi - Carceri

M.C. Escher- composición



Según lo anterior, el papel de la metáfora es sugerir sin interpretar, razón por la cual la metáfora de la que habla Bergson, es intuitiva y el sentido de intuición al que se refiere, sólo puede existir si existe en la inteligencia, no fuera de ella. Es así como la metáfora pertenece al lenguaje intuitivo y la intuición necesita de la inteligencia para poder ser. Desde el punto de vista aristotélico, la metáfora es planteada como una transferencia que otorga un nombre de una cosa a otra. Lo interesante es que en ambos casos el acto intuitivo y el acto certero que construyen la metáfora, actúan pasando por el pensamiento que, posteriormente, podría derivar en conocimiento.

Para el filósofo español Ortega y Gasset (1883-1955), “la metáfora es un instrumento mental imprescindible, es una forma del pensamiento científico. (...) La metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual.” La metáfora ejerce en la ciencia un oficio suplente y no, como en la poesía, un oficio constituyente. Pero además la metáfora científica se basa en un “uso al revés del instrumento metafórico”, pues en vez de afirmar identidades entre cosas concretas, sostiene identidades entre partes abstractas de las cosas. La metáfora poética va del menos al más;

la científica, del más al menos. El hecho de que la metáfora se use en el arte y en la ciencia no nos debe hacer olvidar, según Ortega, que su función en cada caso es distinta”.¹⁴²

La metáfora no es un asunto de lenguaje, sino de pensamiento. Como instrumento mental, la metáfora para Ortega y Gasset tiene dos funciones diferenciadas: es constituyente en la poesía y suplente en la ciencia. Nuevamente, como en Aristóteles y Bergson, encontramos la metáfora como un proceso intelectual que permite aprehender y un instrumento fundamental para la construcción y elaboración del pensamiento científico. Para Ortega y Gasset, desde el punto de vista de la inteligencia y lo científico, la metáfora tiene un uso que conlleva a procesos mentales y elaboraciones que superan la metáfora pero que parten de ella.

La arquitectura podría ser entendida como arte, pero en la medida en que requiere de hechos concretos como una estructura y una materialidad específica para ser construida, la arquitectura es también una ciencia. Siguiendo a Ortega y Gasset, la metáfora mantiene identidades sobre partes abstractas de las cosas y ahí entran las experiencias y

¹⁴² Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía, tomo II. Ed. Sudamericana. Pág. 191

las sensaciones e impresiones provocadas por estas experiencias. Por su parte, Boullée trabaja con algo que llama el ‘núcleo emocional de referencia’ y esto, en palabras de Rossi, implica que “en el origen del proyecto hay un punto de referencia emocional y que escapa al análisis; se asocia al tema desde el principio y crecerá con él a lo largo de toda la proyección”.¹⁴³ Es así que el núcleo emocional de referencia al que se refiere Boullée, sólo aparece mediado por la metáfora.

¿Qué podríamos decir que es aquello que provoca emociones?

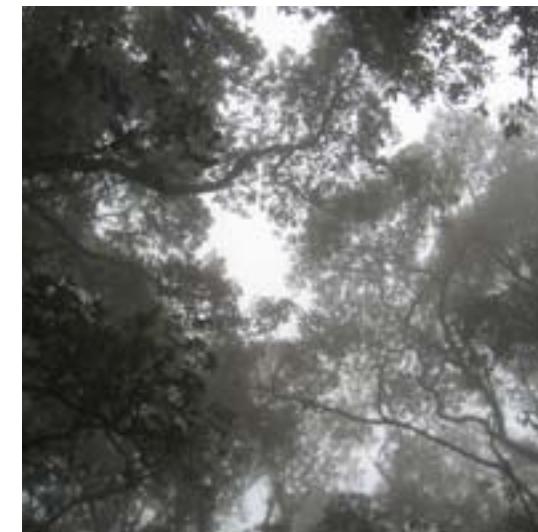
Más allá de lo tangible y mediadas por los sentidos, están las percepciones y las sensaciones que producen las espacialidades. Si no hay metáfora, no hay lenguaje poético y sin ese lenguaje poético es poco probable suscitar emociones. A través del ‘chispazo’, como lo llama Walter Benjamin, se trae al consciente aquello que causó emoción y que hasta entonces estaba dormido en el inconsciente. Rossi plantea que la metáfora procura, entre otras cosas, emociones que luego estarán directamente relacionadas con el núcleo emocional de referencia.

¹⁴³ Rossi, Aldo. Introducción a Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggi sull'arte*. Marsilio Editori, Padua, 1967, Pág. 220



Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Bogotá, fotografía Sasha Londoño, nov. 2009



En *Introducción a Boullée*, Rossi hace mención a la “singularidad autobiográfica de la experiencia” y evidencia la postura de Hautecoeur (Louis-Georges-Eugène, historiador francés 1884 - 1973) quién afirma que Boullée comprende que existe un grado superior de la metáfora, en el sentido que otorga la posibilidad de crear emociones. Así aparece como una evocación el cuadro de Atenas de Rafael al realizar el proyecto de la Biblioteca. Es posible que en esta evocación, pudiera estar ese ‘chispazo benjaminiano’ que la metáfora está en capacidad de producir. Es la acción es crear una correspondencia; *correspondances*, como el cuarto poema de Charles Baudelaire de *Las flores del mal*, publicado en 1857. En *correspondances*, Baudelaire explica la teoría de las correspondencias y hace una comparación entre un hecho construido y la naturaleza en donde ambos símbolos parecen confundirse. En su poema, Baudelaire sumerge al lector y mediante diversos ejemplos le hace evidente esa teoría de las correspondencias. Rossi, por su parte, también “estaba impresionado por la afirmación de Baudelaire de las *correspondances*”.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Rossi, Aldo. *Autobiografía Científica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 59

Correspondances

*-La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs
d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les
prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

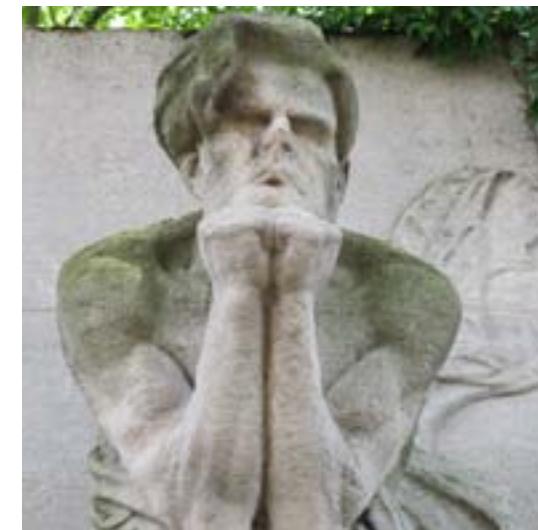
*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

Charles Baudelaire

“(…) Lo esencial es que las correspondencias (en Baudelaire) fijan un concepto de experiencia que incluye elementos culturales. (…) Lo que Baudelaire tiene en mientes con las correspondencias puede ser definido como una experiencia que busca establecerse al abrigo de toda crisis. Pero experiencia semejante no es posible sino en el ámbito de lo cultural. (…) Las correspondencias son las fechas de la reminiscencia. (…) Lo pasado murmura en las correspondencias; y la experiencia canónica de éstas tiene su sitio en una vida anterior (…).”¹⁴⁵

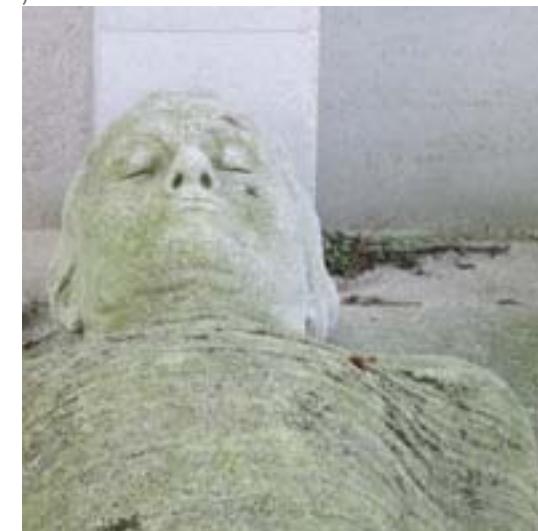
La metáfora busca entonces ‘ablandar’ el lenguaje figurado o abstracto para producir emociones al mismo tiempo que hace continuas correspondencias entre conceptos y objetos. Hablar metafóricamente implica decir las cosas emocionalmente, es hablar fuera del discurso racional y apropiarse del discurso poético. Esa sensibilización que provoca la metáfora, emociona. Llevado por la metáfora el creador encuentra el vehículo para que el ‘chispazo’ se despierte y así, podría comprenderse un poco más el paso de la experiencia al proyecto.

¹⁴⁵ Benjamin, Walter. *Iluminaciones II*, Sobre algunos temas en Baudelaire. Ed. Taurus, España 1972. Págs. 154 y 156



Charles Baudelaire, fotografía Sasha Londoño, París julio 2011

Charles Baudelaire, fotografía Sasha Londoño, París julio 2011



Resulta asombroso encontrar, una vez más, correspondencias y hechos comunes. En Grecia, por ejemplo, los camiones de trasteo son llamados *metáforas*, porque en griego coloquial la palabra *metáfora* significa 'llevar más allá'; es un medio de transporte. Desde ese punto de vista sería posible entender la metáfora como la analogía al viaje, que implica un traslado y una transferencia de lugar. La idea aquí expuesta de la vida como un viaje, es la metáfora que vincula, nuevamente, el viaje, la experiencia, el conocimiento y la obra de arquitectura. La metáfora se desplaza por el pensamiento hasta encontrar un lugar en el que empalma con las intenciones del hacedor y es así como construye, al tiempo que se apoya, en el núcleo emocional de referencia al que se refiere Boullée.

¿Cómo romper la racionalidad desde adentro con la ayuda de lo de afuera y entender la metáfora como un medio para provocar emociones?

Eso sería el núcleo emocional de referencia. La composición estética a través del alfabeto de emociones, de lo contrario se quedaría en composición técnica; por esto es necesario encontrar la manera de introducir la emoción en el proyecto. Esto es dar mediante la

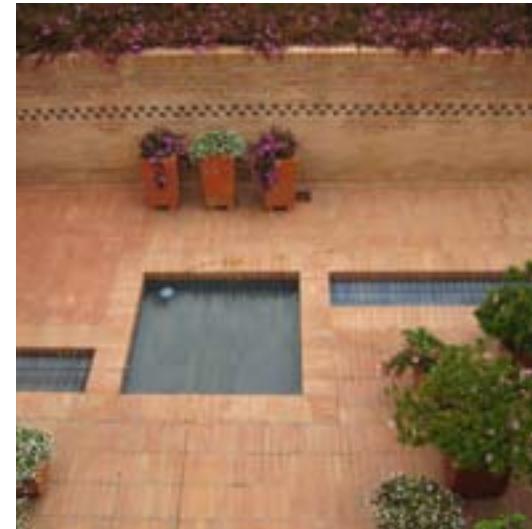
metáfora, entrada a las experiencias y de ahí a su transformación en instrumento proyectual.

Una base sobre la cual se sustenta teóricamente esta investigación, son los escritos de Aldo Rossi y Étienne-Louis Boullée sobre el núcleo emocional de referencia y su paso a la materialidad. Con Boullée y Rossi hay una explicación teórica de cómo va apareciendo el núcleo emocional de referencia y su imagen conjunta que, sin lugar a dudas, proviene de las experiencias previas, del paso por la vida. Boullée representa el aspecto teórico en el que es explicado y sustentado el núcleo emocional de referencia. Rossi, trata de mostrar a través de Boullée, cómo involucra el elemento autobiográfico en el proyecto de arquitectura. Entonces ambos pueden ser útiles para hacer un puente entre el lenguaje esotérico, mágico y metafórico que utilizó Rogelio Salmona al final de su vida, y la realidad. Rossi habla de la autobiografía del artista implícita en la obra, Boullée plantea la importancia del núcleo emocional de referencia y en este sentido ambos conceptos son análogos al alfabeto de emociones al que se refiere Salmona.



Norte de África, Kasbah Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Casa Puente II, Tabio, fotografía Sasha Londoño, oct. 2009



Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Torres del Parque, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



2.2

El viaje interior

“El viaje no acaba nunca. Sólo los viajeros acaban. E incluso estos pueden prolongarse en memoria, en recuerdo, en narrativa. Cuando el viajero se sentó en la arena de la playa y dijo: “No hay nada más que ver”, sabía que no era así. El fin del viaje es simplemente el comienzo de otro. Es necesario ver lo que no ha sido visto, ver otra vez lo que ya se vio, ver en primavera lo que se vio en Verano, ver de día lo que se vio de noche, con sol donde antes la lluvia caía, ver el trigo verde, el fruto maduro, la piedra que cambió de lugar, la sombra que aquí no estaba. Es preciso volver a los pasos que fueron dados, para repetirlos, y para trazar caminos nuevos a su lado. Es preciso recomenzar el viaje. Siempre. El viajero vuelve ya”.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Saramago, José; El último cuaderno. Otros cuadernos de Saramago. Viajes. Fundación José Saramago Miércoles, 3 de Junio 2009. <http://cuaderno.josesaramago.org/44069.html>

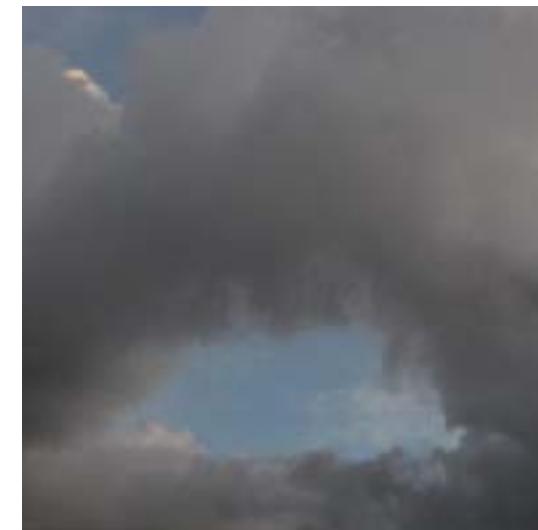
Una forma de experiencia de la que han hablado algunos filósofos y psicólogos, es la llamada *experiencia de vida*. La vida es aquí entendida como un viaje que se hace en compañía de uno mismo y que conlleva no solamente al viaje físico de desplazamiento por la vida, sino a un tipo de viaje más abstracto que implica la transformación interior.

“Según Julián Marías, ‘la experiencia de la vida es un saber superior, que puede ponerse al lado de los más altos y radicales’ (op. Cit. *Infra*, pág. 10). Es una experiencia que en caso de ser presentada verbalmente, es objeto de narración y/o de explicación (ibid, 113-4). Es una experiencia que se hace en soledad, pero ‘retirándose de la convivencia’. Es una experiencia en un contexto y en una historia. Es una experiencia sistemática, por cuanto la vida humana es sistema. Según Aranguren (misma obra *infra*), hay algo común a la experiencia de la vida y a la sabiduría: el ser vividas ambas ‘desde dentro’. La experiencia de la vida se adquiere viviendo, pero ello no quiere decir que sea una serie inconexa de experiencias: ‘la experiencia de la vida tiene carácter unitario’ (ibid., pág 35)”.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía, tomo I. Ed. Sudamericana. Pág. 622

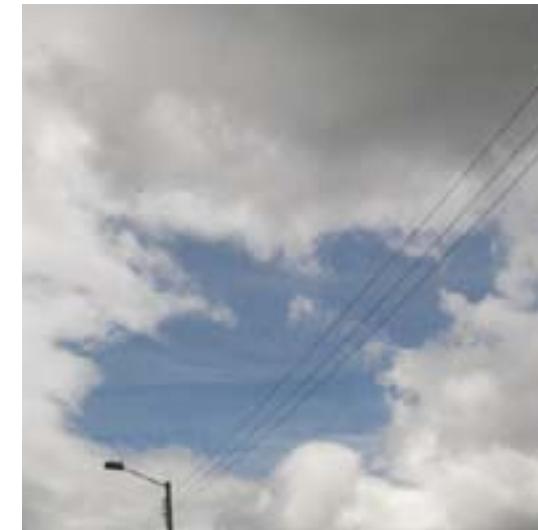
Anteriormente han sido enunciadas las maneras en que la analogía y la metáfora pueden constituir y construir el pensamiento científico. Así mismo, la experiencia del viaje se nutre constantemente de metáforas y analogías y es concebida como una experiencia de vida y de aprendizaje. En alguna de sus etapas finales, esta experiencia pasa por el intelecto y produce conocimiento materializado, que en este caso se refiere a los recorridos en el proyecto arquitectónico... Si de una parte al hablar de *experiencia* es inevitable pensar en *emoción*, también es indispensable reconocer la *experiencia* en términos de *conocimiento*. Cabe inferir que el vínculo *emoción - conocimiento* existe desde ese punto de vista y el análisis arquitectónico es fundamental en esta relación: el uno no excluye al otro; se complementan y de esta forma es posible entablar una dialéctica entre razón y sensación. “(...) yo analizo, por ejemplo, la emoción que me puede producir una obra primitiva y no conozco la estructura que la genera; sin embargo, puedo tener una emoción y apreciar esa obra sin necesidad de entender en realidad; porque después de la emoción viene la comprensión, viene el análisis, viene el estudio”.¹⁴⁸ Las experiencias generan sensaciones y

¹⁴⁸ Salmona, Rogelio. Conferencia 9/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Septiembre 13 de 2005



Cielo de Bogotá, fotografía Sasha Londoño, agosto 2008

Cielo de Bogotá, fotografía Sasha Londoño, agosto 2008



recrean eventos antes sucedidos. Desde un punto de vista, la idea de *pasado* sugeriría una negación del presente, sin embargo, presente y pasado tienen una relación simbiótica en la que el pasado es la única manera de nutrir el presente. Ese es el proceso del conocimiento y tiene un sentido real: los límites en realidad no han existido y es del pasado de dónde nacen, se albergan y regresan los elementos que constituyen el presente y así, el futuro.

*“Pero no se trata de un enriquecimiento por acumulación de sensaciones, sino por la transfiguración de una totalidad. Esa totalidad que nos resulta a menudo inasible, aunque conozcamos cada una de sus partes, si no es a través de la intuición creadora”.*¹⁴⁹

El viaje es aquí entendido como experiencia de vida y la vida misma es entendida como un viaje: la experiencia del viaje de la vida. Entonces sería útil y necesario referirnos a la experiencia como *vivencia*: *“Traducción del término alemán Erlebnis, que significa ‘experiencia vivida’ o ‘experiencia vivible’ y con el cual se designa a toda actitud o expresión de la conciencia”.*¹⁵⁰ En ese viaje por la vida que

149 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 149

150 Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía. Pág. 1194

emprendió Salmona, construyó su carácter y formó su personalidad. *“El carácter es la naturaleza del sujeto; el carácter constituye la parte evocadora, emocional”.*¹⁵¹ Esa construcción de sí mismo estuvo siempre medida y mediada por su propia experiencia. Como el viajero de su viaje por la vida, vivía a plenitud cada nueva oportunidad de nuevas experiencias y son dos los elementos clave en el viaje: la transferencia y el aprehender bajo la luz de la memoria consciente e inconsciente; en todo este proceso ambas posibilidades de memoria tienen un papel fundamental. En su tratado, Denis Diderot (escritor y filósofo francés 1713-1784), declararía lo que en ese momento ya sería fundamental: *“Y será sentido crítico si las experiencias que determinan el juicio están presentes en la memoria; en cambio, si no guarda memoria de ellas o solamente se conserva la impresión, será tacto, instinto”.*¹⁵²

Vale la pena acudir a una novela del escritor colombiano Eduardo Zalamea Borda (1907-1963): *Cuatro años a bordo de mí mismo*. El también escritor colombiano Mario Mendoza (1964), quien encuentra en Zalamea gran

151 Rossi, Aldo. Introducción a Étienne-Louis Boullée, Architettura. Saggi sull'arte. Marsilio Editori, Padua, 1967, Pág. 222

152 Rossi, Aldo. Introducción a Étienne-Louis Boullée, Architettura. Saggi sull'arte. Marsilio Editori, Padua, 1967, Pág. 224

parte de su inspiración, logra una magistral sinopsis de esta narración: *“Es una aventura que se cumple hacia adentro. Sin embargo, más que un viaje de orden introspectivo, la novela es un viaje que se ejecuta en el conocimiento y la apropiación del cuerpo: un desplazarse para crear nuevas coordenadas desde las cuales percibir una existencia hipermatérica. Aquí el subtítulo que lleva la novela se vuelve clave: diario de los 5 sentidos. “estar en el cuerpo” (...) se opone a “ser cuerpo” (...) el cuerpo como un nuevo navío que parte de la cartografía inédita. Por ejemplo, cuando el protagonista se encuentra en el desierto de la Guajira, la existencia diurna-nocturna de sus sentidos traza una diferencia compleja en las percepciones. Las formas que se deshacen por exceso de luz obligan a relacionarse con el mundo ya no desde lo óptico, sino desde otros sentidos: táctil, odoríficamente. Lo mismo ocurre en la oscuridad que desdibuja el mundo: obliga a nuevos acercamientos, nuevas velocidades y nuevas lentitudes de aprehensión. El día y la noche más que patrones de medida del paso del tiempo, se vuelven en la Guajira dimensiones corporales, pliegues y cúmulo de sensaciones. (...) El protagonista viaja a través del mar y el desierto sin delimitar rigurosamente su objetivo, desplazándose al azar, guiándose de tanto en tanto por sus intuiciones y sus caprichos. La novela es el desplazamiento de*



Desierto de la Guajira, fotografía Louise Culot

Norte de África, desierto Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



*un cuerpo en el espacio. (...) por medio de ese estar en movimiento, el protagonista no sólo se conoce, sino que se modifica, se transforma, se inventa, se otorga una nueva identidad. (...) El viaje a bordo del cuerpo, que es el que se lanza a la aventura de nuevas formas de percepción, de nuevas realidades. (...) viajes sensacionalistas, recorridos múltiples en las sensaciones de su sistema nervioso central. (...) el único legado de este viajero es el conocimiento profundo de una hipercorporeidad que al modificarse a sí misma modifica también el mundo circundante. (...) No se trata ya de un viaje hacia adentro, sino de un viaje a través del cuerpo, a través de la percepción”.*¹⁵³

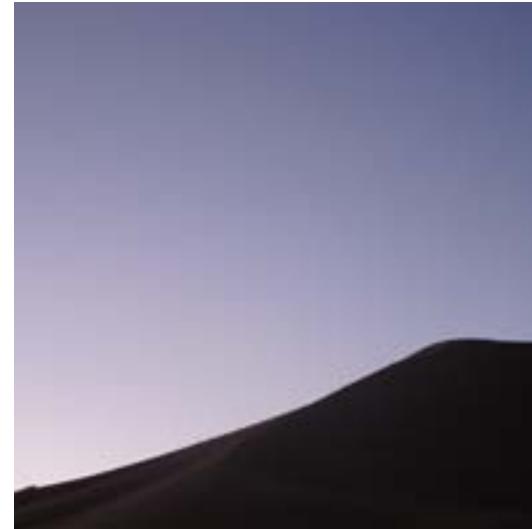
El viaje que realiza Rogelio Salmona a Marruecos es al tiempo un viaje al interior de sí mismo, es constituyente del viaje de la vida. Eso implica no sólo descubrir qué hay adentro, sino ver desde afuera eso que hay adentro. El viaje al interior de sí mismo es a su vez un viaje al exterior en relación con él mismo y con lo que ha vivido.

¹⁵³ Mendoza, Mario. Un viaje corporal. Viajes por la ciudad. Colección construcción de lo público 02, Camilo Salazar Ferro – Diana Ruiz Cendales. Universidad de Los Andes, Departamento de Arquitectura. Bogotá, 2006. Pág. 92

*“La elaboración que uno ha tenido, que uno ha ido teniendo en los últimos años con las lecturas, con los conocimientos, con la acumulación de hechos, de experiencias, etc.”¹⁵⁴ Cuando tenía 20 años tenía emociones diferentes a las que puedo tener hoy, lo que veo hoy lo veo de una forma distinta a lo que veía antes. Pero eso que vi antes, otrora, me ha servido para enriquecer acumuladamente lo que quiero, lo que quiero pensar, lo que quiero hacer. (...) son experiencias particulares, personales, que son distintas en los distintos momentos de la vida de uno. Toda la vida de uno es una experiencia”.*¹⁵⁵

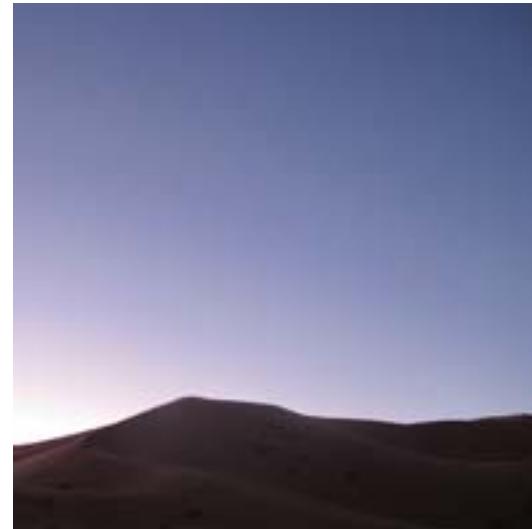
¹⁵⁴ Salmona, Rogelio. Conferencia 2/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2002

¹⁵⁵ Salmona, Rogelio. Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001



Norte de África, desierto Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Norte de África, desierto Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Norte de África, desierto Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Norte de África, desierto Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



3.0

El viaje como experiencia colectiva y compartida

Una autobiografía científica debería seguramente prestar más atención a mi formación arquitectónica antigua y reciente, (...). Hoy veo mis viajes familiares y privados como públicos o científicos, porque en ellos descubro el pasado y el presente, y el valor que hay en cada afirmación y en cada mirada distraída.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, pág.64

En este tercer momento, la relación está determinada por la sensibilidad háptica, la interpretación del tiempo y la prolongación de la experiencia a través de la obra de arquitectura. *“La imagen corporal se define básicamente a partir de las experiencias hápticas y de orientación que tienen lugar en las etapas más tempranas de nuestra vida. Solo más adelante se desarrollan las imágenes visuales cuyo significado depende de las primeras experiencias que adquirimos hápticamente”*.¹ Expone con cuidado Pallasmaa cada una de las relaciones que establece la arquitectura con los sentidos y los explica delicadamente desde una aproximación arquitectónica: intimidad acústica, espacios del olfato, la forma del tacto, el sabor de la piedra. Sustenta por medio del concepto de sensibilidad háptica, que el privilegio de la vista no implica necesariamente un rechazo del resto de los sentidos; *“la esencia misma de la experiencia vivida está modulada por el imaginario háptico inconsciente y por la visión periférica desenfocada (...)”*.² De otra parte, la analogía con el cine y las implicaciones espacio-temporales en la arquitectura. *“Sin duda, las experiencias musicales evocan de manera similar imágenes*

¹ La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Pág.111

² Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 15

y experiencias del espacio, el movimiento, la densidad, la duración, la escala, la progresión, la temperatura y las tensiones corporales. Los edificios actúan sobre el cuerpo y el sentido del equilibrio corporal, la tensión, la propiocepción y el movimiento. Efectivamente, los espacios arquitectónicos abrazan y albergan nuestros cuerpos”. Así como la continuidad y transformación de la experiencia en el tiempo. Pág. 47 *“Las obras de arte, literatura o arquitectura se originan en el cuerpo del autor y regresan al cuerpo a través de la experiencia del observador, oyente, lector, de la obra o habitante (...)”*.³

³ La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 47

“A medida que la obra interactúa con el cuerpo del observador, la experiencia refleja las sensaciones corporales del creador. En consecuencia, la arquitectura es comunicación desde el cuerpo del arquitecto directamente al cuerpo de la persona que encuentra la obra, quizá siglos más tarde”.

Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 77

“La experiencia del tiempo y el sentido de la continuidad y la duración temporales tienen una trascendental importancia mental en la arquitectura: no solo vivimos en un espacio y en un lugar, sino que también habitamos el tiempo”.

La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 96

“El resultado (de la arquitectura) es un collage en que únicamente se deja al azar la experiencia sensorial individual, las relaciones subjetivas y las conexiones establecidas por la participación de quienes entran en ese espacio y sus recuerdos táctiles. Al reducir la velocidad del paso del tiempo se permite que la experiencia táctil siga resonando en la conciencia mucho después de haber abandonado el lugar (...)”.

Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 116

“Toda arquitectura significativa es el resultado de un pensamiento serio, o mejor dicho, de un modo de pensar específico a través de la arquitectura. Del mismo modo que una película es una forma de pensamiento cinematográfico y una pintura una forma de articulación de ideas pictóricas, la arquitectura implica un filosofar a través de los medios materiales específicos de la construcción, destilados y comprendidos mediante los actos de habitar y ocupar”.

La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 135

Intentar explicar, elaborar y llevar a la realidad aquello que ha emocionado previamente, para exponerlo a nuevas interpretaciones y nuevas experiencias por parte de los otros, podría ser un complejo reto en el que intervienen múltiples factores que serían determinantes para conseguirlo, pues aquello que se ha experimentado tiene relación directa con la sensación y con la emoción de cada quien. *“Tratar de demostrar (las experiencias) con hechos -que los otros no conocen- y tampoco conocen las emociones que uno ha tenido al hacer un proyecto”*.¹⁵⁷ En ese sentido se complejiza la transmisión de dicha experiencia al tiempo que en el intento se evidencia que son posibles tantas interpretaciones de un mismo hecho, como usuarios partícipes de él. *“Si la arquitectura revela, le revela a cada uno de una forma distinta. Lo que tiene que hacer la arquitectura es permitir que exista la revelación, ahora, cada uno lo va a hacer de una forma particular, de acuerdo a su encuentro particular”*.¹⁵⁸ No obstante, valdría la pena hacer un esfuerzo por dirigir ambas cosas bajo un mismo interés. Ahora bien, se hace necesario entender los procedimientos y

157 Salmona, Rogelio. Conferencia 5/15 (Bienal de Lima) para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 03 de 2004

158 Salmona, Rogelio. Conferencia 13/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2005

procesos mediante los cuales, a través de los recorridos, es posible que en la obra de Rogelio Salmona, se suscite la experiencia del viaje al norte de África. Un viaje que ahora es factible de ser vivido de múltiples maneras, eso podría entenderse como la multiplicación de la experiencia y la forma de explicarla y transmitirla a otros.

En Iluminaciones II, Walter Benjamin plantea que el concepto de memoria involuntaria al que se refiere Proust, *“lleva las huellas de la situación de la que se ha formado. Pertenece al inventario de la persona privada en su múltiple aislamiento. Cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo (...). Reminiscencia voluntaria y reminiscencia involuntaria perdían así su exclusividad recíproca”*.¹⁵⁹

Salmona no solo adquiría experiencias a través de un viaje particular, sino de todos los viajes; del viaje de su vida. Inconscientemente seleccionaba cosas que recogía porque le impactaban y que posteriormente, puede que hayan salido de una manera espontánea en algunos aspectos de sus proyectos.

159 Benjamin, Walter. Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire. Ed. Taurus, España 1972. Pág. 128

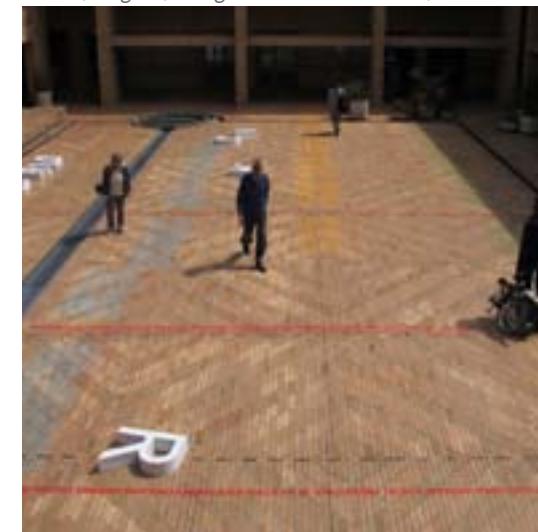
Al final, como bien explica George Steiner, todo artista se convierte en intérprete de sí mismo y es a través de esa interpretación, que es factible hacer una lectura crítica de la obra sin perder la mirada intencionada. De ahí que además sea posible decir que Salmona nunca estaba en blanco: cada nueva idea de proyecto la trabajaba sobre su propia experiencia reinterpretada y mediada a su vez por la memoria. Esa memoria que se mantiene viva gracias a la experiencia y que interviene en el acto mismo de elaboración del proyecto que es cuando aparece la transformación. En ese sentido la arquitectura se convierte en el ejemplo, el canal mediante el cual podría hacerse la transmisión de la experiencia, incluso, a través de nuevas cosas que pueden ser interpretadas de maneras distintas por quienes actúan como receptores. De otro modo, la experiencia sería intransmisible. *“Hablando de estos lugares, de la Rusia de mi juventud, de los demás, puedo ver de qué forma una investigación científica sobre la propia obra se convierte en una especie de geografía de la educación. Y quizá, desarrollando este texto en otro sentido, habría podido titularlo Geografía de mis proyectos”*.¹⁶⁰

160 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, pág. 52



Plaza Jemaa el-Fna - Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero. 2014



Y es así de grandiosa la experiencia, que al mismo tiempo que es un asunto personal, puede ser también un asunto colectivo y, sin lugar a dudas, esto ocurre de dos modos diferentes. Con un poco de cautela es posible encontrar la delgada línea que sutil y sigilosamente cruza lo íntimo y personal hasta acabar en lo compartido y colectivo.

“Benjamin analiza algunas condiciones que han hecho posible el empobrecimiento de la experiencia y la miseria que de él deriva. A su juicio no se trata de un fenómeno ocasional ni marginal. Al contrario, es inherente al modo de ser de nuestro tiempo, caracterizado por el ‘enorme desarrollo de la técnica’, del saber y de su poderío. Ese enriquecimiento ha traído una nueva pobreza: la pobreza de nuestra experiencia. Tal progreso está produciendo ‘la atrofia progresiva de la experiencia’.¹⁶¹ (...) Considerar la experiencia como un asunto privado es síntoma de este empobrecimiento, que afecta sobre todo a las experiencias colectivas de la humanidad. (...) Lo muestra bien la institución medieval, prolongada hasta la industrialización, del aprendizaje de los oficios por los jóvenes errantes (fahrende)

161 Benjamin, W. “Über einige Motive bei Baudelaire” G. S. I.2, p. 610-611. Trad. “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en Angelus novus, p. 31. Barcelona, Edhasa, 1971. Cfr. “Ch. Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus” G.S.I.2, p. 509 ss. Sobre su análisis del progreso ver “Theorie des Fortschritts”, G.S.I.2, Pp. 570-611.

que, trabajando con diversos maestros que les transmitían su propio saber hacer, adquirirían la experiencia (Erfahrung), que les permitía llegar a ser maestros y asentarse como tales¹⁶² (...) Con esas coordenadas intenta Benjamin señalar cómo se tejen la experiencia, la memoria y la historia: “Articular históricamente el pasado no significa “conocerlo como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”.¹⁶³

El viaje íntimo y personal puede transformarse en un viaje colectivo y compartido, aunque en ese proceso sean requeridas modificaciones que los singularizan y los hacen bien diferentes. Si el viaje íntimo produce la experiencia original que, en principio, es intransmisible e intransferible tal y como ha sido concebida,

¿cómo sería entonces posible que ese viaje individual llegara a ser colectivo?

162 Fernández, G., Eugenio; W. Benjamin: Experiencia, tiempo, historia, Universidad Complutense de Madrid, 1995, Pág. 110

163 Fernández, G., Eugenio; (Tesis 6).” W. Benjamin: Experiencia, tiempo, historia, Universidad Complutense de Madrid, 1995, Pág. 110

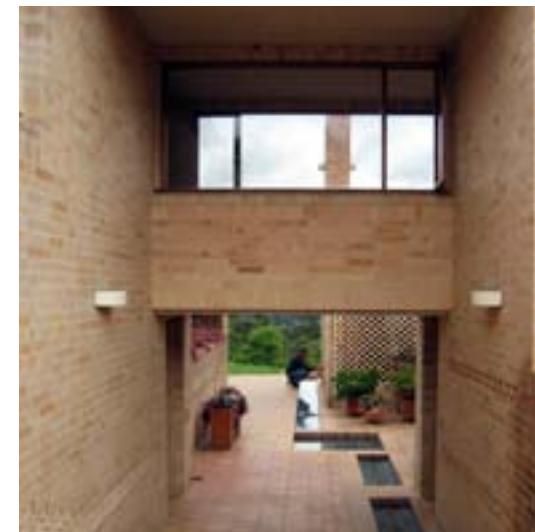
En el caso particular de la arquitectura, la experiencia original deja elementos ‘guardados’ en la memoria involuntaria (‘no memoria’), que posteriormente serán dispuestos por el inconsciente en la memoria voluntaria y así podrían llegar a hacer parte del proyecto. Una vez expuesta la experiencia en algunos aspectos de la composición arquitectónica y materializada luego en el proyecto, quedaría al servicio de quienes habitan día a día la arquitectura. Así pues, sin tener conocimiento ni conciencia de la experiencia primera íntima y original, el usuario podría ser partícipe de una experiencia propia y personal al tiempo que dicha experiencia sería también colectiva en tanto que es compartida con otros diferentes usuarios. Una vez esto ocurre, desaparece la idea de experiencia original al punto que igualmente desaparece la idea personal del proyecto. “(...) creo que el proyecto tanto puede ser una conclusión, como quedar realmente olvidado y resultar traspasado a otras personas o situaciones”.¹⁶⁴ Hace algunos meses, el arquitecto portugués Souto de Moura, sintetizó en una conferencia esa misma idea cuando enfáticamente planteó que la “verdadera arquitectura debe ser colectiva y no representar un nombre”. Desde ese punto de

164 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, pág. 52



Kasbah, Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Casa Puente II, Tabio, fotografía Sasha Londoño, oct. 2009



vista, carecería de sentido pretender mantener ‘protegida’ la experiencia del viaje individual evitando hacerlo colectivo. “Para alcanzar su grandeza, la arquitectura debe ser olvidada o constituir tan sólo una imagen de referencia confundida con los recuerdos”.¹⁶⁵

Esta tesis considera que la experiencia del viaje para Salmona, en particular aquel al norte de África, pudo haber tenido una influencia considerable que luego podría estar reflejada en algunos aspectos referidos a su arquitectura. De este modo es factible pensar que al habitar sus edificios, de alguna manera es posible participar de su experiencia. Tanto la arquitectura como la ciudad son y permiten experiencias múltiples al individuo, de ahí que el proyecto arquitectónico no tenga valor por sí mismo, sino que vale en tanto que reconoce y valora a su habitante y visitante. El viaje finalmente empezaría a formar parte de la imagen colectiva y a influir en nuestra percepción del mundo. Al viajar se busca lo desconocido y así, inexplicablemente, cada cual se encuentra consigo mismo al tiempo que se encuentra y comparte con otros. Por eso el viaje es una experiencia individual y colectiva que se realiza a través de un doble viaje: el exterior y el interior. Victoriano Sainz

¹⁶⁵ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, pág. 57

Gutiérrez resalta que “en el uso benjaminiano de la memoria que, tiene como referente a Proust tanto o más que a Freud, se establece una estrecha relación, a través del imaginario colectivo, entre individuo y sociedad, entre la historia personal (...). La afirmación rossiana de la ciudad como ‘lugar de la memoria colectiva’ la reivindicación de un ‘racionalismo exaltado, emocional y metafórico’”.¹⁶⁶

Dentro de esa experiencia colectiva cada cual interviene en el espacio de un modo particular y en cada paso va construyendo y al tiempo transformando su propio recorrer. El desplazamiento implica movimiento y decisiones que particularizan la experiencia, pero al encontrarse varios envueltos en la misma situación, se colectiviza la experiencia. La memoria colectiva no es indiferente ni desinteresada, hace parte de la experiencia posterior. Baudelaire incide sin duda en Benjamin y comprende cómo el verdadero fin del *flâneur* es “dar un alma a la multitud”.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Sainz Gutiérrez, Victoriano. Las distancias invisibles. Aldo Rossi y Walter Benjamin. Thémata. Revista de Filosofía. Número 41, 2009. Universidad de Sevilla. Págs. 377 y 380

¹⁶⁷ Benjamin, Walter. G.S.I.2, pág.618. Benjamin, Walter. Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire. Editorial Taurus, España 1972. Pág. 39 y ss Cfr. “Der Flaneur” G.S.V.1, Págs. 524-569



Norte de África, desierto Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Kasbah, Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Torres del Parque, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



3.1

La experiencia del viaje de Rogelio Salmona al norte de África

“Podría traer yo una experiencia personal en ese sentido, que es el encuentro... (...) me encontré con un cabalista en un viaje. (...) Una persona lectora de las cábalas. (...) cualquier elemento de la naturaleza insólita que puede aparecer, como la flor: la Thunbergia (...). En el muro horadado aparece en un momento una flor, eso es un elemento casi de revelación porque esa flor revela su existencia, revela que el muro es transparente, revela que lo puedo atravesar, revela muchas cosas, muchas cosas que uno puede ver poéticamente. Mi experiencia con este personaje es en un viaje que hicimos en España y en ese viaje la persona esta se me acercó, me preguntó a dónde iba, yo le dije que no tenía rumbo. Me

*preguntó qué hacía, le dije que estaba en el taller de Le Corbusier y que estaba en España y quería ver África del norte. Me dijo: “si va a África del norte yo le facilito el viaje.”¹⁶⁸ Me dijo: ‘lo invito a que atravesemos el desierto’ y ahí fue la experiencia. El desierto es lo más impresionante, porque uno va caminando y de golpe no ve nada: cielo, tierra, aire, todo desaparece. (...) En un momento durante el transcurso de la caravana, él iba al lado mío, yo iba en el camello tratando de mantenerme en equilibrio en ese animal y él se separó de la caravana y entró y desapareció en ese infinito y yo me asusté. (...) Entonces, yo traté de seguir con el camello y seguí y naturalmente lo vi en medio de esa penumbra, sentado debajo, se había apeado del camello y estaba abriendo un surco en la arena, con mucho cuidado, casi religiosamente y de golpe sacó una pequeña flor azul, me dijo: “es una mitilla”, -así la llamó,- “nace con el rocío de la mañana y muere con el sol del medio día”. Yo quedé extrañado porque no se veía absolutamente nada y el hombre descubre esa pequeña flor. (...) Buena experiencia. Es que la vida no son sino experiencias, lo que pasa es que hay que saberlas aprovechar. Abrir los ojos”.*¹⁶⁹

168 Salmona, Rogelio. Conferencia 12/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 08 de 2005

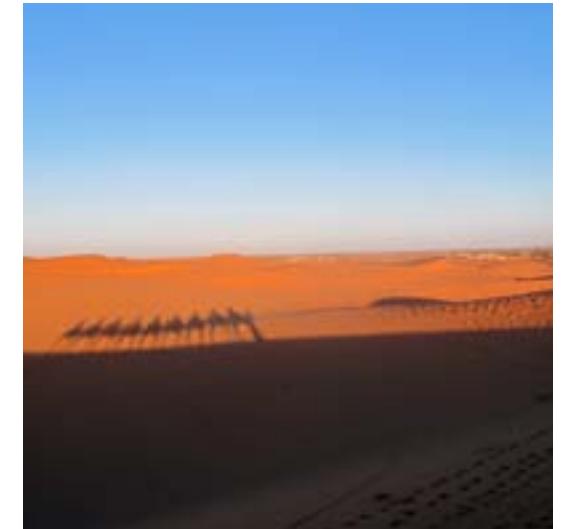
169 Salmona, Rogelio. Conferencia 12/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 8 de 2005

Rogelio Salmona pasó importante parte de su vida y juventud viviendo en París. Allí, entre 1949 y 1958 trabajó junto a Le Corbusier en su atelier, al tiempo que asistió, estudió, colaboró y siguió de cerca las lecciones de Francastel. Estas cercanías le significaron una estrecha, rigurosa y juiciosa relación tanto con el oficio del arquitecto, como con el conocimiento teórico. Antes de su viaje al norte de África, Salmona tenía una formación previa intelectual importante y determinante. Asistir a las lecciones de Francastel y trabajar en el atelier de Le Corbusier, implicaba que se movía en un basto mundo académico, laboral e intelectual, rodeado de maestros y compañeros que serían fundamentales para su formación: Pierre Francastel, Maurice Lombard y Le Corbusier, eran sus maestros más próximos. Por otra parte, estudiantes de altísimo nivel que tiempo después constituirían unos de los más reconocidos filósofos y académicos de nuestro tiempo, se movían en sus mismas esferas. Tal es el caso de Michel Foucault (filósofo francés 1926–1984), Jacques Derrida (filósofo nacido en Argelia de origen judío sefardí, nacionalizado francés, 1930–2004), y Gilles Deleuze (filósofo francés 1925–1995), por mencionar algunos. Indudablemente Rogelio Salmona se encontraba en un medio laboral,



Norte de África, desierto Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Norte de África, desierto Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



cultural y académico importante. Sumado a esto estaba el hecho de que vivía en París, la ciudad emblemática de la cultura, el arte y la academia, que en ese momento entraba en un estado efervescente tanto desde el punto de vista del discurso académico, como arquitectónico e intelectual. En sus clases en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, Salmona “destacará la influencia dentro su obra de las clases de Lombard sobre el urbanismo árabe”.¹⁷⁰ De otra parte, junto a él trabajaban en el taller de Le Corbusier Shadrac Woods, Alexis Josic, Georges Candilis, quienes direccionados por Le Corbusier viajaron al África y estudiaron las tramas de la medina, las terrazas, las calles cerradas y los patios. Paralelo a esto, estaba el viaje realizado al Norte de África por Luis Barragán, quien también tuvo alguna repercusión significativa en su formación personal y arquitectónica. “Yo me sentí bien en el sur de España, en el norte de África, en Argel, en Marruecos. Toda esa arquitectura la sentí profundamente ligada al suelo”.¹⁷¹

170 Quintana, Ingrid. Orígenes de la modernidad en arquitectura. Dos arquitectos colombianos en Francia en los años 50. Trabajo para la obtención de diploma, UFR-Historia del arte y la arqueología Master 2 Historia de la arquitectura, Universidad París 1 Panteon-Sorbone, París, inédito, 2008

171 Labarta, Carlos. El viaje interior de Luis Barragán. Recogido en Antonio Riggen, Ibid., 110. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones. Pág. 108

Y no menos importantes, los divulgados viajes de Van Eyck al norte de África y en particular al desierto del Sahara. Así mismo, muy seguramente en sus días parisinos visitó el *Place de Furstenberg*, casa original y actual museo de Eugène Delacroix, lugar donde reposan variados objetos, instrumentos de música y utensilios que trajo consigo de su viaje por el sur de España, Marruecos y Argelia. Con lo anterior, se puede inferir que el viaje de Rogelio Salmona al norte de África y sur de España, muy posiblemente fue intencionado y sus vivencias anteriores serían fundamentales para esto.

Podrían parecer pocos los insumos concretos que dan pruebas claras sobre la influencia del viaje al norte de África directamente en la arquitectura de Rogelio Salmona, de hecho, sólo hay un dibujo recuperado de esta experiencia. Sin embargo, ha sido de valiosa y fundamental ayuda para abordar este trabajo, el acercamiento a los relatos que el propio Salmona dejó como legado en esta Maestría. Para Rogelio Salmona la experiencia no captura imágenes por sí mismas, sino emociones; de ahí que sea importante entender la forma como las imágenes son emocionales. Las emociones son captadas a través del cuerpo y la imagen por sí misma

es captada a través del cerebro; sin embargo, en esa combinación la percepción establece una relación determinante que marca la diferencia. Esto implica un juicio estético que podría ser fundamental en el posterior proceso proyectual, pero más allá que eso, implica comprender que esa imagen emocional no es la que se dispone frontal a un observador, sino aquella que lo involucra y se produce desde el interior, que activa la percepción a través del estado táctil de la visión. En Salmona hay una selección de imágenes y percepciones determinadas por las emociones. “Probablemente la observación de las cosas ha constituido mi mejor educación formal; esa misma observación se ha convertido luego en memoria de las cosas. Ahora creo poderlas ver a todas, hermosamente dispuestas en hilera; alineadas como en un herbario, en un catálogo, en un diccionario. Pero tal catálogo, situado en un punto intermedio entre la imaginación y la memoria, no puede ser neutral sino que se refiere con preferencia a algunos objetos, de los que es una deformación, o, de alguna manera, la evolución”.¹⁷²

Salmona no miraba por mirar, miraba en función del recuerdo de las cosas que guardaba

172 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 33



Kasbah, Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero. 2014



consciente o inconscientemente en su interior. Muy seguramente vivió su experiencia y el acercamiento a las construcciones en el norte de África con el recuerdo que tenía de lo que ya había vivido antes. Esto implicaba que su mirada era intencionada y esa mirada poco desprevenida, hacía una confrontación con lo que ya tenía adquirido a lo largo del viaje de su vida. Posiblemente muchas cosas que reaprendió en el África, las asociaba interiormente con algo muy particular que le permitía hacer el puente con su experiencia personal, su experiencia de vida. Es probable que eso le quedara guardado y latente en la memoria (o *no memoria*) para después emerger cuando de repente algo significativo sucedía que lo traía afuera. La experiencia del viaje constituye entonces una mirada a través de un proceso de reelaboración que implicaba observar, medir y dibujar: todo lo que como enseñanza había recibido de Le Corbusier. Le Corbusier insistía en la importancia de olvidar la cámara fotográfica y en cambio observar, medir y dibujar, porque aducía que la línea trazada por el lápiz en el papel, debía pasar primero por el cerebro y en ese tránsito, se aprehendía la arquitectura que quedaba guardada en la memoria. Esto implicaba un proceso de transformación de aquello que veía, transformando la simple mirada. “De

las arquitecturas que me influenciaron y de las cuales me he venido alimentando, lo que he hecho es una selección del conocimiento”.¹⁷³

“Hacia un par de meses que el maestro Le Corbusier me había echado de su taller por un incumplimiento en el horario. Debí entrar a trabajar como todos los demás, pero por andar errando por el sur de España perdí la cuenta de los días, o más bien la cuenta de los días en la Alhambra, en Elshe, aunque seguramente no fui yo el que perdió la cuenta sino que estos o algunos otros lados me perdieron a mí”.¹⁷⁴

Salmona compartió en el atelier de Le Corbusier junto a Shadrac Woods (arquitecto estadounidense 1923-1973, posteriormente profesor de Harvard y Yale), Alexis Josic (arquitecto francés 1921-2011) y Georges Candilis (arquitecto griego 1913 Bakú Rusia (actual Azerbaiyán) – París 1995). Este último era uno de los más cercanos colaboradores de Le Corbusier, trabajó en Tánger y Marruecos y fue profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de París. Según el libro *Candilis, Josic y*

¹⁷³ Salmona, Rogelio. Monzón, Peñate Elisenda. Rogelio Salmona. Errancias entre arquitectura y naturaleza. Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2010. Pág. 153

¹⁷⁴ Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 108

Woods. Una década de Arquitectura y Urbanismo del autor Jürgen Joedicke (Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona. 1968), entre 1952 y 1953 estos tres arquitectos viajaron al norte de África bajo la dirección de Le Corbusier, para estudiar la vivienda marroquí y desarrollar un proyecto de vivienda en Casablanca: *Nid D'abeille*, que consistía en la composición y construcción de viviendas tradicionales marroquíes organizadas alrededor de patios.

Al poco tiempo, este estudio derivó en el desarrollo de tramas urbanas y de cómo estas podrían aplicarse a proyectos con un alto grado de complejidad. Posteriormente, en 1955, el equipo Candilis-Josic-Woods propone “transformar los modos del hábitat tradicional (de Marruecos), condicionado por el clima, en una forma adecuada a su época y sus exigencias”¹⁷⁵ bajo cuatro apartados estructurantes: 1. Articulación de funciones: (El patio como elemento organizador que permite la distribución de los espacios teniendo en cuenta el clima cálido y seco característico de Marruecos), 2. Articulación de los límites del espacio: (elección de materiales y técnicas constructivas teniendo en cuenta

¹⁷⁵ Arranz, Luuïsa; Volovich Mikhail. Magazine. Master laboratorio de la vivienda sostenible del siglo XXI. Taller Habitar el presente. Universidad Politécnica de Catalunya, España. <http://laboratoriovivienda21.com/magazine/>



Kasbah, Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Casa Puente II, Tabio, fotografía Sasha Londoño, octubre 2009



factores climáticos para la delimitación de los espacios y las relaciones interior-exterior, público-privado, individual-común. “Incremento al máximo de las viviendas con patio, que asegurasen luz natural y ventilación, a la vez que prolongasen el edificio orientado hacia el interior, sin reproducir las condiciones que reinan en los zaquizamíes de las medinas superpobladas”, 3. Articulación de volúmenes y de espacios: conexión y articulación de las diferentes partes que componen el edificio. “En los ejemplos de Marruecos los edificios son de dimensiones razonables; nunca tienen más de 60 metros de longitud ni cinco pisos de alto”) y 4. Articulación de los dominios público y particular: “(en ciertos edificios, el nivel del suelo es utilizado como espacio público al abrigo de la intemperie. En otros casos, consiste en tiendas en la planta baja, como en el Nido de abejas)”.

Junto a Candilis, Woods, Alison y Peter Smithson, entre otros, Aldo van Eyck conformaba también el grupo del Team X. Van Eyck emprendió un viaje al norte de África, que influiría notablemente en su ejercicio profesional, según lo explica Karin Jaschke, en su artículo *Aldo Van Eyck y la imagen Dogon*: “Los viajes de Aldo van Eyck pueden trazarse a través de imágenes, de las

fotografías que hizo, la colección de imágenes que conforman su musée imaginaire arquitectónico, y las ‘imágenes’ poéticas, figuras de pensamiento más allá de la representación que Van Eyck evocaba en sus publicaciones y conferencias.

Las imágenes eran el medio por el que Van Eyck participaba de lo Otro, es decir, de culturas y lugares no occidentales, lo remoto geográfica, histórica y culturalmente”.¹⁷⁶ En este texto Jaschke describe a través de imágenes inéditas¹⁷⁷ capturadas por Van Eyck, el papel fundamental que tuvo para su obra arquitectónica el desierto del Sáhara y la región Dogon subsahariana, del mismo modo que hace explícito lo determinante de la “vastedad y vacío del desierto”.¹⁷⁸ La investigación realizada por el autor para este artículo, arroja

176 Jaschke, Karin. Aldo Van Eyck y la imagen Dogon; Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones. Pág. 73. (Aldo van Eyck y sus colegas Joop Hardy y Herman Haan adoptaron el concepto de musée imaginaire (museo imaginario) para describir su utilización de las imágenes. Traducido al inglés como Museum without Walls, este concepto fue acuñado por el novelista, historiador del arte y político francés André Malraux en su obra *The Psychology of Art*, trans. by Stuart Gilbert. (New York: Pantheon Books, 1950)

177 Fotografías vistas en el archivo privado de Aldo y Hannie Van Eyck, Loenen, Países Bajos, verano 2004 y 2005.

178 Jaschke, Karin. Aldo Van Eyck y la imagen Dogon; Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones. The vastness and emptiness of the desert. Pág. 74

que Van Eyck realizó el viaje al norte de África “*simplemente para experimentar el Sahara y no para estudiar arquitectura*”.¹⁷⁹

Así mismo pone de relevancia la experiencia personal que estos viajes al desierto aportaron a Van Eyck. “(...) *la presencia de lo acogedor entre lo sublimemente unheimlich*¹⁸⁰, son reflejo de la temprana preocupación moderna por lo onírico, surrealista y ‘primitivo’. Por extensión, encontró en el Sáhara reflejos de la agenda arquitectónica que le guió durante esta primera parte de su carrera y que él describe en el *Congrès International d’Architecture Moderne (CIAM)* (...), como el “descubrimiento de la imaginación” y la necesidad de una “revalorización universal de lo elemental.” Este descubrimiento se produjo, a pesar de su afirmación de que los viajes no tenían un propósito arquitectónico”.¹⁸¹

179 Jaschke, Karin. Aldo Van Eyck y la imagen Dogon; Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones. Carta al autor de Blanche Lemco van Ginkel, 17.5.2004, en la que relata los recuerdos de su esposo de este viaje con su primera mujer. (...) Pág. 74

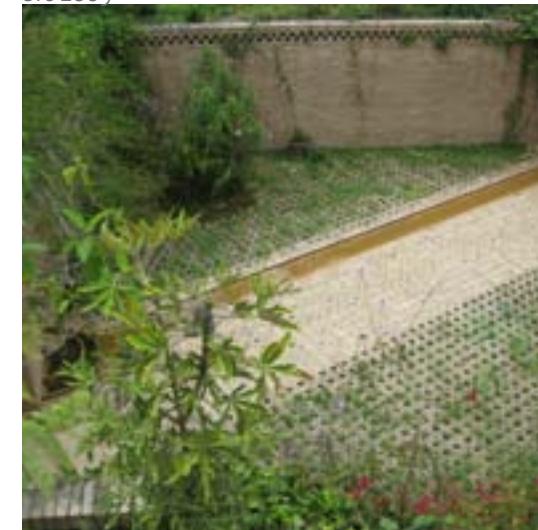
180 *unheimlich* del alemán: inquietante

181 Jaschke, Karin. Aldo Van Eyck y la imagen Dogon; Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones. Aldo van Eyck, “Statement against Rationalism,” en Aldo van Eyck: Writings, Collected Articles and Other Writings 1974– 1998, ed. Francis Strauven and Vincent Ligtelijn (Amsterdam: Sun Publishers, 2008). Véase también: Aldo van Eyck en Sigfried Giedion, ed. *A Decade of New Architecture* (Zurich: Girsberger, 1951), p. 37. Págs. 74, 76 y 80



Palais Badi, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Casa Río Frío, Tabio, fotografía Sasha Londoño, octubre 2009



Igualmente, la experiencia del viaje al norte de África pudo haber sido fundamental para Rogelio Salmona, porque probablemente en ella encontró otra manera de comprender y aprehender el mundo. Es posible que este viaje le haya mostrado y enseñado que había algo más allá del mundo racional. En el África Salmona se ve obligado a desprenderse no sólo de la cámara fotográfica, sino también del lápiz, del metro y del papel, rigor que había adquirido de su trabajo y lecciones con su maestro Le Corbusier. Así entonces debe vivir esa experiencia en vez que fotografiarla, medirla o dibujarla. Esta era una experiencia inmensurable que sólo se podía aprehender a través de los sentidos.

“Podemos aspirar cuanto queramos una flor que halaga nuestro olfato; no suprimiremos nunca ese aroma que despierta en nosotros tal avidez, y ningún recuerdo, ningún pensamiento, ningún modo de conducta apagarán su eficacia o nos declararán libres del poder que tiene sobre nosotros”. (...) Está menos a flor de piel otra presión que señala Simmel. “Quien ve sin oír está mucho más... inquieto que quien oye sin ver. He aquí algo... característico de la gran ciudad. Las relaciones recíprocas de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por el predominio curioso de la actividad de los ojos

*sobre la del oído”.*¹⁸²

Es posible que el viaje al África le haya servido a Rogelio Salmona para activar los sentidos: el olfato, el gusto, el tacto, el oído y la otra mirada: la táctil, y así descubrir que había algo que estaba más allá de la razón. Esta experiencia seguramente tuvo un proceso muy largo de elaboración mental para que surgiera o resurgiera posteriormente en su procedimiento proyectual.

“El descubrimiento de dos arquitecturas va a marcar intensamente su trayectoria, la primera de ellas, la islámica. Las enseñanzas de Lombard del urbanismo árabe en la Academie de Beaux Arts abren su apetito de conocimiento por ella. Un viaje de cinco meses por el norte de África y las riberas del Mediterráneo se la descubren con intensidad. Impresionado con la organización de las ciudades, zocos, kasbahs, las construcciones de tierra y las enterradas, los patios, las bóvedas rebajadas o sarracenas, la relación constante entre entrar y salir o entre exterior e interior, el sistema de comunicaciones entre cubiertas y terrazas, sus sistemas constructivos y la inmensa cultura del agua y la jardinería. Quiso el desierto que de regreso a París y, por casualidad, estando

¹⁸² Benjamin, W. Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire. Ed. Taurus, España 1972. Págs. 162 y 166

*en Granada enfermara de tisis. Permaneció un mes convaleciente entre visitas diarias y errancias entre La Alhambra y el Generalife. Los palacios nazaríes, el Palacio de Carlos V, el Partal, el jardín del arquitecto, como le gustaba llamar al Generalife, caminos laberínticos, terrazas, surtidores, fuentes, superficies de agua y la particular jardinería islámica quedaron en su memoria surgiendo inusitada e inesperadamente en sus proyectos. (...) La arquitectura mudéjar atrajo también su atención, quizás por su material, el ladrillo, y sus técnicas constructivas. El material mudéjar por excelencia le traía recuerdos de su niñez entre las obras ‘tudor’ de Teusaquillo y sus toletes”.*¹⁸³

Es posible que otra de las motivaciones para que Rogelio Salmona haya tenido el norte de África como destino, sean sus raíces. Tener padres judíos, madre francesa y padre español provenientes de uno y otro lado de los Pirineos¹⁸⁴, nacer en un sitio, crecer en otro, estudiar en otro y vivir en otro, le podría producir la sensación de ser extranjero en todas partes; enraizarse sería en ese caso importante para lograr vincularse afectivamente con un lugar. *“La memoria; (...) ‘abanico de recuerdos’*

¹⁸³ Monzón, Peñate Elisenda. Rogelio Salmona. Errancias entre arquitectura y naturaleza. Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2010. Pág. 156

¹⁸⁴ Entrevista al arquitecto Genmán Téllez. Octubre 2014



Palais Badi, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero. 2014



del que habla Walter Benjamin. La evocación del viaje nos lleva de regreso al lugar del que, si fuimos buenos visitantes, nunca habremos partido”.¹⁸⁵ Es posible que en algún momento Rogelio Salmona haya encontrado que sus raíces estaban en Colombia, lugar dónde había crecido; desde ese punto de vista probablemente filtraba bajo este lente sus nuevos hallazgos y experiencias y, finalmente, regresó. Muy seguramente y a pesar de su supuesto origen judío sefardí, la experiencia de Rogelio Salmona en Marruecos fue una combinación de éste con sus recuerdos de infancia y juventud en Bogotá; es decir, como colombiano. Al estar en el sur de España y norte de África, puede ser que haya aflorado en él, el recuerdo de Colombia y así también el encuentro con esa arquitectura familiar, popular, es filtrado por esa condición. África debió ser un mundo que lo dejó perplejo y tiempo después pudo haber reconocido en su arquitectura, la arquitectura africana, árabe, andaluza, mediterránea. “A causa de mi tipo de vida o de mi oficio, he perdido, en parte, el concepto de lugar fijo, y en ocasiones superpongo situaciones y momentos distintos. Precisamente por eso he tenido que reconsiderar una patria o la idea de patria. Creo que esto es muy importante para comprender la arquitectura”.¹⁸⁶

185 Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 86

186 Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, pág. 71



Collage de imágenes Bogotá - Marrakech, fotografías Sasha Londoño



Collage de imágenes Bogotá - Marrakech, fotografías Sasha Londoño

3.2

Los recorridos en la obra de Salmona como analogía al viaje al norte de África

“En *La arquitectura de la ciudad* hablé ya de las ciudades andaluzas; obras como *La Alhambra de Granada* o *La Mezquita de Córdoba*, eran, para mí el paradigma de una arquitectura que se transforma en el tiempo, que puede reconocerse a la vez en espacios inmensos y en delicados detalles, que conforma la ciudad. Ahora estoy convencido de que todas esas impresiones han encontrado un reflejo en mi arquitectura, y las relaciones analógicas, las asociaciones entre cosas y situaciones, no han hecho sino aumentar en mis sucesivas estancias en Andalucía, tal como en este momento, mezclando autobiografía e historia civil, emergen en mí las imágenes de la estructura de la casa sevillana”.¹⁸⁷

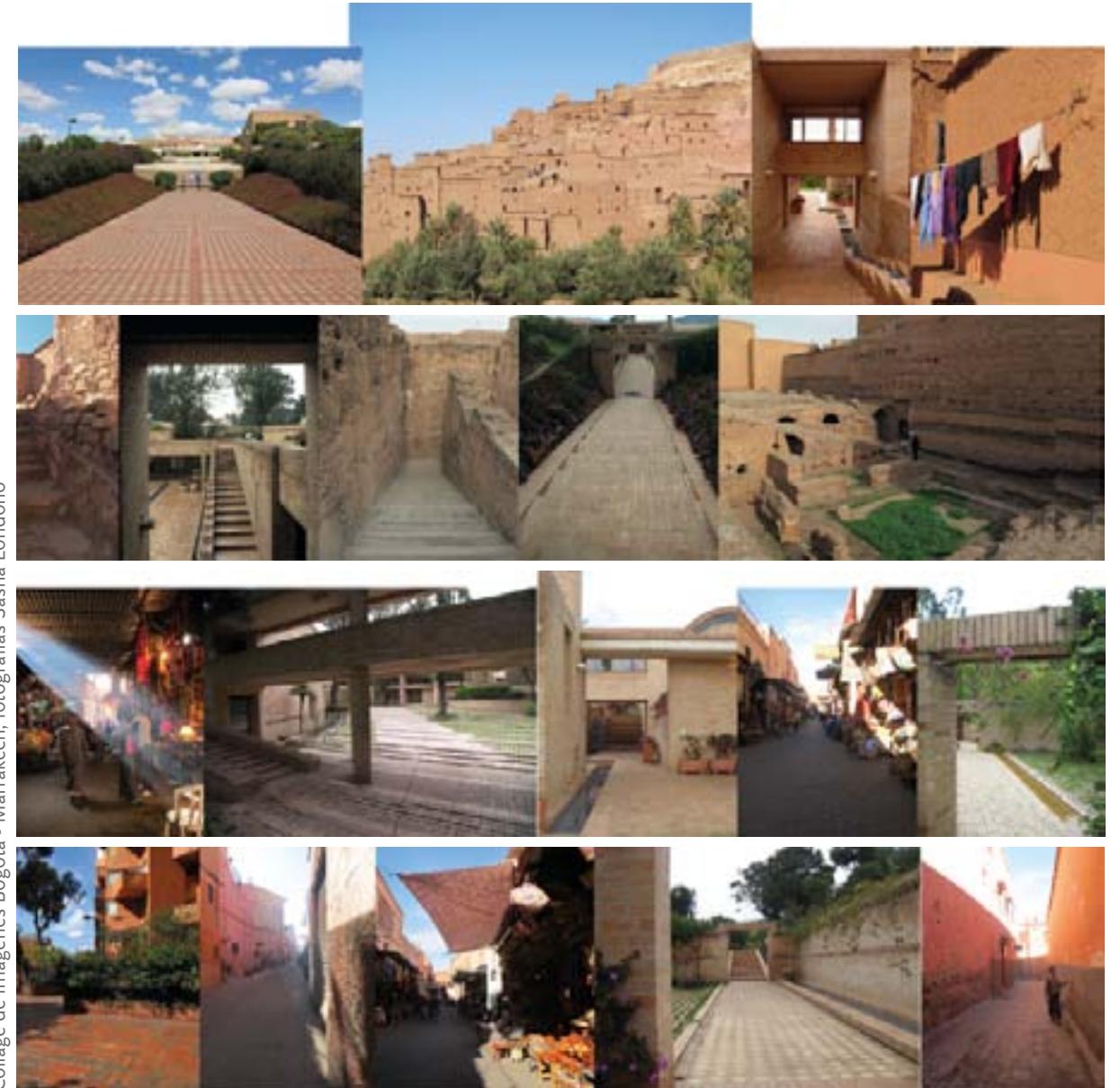
¹⁸⁷ Rossi, Aldo. *Autobiografía Científica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 28

Hay unas experiencias que marcan mucho más profundamente que otras; Rogelio Salmona, como algunos otros, convierte sus experiencias más representativas en instrumentos de trabajo y las utiliza para armar y componer sus proyectos.

¿Qué del viaje al norte de África es posible rastrear? ¿Cómo podría develarse en sus conferencias, en su arquitectura y en partes de sus edificios? ¿Cómo podría presentarse en los proyectos de Salmona el viaje?

Dado que esas experiencias no pueden aparecer estáticas, grandes, pesadas, inamovibles, sino fragmentadas, segmentadas y descompuestas en partes sucesivas, emerge el vínculo con el recorrido en su arquitectura. “Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido”.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Benjamin, Walter. *Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire*. Ed. Taurus, España 1972. Pág. 161



Collage de imágenes Bogotá - Marrakech, fotografías Sasha Londoño

Después de acontecidas, Rogelio Salmona traduce en arquitectura sus experiencias, lo que podría hacer suponer que antes de eso utilizaba otras experiencias y probablemente ajenas. Una vez decantadas y filtradas, las experiencias pueden ser susceptibles de ser exteriorizadas y, posteriormente, ser vinculadas al proyecto. Para lograrlo, Salmona necesariamente debió volcarse sobre sí mismo y una vez asimiladas, esas experiencias serían factibles de ser traducidas en aspectos de sus edificios. Esto no implica que haya una ‘colección de experiencias aisladas’, sino filtros que recogen de la experiencia lo necesario para hacer el proyecto. Una vez ocurrido esto, es posible encontrar fragmentos de la experiencia plasmados en su obra.

Es la unión sucesiva e indisoluble de fragmentos de experiencia la que construye los recorridos y en esa unión, posteriormente, podría estar representada la experiencia del viaje en la arquitectura de Salmona.

El viaje al África es uno de muchos y ahora, con la ayuda del recorrido, podría dejar de ser estático para ponerse en movimiento. Bajo esta mirada, el viaje al norte de África realizado por Rogelio Salmona, es comprendido aquí como un ‘momento neurálgico’ de su itinerario que

empieza a adquirir movimiento y se desplaza para atrás y para adelante tal y como sucede al trasladarse por el recorrido. El tiempo es entendido como un punto en el espacio donde el presente es pasado y el futuro no existe. “Ir de un lado a otro, no es simplemente pasar por varios espacios, lugares de paso. El recorrido es también una medida del tiempo”.¹⁸⁹ A partir de este momento el viaje, al igual que el recorrido, es activo y comunicativo, relaciona y converge. El recorrido sería así el instrumento que pondría en movimiento el viaje al norte de África en sus edificios. Un momento que parecía ser estático en la vida de Salmona, puede ser ahora prolongado. Con esto sería posible entender que el viaje al África no es un punto fijo, ni un punto de arranque, sino que está y ha estado en un continuo devenir. El recorrido se convierte entonces en un viaje a la experiencia que a su vez crea una nueva experiencia. A pesar de ser un recorrido por el edificio y no el gran recorrido de la vida, este viaje de su vida es ahí atrapado y empieza a aparecer en pequeñas fracciones y fragmentos que sólo funcionan en tanto se relacionan entre sí. Tal vez no haya otra forma de poner en evidencia el viaje al norte de África, sino a través de los recorridos.

¹⁸⁹ Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 65

El recorrido es el viaje en el edificio de Salmona. Al hacer una traducción de la palabra “recorrido” en lengua inglesa, esta aparece como sinónimo de travel: viaje, recorrido, turismo, ocio; rout: ruta, recorrido, itinerario, rumbo; y path: camino, recorrido, paso, sendero. En alemán, Strecke: distancia, recorrido, trecho, trayecto, ruta, travesía; Fahrt: viaje, desplazamiento, excursión, recorrido; Route: ruta, recorrido, itinerario. Y, por último, recorrido en francés se traduce como itinéraire. Con esto se esclarece el vínculo y la analogía entre viaje y recorrido.



Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero. 2014



3.2.1

La experiencia del recorrido

“El recorrido implica desplazamiento, tiempo, movimiento. Sube, baja, vuelve a subir y vuelve a bajar, se pierde la noción del adentro y del afuera y uno está en el edificio sin necesidad de penetrar en él. Los recorridos naturales y sensoriales se desarrollan en el exterior. El recorrido racional se combina entre interior y exterior. “Un edificio que permite caminar por todas partes sin entrar nunca al edificio. Uno puede recorrer la totalidad del edificio sin entrar, sin atravesar una sola puerta y lo recorre con una finalidad muy concreta: dejar pasar el tiempo, dejar que el tiempo transcurra (...) esa máquina moderna de producir emociones, esa máquina hecha exclusivamente para producir emociones combinada con un edificio que funciona, con un edificio como cualquier otro edificio que se percibe distraídamente”.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Cortés, Rodrigo. Rogelio Salmona, Conferencia 3/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Mayo 28 de 2004

Como parte fundamental de los edificios de Salmona, los recorridos se convirtieron en el vínculo que abre la posibilidad de hacer la analogía con el viaje al norte de África en su arquitectura. Hay variedad de recorridos que no tienen una única dirección de ida y vuelta, sino que sugieren varias posibilidades y alternativas. Un recorrido une, entrega, relaciona, conecta. Espacio y tiempo son los elementos que conforman el recorrido y son de los que principalmente se ocupa este análisis. En el tiempo y el espacio ocurren las acciones y en esta composición entre espacio y tiempo se podría evitar la dualidad entre exterior e interior, mientras que, paralelamente, existe la dualidad de escoger un camino u otro para desplazarse por el edificio *“Cuando hablo de tiempo, es sentir su transcurrir. Es decir, al pasar de un punto a otro no es únicamente un recorrido, no es acortar una distancia, es sentir en ese recorrido el transcurrir del tiempo y el tiempo se transcurre en tiempo, cuando se percibe ese tiempo. El tiempo se percibe es con una simultaneidad de percepciones que eso es lo importante, no solamente la visión, (...) percepciones que uno siente cuando va andando”.¹⁹¹* Aquí aparecen los recorridos como superposiciones de capas

¹⁹¹ Salmona, Rogelio. Conferencia 7/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 24 de 2004

flexibles que se entremezclan, se traslapan, se imbrican, se continúan, se sobreponen, etc. *“Aspectos distintos al ir recorriendo el edificio; es importante crear lugares, acontecimientos por medio de la arquitectura”.¹⁹²*

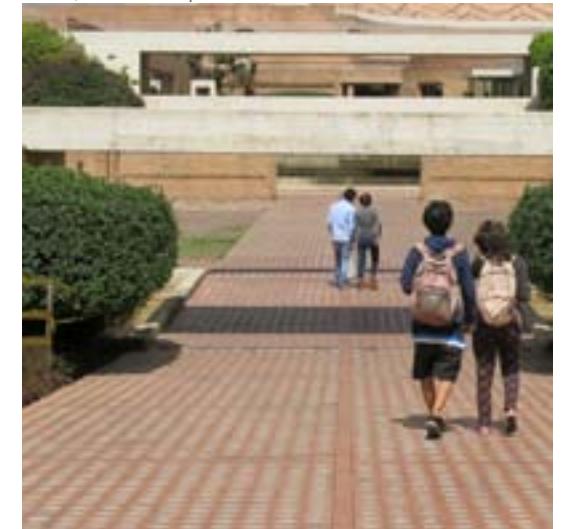
Por otra parte, haría falta resaltar el cruce del tiempo con el entorno, el contexto, el paisaje y el acontecimiento, que también están ligados a un espacio y a un tiempo específicos, en la configuración de los recorridos. A partir del estudio de los recorridos se hace evidente un conocimiento profundo del emplazamiento y de la relación de la totalidad del proyecto con su localización. *“La noción del tiempo me interesaba en la arquitectura en su aspecto perceptivo, la manera como uno percibe y siente ese transcurrir. Me parecía que la arquitectura no podía estar ajena a ese hecho, un hecho que es fundamental, (...) me parecía importante crear justamente esa posibilidad de percibir y de sentir ese transcurrir del tiempo. (...) cuando uno circula o transita en un edificio lo importante es que no haya lugares que le interrumpen el tránsito, que siempre encuentre una salida, que siempre encuentre un sitio donde devolverse. (...) La arquitectura debe permitir esa serie de recorridos, inclusive que el mismo cuerpo, el*

¹⁹² Salmona, Rogelio. Biental de Lima, Conferencia 5/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 3 de 2004



Norte de África, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá fotografía Sasha Londoño, enero 2014



mismo pensamiento, se pregunte cuando está recorriendo ¿cómo hago con mi cuerpo?, ¿para donde cojo?, ¿para un lado o para el otro? Es decir, hay un momento de reflexión al respecto... en la errancia, que permite también que se descubra el tiempo y el tiempo además permite en el recorrido ver las variaciones que el mismo tiempo produce en las horas del día: la iluminación, la penumbra, un paisaje más iluminado, un muro más oscuro, en fin, hay toda una serie de elementos que enriquecen la percepción y que permiten que la errancia se enriquezca con el recorrido y con el transcurrir de ese recorrido que es el tiempo. (...) No hay tiempo sin espacio ni espacio sin tiempo. Lo que me interesaba era hacer eso evidente en la arquitectura. (...) darle un acontecimiento más a la arquitectura a través de la percepción del tiempo”.¹⁹³

El recorrido necesita tiempo para poder existir, de manera que adquiere relevancia su significado; sin tiempo los espacios no son recorribles y así como no hay recorrido sin tiempo, sin tiempo tampoco se produciría el acontecimiento. “En el recorrido hay un componente sorpresa significativo que está determinado en gran parte por aquello que no se conoce y que además no es posible prever, eso

¹⁹³ Salmona, Rogelio. Conferencia 11/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 01 de 2005

sería parte del acontecimiento. La paradoja de los modelos es tratar de hacer repetible lo imprevisible a través de construir una máquina que está en capacidad de comportarse solamente como una máquina de producir emociones”.¹⁹⁴ Así mismo, es fundamental en los recorridos la percepción que no es únicamente visual, sino que es una percepción total y completa que involucra todos los sentidos. “En la modernidad, la simultaneidad de visiones y la posibilidad de ver el mundo en distintas opciones, hace que la perspectiva lineal ya no sea suficientemente representativa porque aparece un elemento nuevo que es la cinética, el movimiento, es decir, el cine, que se representa mejor. (...) Es decir, al hablar de simultaneidad estoy hablando también de acontecimientos, -por lo menos siento lo mismo- porque en una unidad espacial en el que se hayan mezclado de la misma forma determinados límites, posibilidades de determinados límites en la arquitectura, pueden producirse acontecimientos particulares, simultáneos, en cada uno de los espacios que el proyecto propone, que hay propuesta del proyecto”.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Cortés, Rodrigo. Conferencia 3/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Mayo 28 de 2004

¹⁹⁵ Salmona, Rogelio. Conferencia 13/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2005

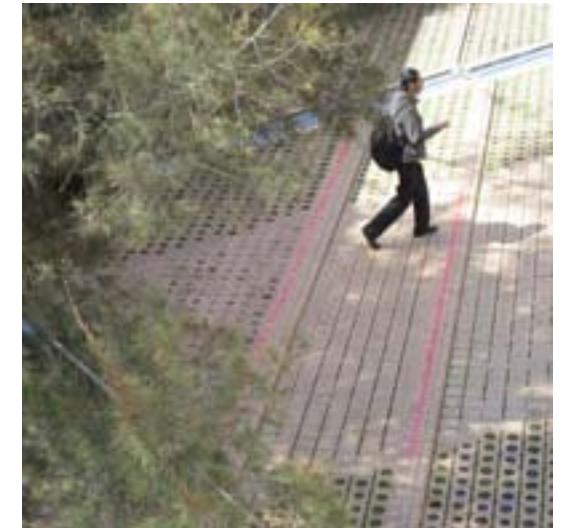
Al pensar en tiempo, recorrido y acontecimiento, es indispensable pensar en movimiento. El movimiento enlaza y armoniza los fragmentos de experiencia convirtiéndolos de esta manera en una unidad indisoluble. El mejor ejemplo de este hecho podría ser el cine, que se ocupa de poner en movimiento, a través del tiempo, fragmentos sueltos. En su composición de La Villette, Bernard Tschumi aprovecha este recurso y propone dentro del parque ‘recorridos cinemáticos’, refiriéndose con esto a recorridos que están compuestos por fragmentos y que mediante el desplazamiento (movimiento) en el tiempo, el usuario logra unir estos fragmentos y obtener su propia ‘película’. De una manera similar, y mediados por los fragmentos de experiencia, encontramos un componente análogo en los recorridos que propone Salmona para sus edificios.

“Estar en un determinado lugar y que pueda tener la posibilidad de tener una visión simultánea, al mismo tiempo de las cosas (...). Pero también sentir que esa simultaneidad se puede dar en el tiempo (...). En la arquitectura hay la noción de tiempo, finalmente la arquitectura es un arte del espacio y por consiguiente del tiempo y el tiempo es tan importante como el espacio, no existe el uno sin el otro (...). Al enriquecerla



Marrakech, Soco, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional. Bogotá, fotografía Sasha Londoño, agosto 2011



con el recorrido, la simultaneidad se va también enriqueciendo. Al recorrer no está viendo distintas cosas compartimentadas, sino la visión total que permite justamente la modernidad, (...) no para limitar un interior de un exterior, sino para poder tener una visión simultánea y sentir el transcurrir de ese tiempo al penetrar en esa espacialidad, es una visión más en movimiento, más cinética, eso es lo que ha hecho justamente el cine respecto a la fotografía”.¹⁹⁶

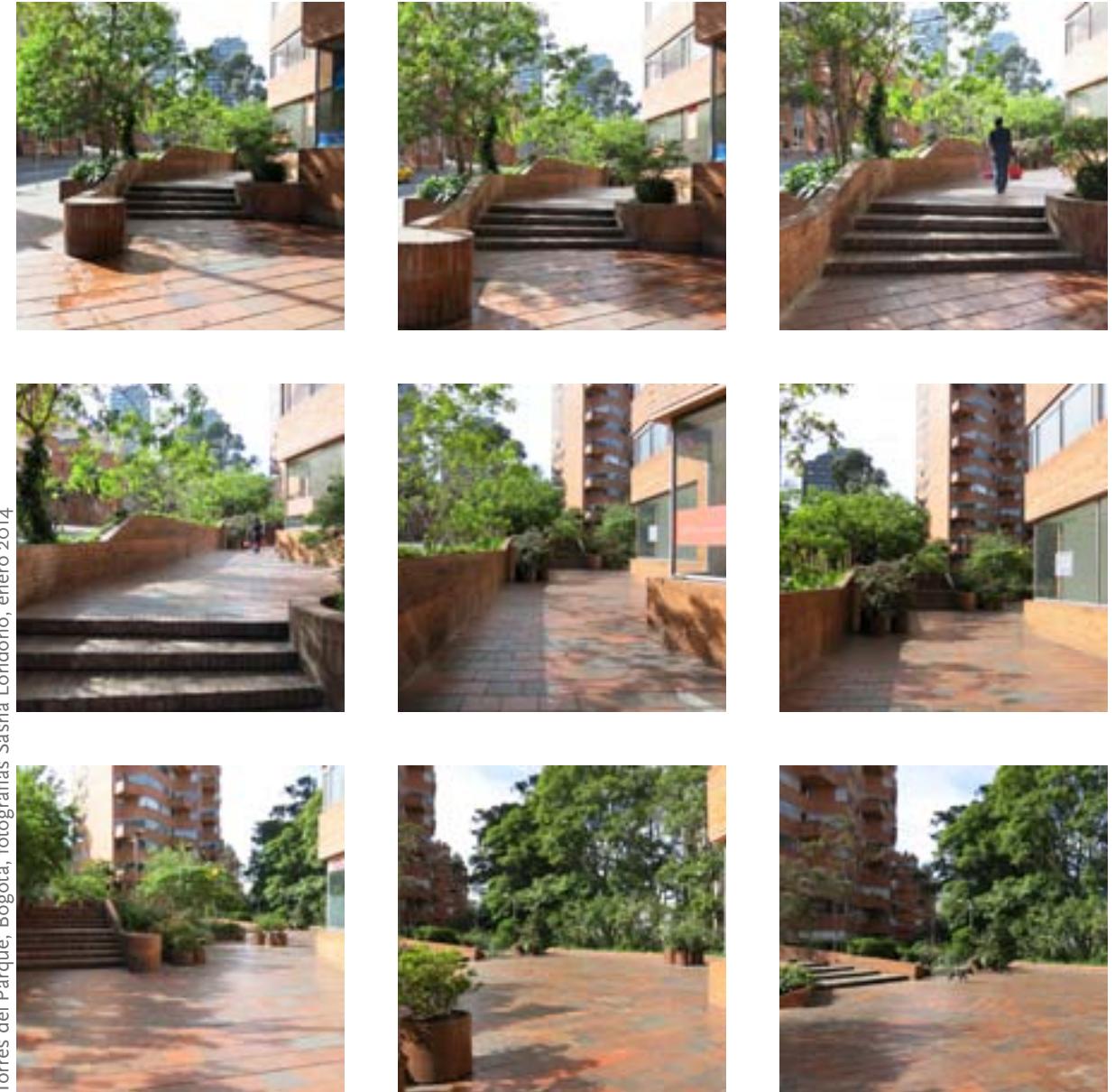
Tanto el cine como en la música son composiciones, lo que supone que son unidades elaboradas a partir de partes que sólo tienen sentido en conjunto y para las que tiempo, espacio y movimiento son determinantes y estructurantes. Realizar un análisis de una pieza musical o de una película cinematográfica implica separar los fragmentos que las componen (cuadro a cuadro en el caso del cine y compás por compás en el caso de la música) para comprenderlos uno a uno separadamente y luego recomponerlos. En el caso de la arquitectura de Salmons, a pesar de estar hechos de fragmentos de experiencia que se unen, los recorridos no pueden leerse ni recorrerse separadamente. Existen en tanto

¹⁹⁶ Salmons, Rogelio. Conferencia 7/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 24 de 2004

los fragmentos se entienden unificados y continuos, tal y como sucede en el cine que es una secuencia de imágenes; es una serie de imágenes cinematográficas sueltas que unidas forman la película. En el caso de la arquitectura, con la sucesión de partes se produce algo que el mismo Salmons llamaba simultaneidad cinética. “Viene de Severini (...) la necesidad de ver el mundo moderno en una simultaneidad cinética, es decir, el recorrido sirve no solamente para descubrir, tener sensaciones, sino para poder tener una visión simultánea del paisaje, de los volúmenes, de los pasos sucesivos que uno hace para lograr apropiarse de una espacialidad. Lo que hace la persona hoy es apropiarse de los lugares, apropiarse de los volúmenes, del sitio, de la espacialidad, no pasa uno indiferentemente a través de los espacios, hay una apropiación”.¹⁹⁷

En todos los casos, en la obra de Salmons, el recorrido como el viaje, podría provocar la experiencia. Si bien el mundo del cine se compone de fragmentos en el que cada uno es autónomo y permite múltiples combinaciones sin salirse nunca de la totalidad del conjunto, cabría pensar que de la misma manera, tanto el viaje como el recorrido, se componen

¹⁹⁷ Salmons, Rogelio. Conferencia 7/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 24 de 2004



Torres del Parque, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

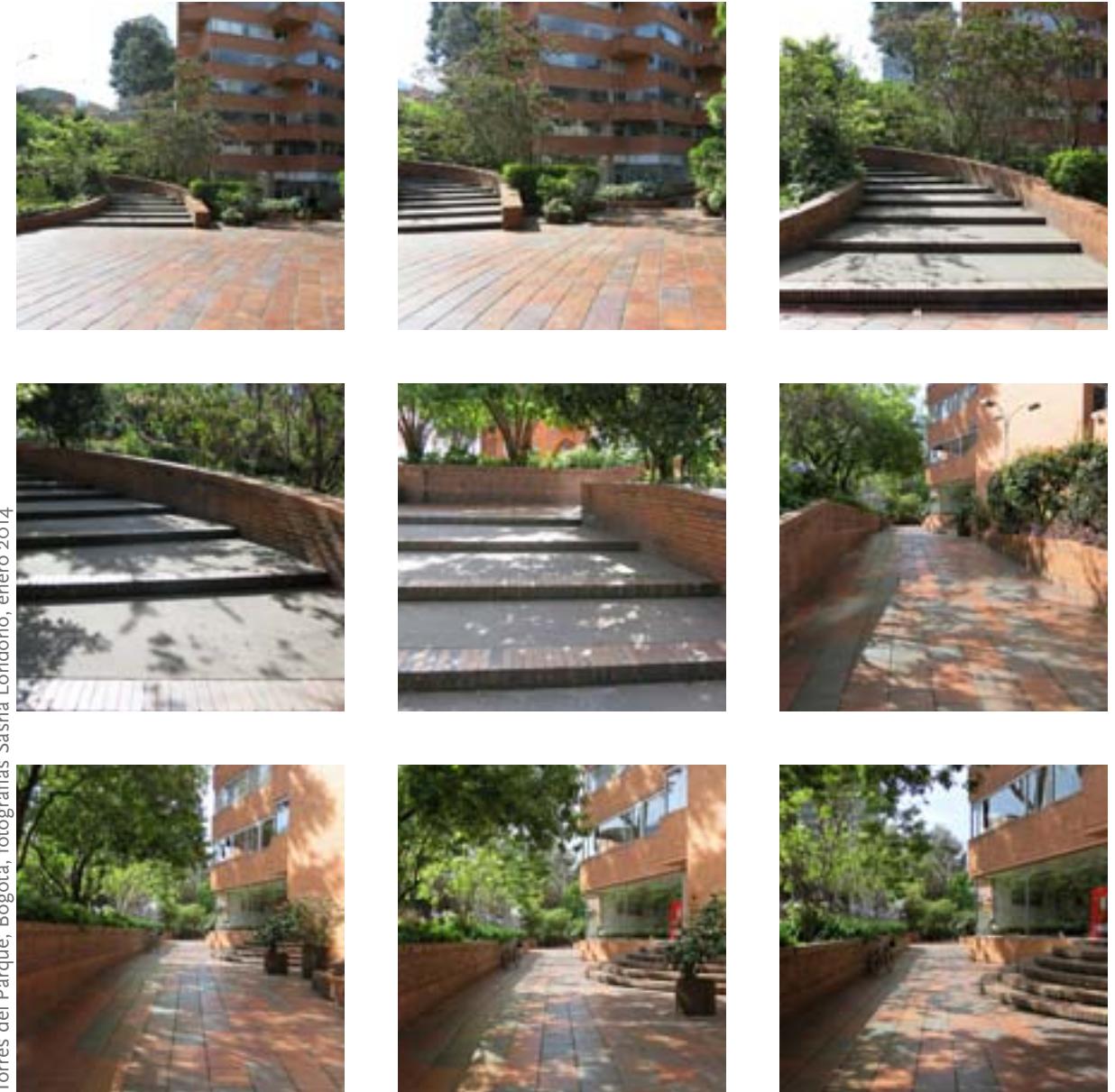
también de fragmentos y en esa medida, ambos entrarían en el mundo cinemático. *“Cinegrama: no es un objeto fijo, único o repetido, sino una combinación (de objetos o espacios). Una sucesión de imágenes y movimientos. Escribir en el movimiento. Discontinuidad continua”*.¹⁹⁸

Se le llama ‘fotograma’ a cada cuadro de la secuencia. En el cine, al igual que en el recorrido arquitectónico, cada fotograma está en continuo movimiento y, el movimiento inscrito a través de la rápida sucesión de fotogramas, constituye el cinegrama. Es así como el recorrido finalmente es una sucesión de cinegramas, cada uno de ellos basados en un preciso conjunto de transformaciones espaciales y arquitectónicas. La continuidad y la superposición de los cinegramas son dos de los aspectos relevantes de los recorridos, que, además, incluyen diferentes mecanismos y operaciones como la repetición, sustitución, sustracción, adición, inversión, inserción, elongación, entre otras cosas. De la misma manera que cada cuadro puede ser infinitamente combinado, mezclado, superpuesto, etc., cada cuadro puede ser también mostrado desde arriba o desde abajo, produciendo puntos de vista inusuales. En

¹⁹⁸ Tschumi, Bernard. Cinegram Folie. Le Parc de la Villette.

estas operaciones es posible que radique el arte del recorrido alusivo a un viaje dentro de la arquitectura como creador y evocador de experiencias.

“Un ingrediente que es absolutamente esencial en ese ‘cinetismo’, que es el tiempo, la diferenciación de tiempos y que evidentemente está hablando de recorridos, el recorrido es un agregado de visiones estáticas. (...) la simultaneidad de la que está hablando Rogelio es la existencia de una serie de imágenes que se pueden engarzar, claro, en una sola mirada o en una mirada que recorre el espacio y que está en capacidad de moverse no solamente por desplazar el cuerpo, sino también por mover solamente los ojos e ir agregando imágenes en sucesión, que en última instancia acaba siendo lo que el cine está en capacidad de hacer, a diferencia de lo que podría ser una secuencia fotográfica. En este caso es un recorrido cinematográfico, lo que permite es incorporar de manera intrínseca a la propia experiencia la temporalidad, tiempos. Entonces, aparentemente es muy importante y evidente que la promenade arquitectural está intentando realizar algo similar, pero más como una secuencia fotográfica, una secuencia de imágenes predeterminadas, prefijadas de antemano a diferencia de esta especie de mistificación de



Torres del Parque, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014.

las miradas, dispuestas en paralelo, puestas en simultáneo, que se está planteando con esta aproximación que hace Rogelio”.¹⁹⁹

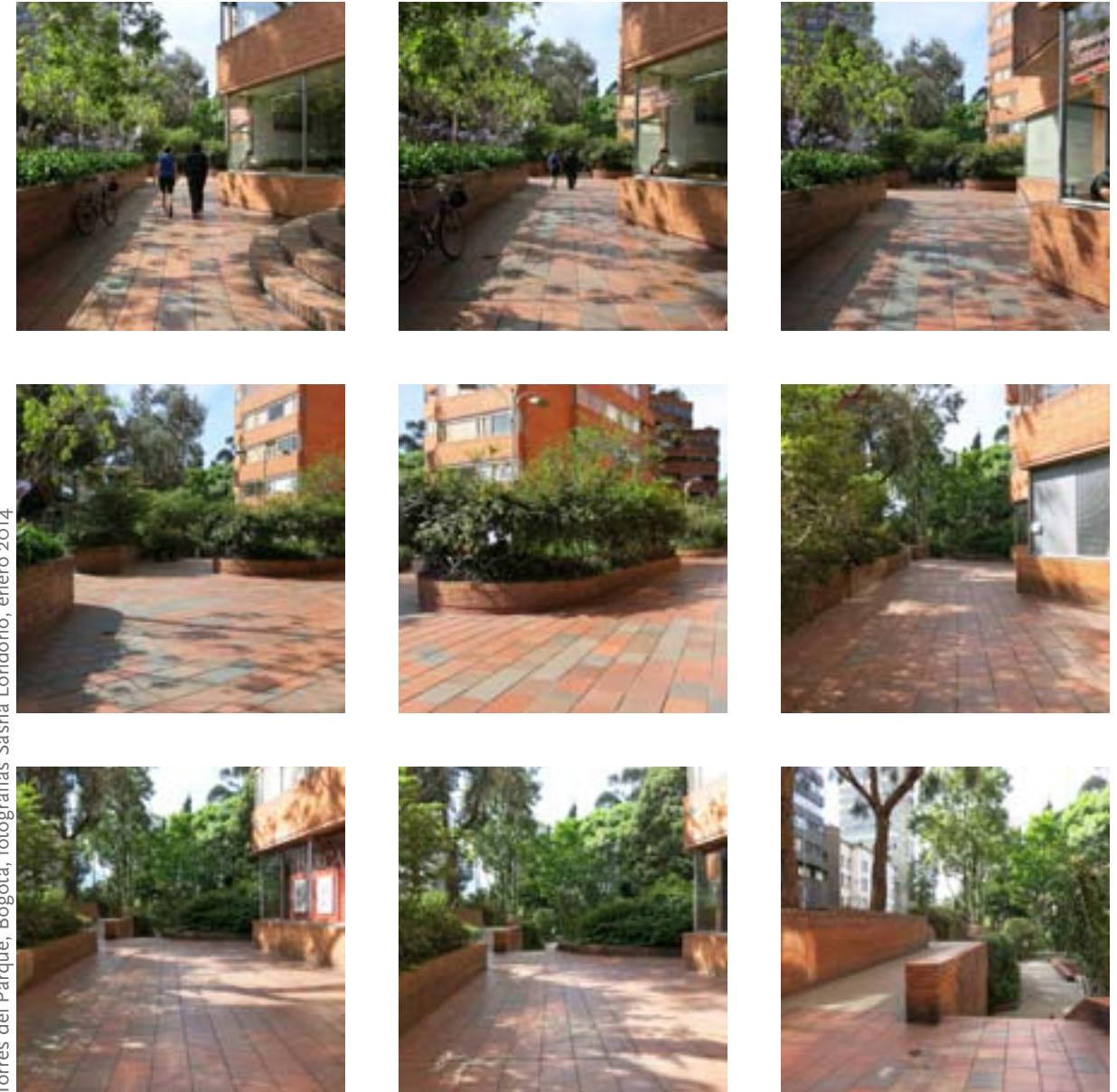
Los recorridos son pieza clave en la composición de la obra arquitectónica de Rogelio Salmons y en la concepción de esa obra como un conjunto de partes autónomas. Es por esta razón que los recorridos podrían leerse como una idea análoga a la cinta cinematográfica. La linealidad de las secuencias ordena los diferentes eventos, movimientos y espacios en una progresión que combina distintos elementos. Cada cuadro dentro del recorrido enfatiza, refuerza, modifica o altera las partes que lo preceden o que lo continúan, de modo que la asociación entre ellas permite una multiplicidad de interpretaciones y no un hecho único y singular. Cada parte es al mismo tiempo completa e incompleta: completa en sí misma e incompleta en relación con la totalidad. En los recorridos hay ritmos y con los ritmos simultaneidad de fragmentos que interactúan constantemente. Al ser habitados los edificios, se produce una serie de secuencias de eventos, usos, actividades y movimientos que inevitablemente superponen sucesos y acontecimientos en

199 Cortés, Rodrigo. Rogelio Salmons, Conferencia 7/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 24 de 2004

esas secuencias fijas espaciales. Hay así una colección de eventos encadenados a lo largo de una serie de espacios que, cuadro tras cuadro, desencadenan diversas experiencias.

*“Si en la literatura y en el cine las relaciones entre los cuadros o entre las secuencias pueden ser manipuladas a través de retrospectivas, saltos y cortes, disoluciones, ¿por qué no también en la arquitectura y en el paisaje? Finalmente todas las secuencias son acumulativas y establecen la memoria de los cuadros anteriores”.*²⁰⁰

200 Tschumi, Bernard. Cinegram Folie. Le parc de la Villette, traducido por Sasha Londoño



Torres del Parque, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

3.3

Clasificación de los recorridos

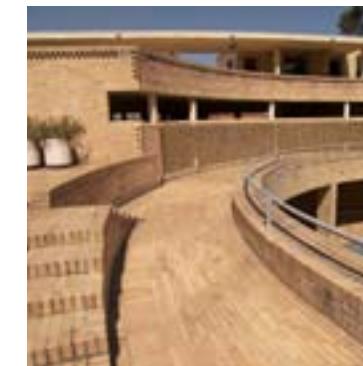
“La misma composición va exigiendo, digamos, ciertas armonías, ciertas relaciones; esas relaciones ¿de dónde vienen?, claro están en uno, están en la cabeza de uno. ¿De dónde vienen?, pues vienen de esa armonía que uno ha encontrado en otros lados, en otros proyectos, es decir, es ahí cuando viene a la memoria, llegan a la memoria muchísimas cosas que uno ha visto en los recorridos que toda la vida uno ha ido haciendo; en el descubrimiento, en el reconocimiento de diversos proyectos que en un momento dado nos han quedado en la memoria o que uno simplemente ha dibujado y guardado”.²⁰¹

201 Salmona, Rogelio. Conferencia 15/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Marzo 28 de 2006

Con base en el ejercicio anterior, fue posible hacer una clasificación sistemática de los recorridos en los edificios de Salmona y a partir de esta clasificación, fueron encontrados tres posibles tipos de recorridos que, en este caso, son a su vez complementarios. Cada recorrido se estructura a partir de un concepto y de una relación con la experiencia particular del viaje al norte de África. Para esto ha sido necesario tener en cuenta el clima, la luminosidad, la ventilación, la topografía, la geografía, así como los elementos visuales y perceptuales cercanos y lejanos que hacen parte del paisaje. De ahí que sea posible la analogía de cada recorrido con una experiencia proveniente de aquel viaje. En este punto la experiencia medioambiental desempeña un papel fundamental y se refiere específicamente a las condiciones y cualidades ambientales, geográficas y topográficas de un determinado lugar. Así, un recorrido es calificado, por una parte, según su vínculo con el exterior y, por otra parte, según las condiciones mismas de la arquitectura determinada por sus relaciones espaciales.

Sin lugar a dudas hay diferentes opciones y diferentes maneras de abordar los recorridos en los proyectos de Rogelio Salmona, de igual forma como en un viaje, es posible decidir

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, fotografías Sasha Londoño



el itinerario: siempre existe la opción de retornar, continuar o permanecer. Pero hay características generales que les dan fuerza y los determinan. Todos los recorridos se cruzan en algún momento, se superponen y se complementan; son largos, repetibles, infinitos; como diría Rossi, son *'juegos geométricos con la luz y la sombra'*. Juegos de luces, sombras, colores, dimensiones (ancho, estrecho, largo, profundo) y geometrías conforman estos recorridos.

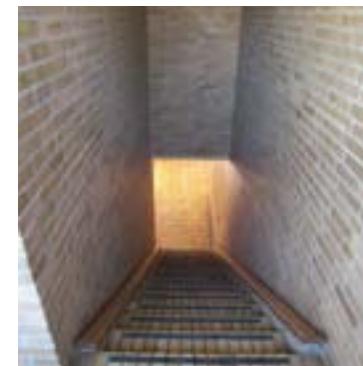
*“Trabajando sobre la arquitectura sepultada, Boullée anuncia el punto fundamental de su arquitectura; la arquitectura de las sombras. (...) La arquitectura de las sombras nace de la experiencia directa, lógica y sentimental, de la naturaleza. Los cuerpos opuestos a la luz lanzan sus sombras a imagen del cuerpo. Y el artista observa estos hechos naturales, para extraer los principios de su arte”.*²⁰²

El viaje al norte de África pudo ser para Salmons como una metáfora que podría haber incorporado posteriormente en sus proyectos. Sin caer en una transferencia literal, sería posible apreciar, a partir de las características de los tres tipos de recorrido

202 Rossi, Aldo. Introducción a Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggi sull'arte*. Marsilio Editori, Padua, 1967, Pág. 223

encontrados, elementos evocadores del viaje al norte de África. Los recorridos en la arquitectura de Salmons son separados, descompuestos, moldeados y fragmentados y a partir de esos fragmentos son caracterizados incidiendo e invitando a esas múltiples posibilidades de recorrer el edificio. Tres son los recorridos que en la obra de Rogelio Salmons podrían rememorar el viaje al norte de África: 1, mineral, 2, vegetal y 3, sensorial. Los recorridos minerales están compuestos por elementos permanentes como la materia, la abertura y el lleno. En sus recorridos Salmons enmarca el paisaje y encuadra las visuales, para lo cual presta especial atención al cerramiento: manejo, forma y ubicación de los vanos. Así, a través de la materialidad y la relación con el exterior mediada por esos materiales, guía el recorrido aquí llamado mineral. Los recorridos vegetales, por su parte, se componen por la combinación de elementos permanentes y efímeros como el vacío, el paisaje, la topografía y la geografía. De igual forma, involucra la luz, la sombra y el agua para conformar el recorrido denominado sensorial con el que pasa algo particular, pues pareciera que fuera el único dejado realmente al azar. Los recorridos sensoriales están dados por elementos efímeros como el agua, el reflejo, la luz, la luminosidad y el color; *“valores*

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional de Colombia, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014



que le son inherentes (a la arquitectura): sólidos y vacíos, planos de color, escala y proporción, ritmo, texturas, luz, color y sonido. Steer Eiler Rasmussen. Son estas las propiedades de la arquitectura que se experimentan al estar en ella, recorrerla, analizarla”.²⁰³

“Elementos como el agua, el límite, el tiempo, la naturaleza, la humedad, la vegetación; no son básicos pero sí fundamentales para darle ese cariz del espíritu que la arquitectura necesita. Cada cual escoge sus instrumentos de acuerdo con el gusto, el conocimiento y los deseos. Sin la materia sería imposible darle forma a esas espacialidades. El sol, la topografía, los límites, las transparencias, las penumbras, la luminosidad, enriquecen emocionalmente ese repertorio”.²⁰⁴

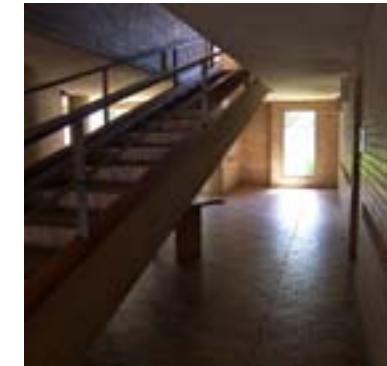
Y la otra parte son la emociones. Viaje, experiencia, memorias, recuerdos, percepciones, son elementos fundamentales para poner en evidencia. Al parecer en esta experiencia las lecciones racionales de medir y controlar quedan desplazadas, no le sirven a Salmona para comprender esta arquitectura.

203 Rasmussen, Steer Eiler. Experiencing Architecture. MIT Press, Cambridge, Sixteenth printing, 1980 traducción de Saldarriaga Roa, Alberto. La Arquitectura como experiencia. Bogotá, Villegas editores, 2002, pág. 43

204 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 65

Le toca valerse de los sentidos y las sensaciones que encuentra al recorrerla. Entra en contacto con un mundo nuevo, una máquina de los sentidos. Eso es la medina, el kasbah y el desierto. En la medina no se mira, tampoco en el desierto; allí no se reconoce nada. Perder el sentido de orientación, poder llegar, subir y bajar y estar en el mismo punto o en otro completamente diferente. Al penetrar la medina, el kasbah o el desierto, se ingresa en un magma, entendido magma como una masa infinita que recibe, encierra y envuelve. Rogelio Salmona probablemente descubrió en Marruecos una cosa diferente a la razón: descubrió cómo la experiencia lo afectaba a través de las sensaciones y las percepciones; a través de los sentidos. Por eso es posible que la experiencia del viaje al norte de África se haya tornado fundamental en su formación como arquitecto. En ese sentido podría ser determinante en cuanto a cómo capturarla y cómo retenerla para luego convertirla en conocimiento al ser utilizada como herramienta en el procedimiento proyectual. Cuando la llevó a la práctica, seguramente esa experiencia original ya había empezado a ser inconscientemente decantada. Después de vivida la experiencia, ésta empieza a aflorar y a retornar del inconsciente lo necesario para involucrarse delicadamente en su arquitectura.

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional de Colombia, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014



La arquitectura aquí posiblemente se convierte en esa máquina para transmitir sensaciones y emociones. El recorrido podría ser la herramienta que utiliza al arquitecto para lograrlo, sería entonces el instrumento proyectual para reproducir el viaje al norte de África. Del recorrido emergen elementos fundamentales con los cuales Salmona podría haber alimentado la construcción de su alfabeto de emociones y al tiempo podría ser el vehículo a través del cual ese alfabeto de emociones se vuelve tangible. Rogelio Salmona habla de la emoción y la magia, esto solo es discernible a través de sus proyectos y utilizando los recursos proporcionados por el errar y el deambular en su arquitectura: olores, sabores, sonidos, texturas, visuales, percepciones.

“Debe proponer espacios que produzcan emoción, que se aprehendan con la visión, pero también con el aroma y el tacto, con el silencio y el sonido, la luminosidad y la penumbra y la transparencia; que se recorre y que permite descubrir espacios sorprendidos y límites infinitos. Por mi parte, prefiero la arquitectura que me permita oír la resonancia de las emociones y me emocionan aquellas que dejan entrever la mano

*vacilante del que las elabora y las construye; sus dudas y sus errores y los intentos como notas silenciosas en el resultado. Arquitectura para los sentidos”.*²⁰⁵

¿Cómo logra Rogelio Salmona crear ese aparato mágico que hace posible tocar inconscientemente a la gente mediante el tacto, la vista, el sonido, el olor, la sensación?

Es la máquina la que produce esa cantidad de cosas y sensaciones que atrapan: podrían ser los recorridos en el edificio, en su arquitectura. El recorrer el edificio podría obligar o incitar al visitante a hacer y a sentir cosas. Mediante los recorridos el público pasa a ser actor y protagonista; al ser conducido por el edificio y recorrerlo, ese público está expuesto a múltiples y distintas impresiones. El recorrido conduce a la gente a través de esas experiencias y los usuarios son objeto de manipulación por parte del edificio que logra producir efectos mágicos de luz y sombra, luminosidad y penumbra, frío y calor, texturas, sonidos, olores, etc., y ese escenario maravillosos es un espacio dado por el paisaje, la topografía, la geografía y la cúpula celeste en relación con la arquitectura. Por

²⁰⁵ Salmona, Rogelio. Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001

medio de los recorridos el edificio manipula y aunque quién creó la máquina ya no existe, la máquina sigue funcionando y produciendo cosas.

*“He querido también que el interior de la arquitectura sea diverso, pero que mantenga la unidad, no sólo en relación con el material sino en su espacialidad, que debe ser sorprendente, continua, transparente, ilimitada pero controlada, y en donde los recorridos no sean acortar una distancia, sino una errancia siguiendo secuencias que descubren relaciones insospechadas entre volúmenes y espacios abiertos, y se pueda descubrir la simultaneidad de visiones que tratan de ampliar los límites de la propia arquitectura”.*²⁰⁶

Los recorridos serían así el medio que evoca y permite reproducir la experiencia del viaje al África. Para comprender los tres tipos de recorridos, hubo la necesidad de apelar a los fragmentos, descomponer la unidad del proyecto y operar sobre ellos. Los tres tipos de recorridos propuestos, anuncian lo que de la experiencia del viaje al norte de África podría permanecer en este aspecto

²⁰⁶ Salmona, Rogelio. Monzón, Peñate Elisenda. Rogelio Salmona. Errancias entre arquitectura y naturaleza. Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2010. Pág. 133



Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, U. Nacional de Colombia, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

de la arquitectura de Salmona. Uno de los puntos centrales en que se concentra este estudio, es la arquitectura popular africana entendida como toda edificación que hace parte de la tradición constructiva de un pueblo y que generación tras generación ha sido repetida. Dicha arquitectura se sustenta como parte fundamental de una cultura y de sus creencias, así como de sus condiciones geográficas, climáticas y topográficas. En el caso de la cultura árabe y en particular la del norte del África, la arquitectura popular está representada en los kasbah y en la medina. Por lo anterior, para efectos de esta investigación, se intenta ver la arquitectura popular desde diferentes ángulos y así, pretende realizar diversas aproximaciones analógicas para los tres tipos de recorridos en la obra de Salmona. Por una parte, se hace énfasis en la importancia que dentro de esta cultura tiene la topografía en la conformación de esa arquitectura ancestral. De otra parte, en los materiales y técnicas constructivas representativas y por último, en la configuración física de la medina, el kasbah y el desierto relacionados con la idea de laberinto. En todos los casos la protección y el refugio eran causas principales de las construcciones. Particularmente en Marrakech, posiblemente por su cercanía al desierto, las características

de los materiales son representativas y claramente identificables y diferenciables de otras ciudades norteafricanas. *“Es que hay hechos enriquecedores que han conformado la arquitectura, que han dado enseñanzas. Toda la arquitectura del Mediterráneo, toda la arquitectura del Magreb, toda la arquitectura Otomana, toda la arquitectura Islámica, ha sido una arquitectura humilde, sencilla, realizada con algunas obras excepcionales, pero todo es general, todo es arquitectura en general, es una arquitectura adaptada al paisaje, adaptada a intensidades, que respondía a hechos muy concretos, que no se hacía para especular, sino para habitar. Todo eso es de un valor enorme y en la historia de la arquitectura nunca aparece, (...) Desaparece, desaparece toda la arquitectura anónima, todas las experiencias habitacionales, del hábitat, de montones de pueblos que son de un gran valor arquitectónico, desaparece porque sólo se ve la arquitectura monumental de acuerdo con los gustos que tienen en algún momento los historiadores y los arquitectos. (...) El problema acá es que la arquitectura debe volver, que es una función social importante, y debe volver a crear condiciones ambientales y por consiguiente debe enriquecer el medio por medio de una serie de experiencias que a lo mejor son absurdas y que en una forma u otra forman parte de esos materiales con los cuales estamos*

*trabajando.*²⁰⁷ (...) *Es que ¿sabe que hay una gran injusticia que se ha cometido en la historia con esa arquitectura anónima? La historia de la arquitectura es siempre la arquitectura de las grandes obras y todo lo demás que la alimenta, que es esa arquitectura anónima, digamos humilde, jno aparece!, a mi me parece que es una gran injusticia que ha cometido la historia”.*²⁰⁸ Y precisamente con base en la arquitectura marrakechí, fueron planteadas las analogías con relación a los recorridos en los proyectos de Salmona. Es así como finalmente el viaje está en los recorridos y son los recorridos la remembranza del viaje.

207 Salmona, Rogelio. Conferencia 3/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 08 de 2005

208 Salmona, Rogelio. Conferencia 3/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Mayo 28 de 2004



Gimnasio Fontana, Bogotá, fotografía Sasha Londoño

3.3.1

Mineral-Moldear – Vegetal-Modelar – Sensorial-Modular

“Las conmociones que hubiera podido tener con el cielo, con las nubes, con el sol, con todos los elementos del entorno, esa conmoción interior que uno tuvo y que va a explicitar en el proyecto, puede que no se haga evidente a los demás. Puede que no sea evidente, puede que la sensibilidad del otro no aprecie o no sienta la emoción que uno tuvo al hacer el proyecto, eso pasa en cualquier obra de arquitectura o en cualquier obra de arte en general. (...) Realmente todas las influencias que uno tiene están en los comienzos, porque uno no inventa absolutamente nada, es decir, coge lo de otros y lo va interpretando en forma distinta”.²⁰⁹

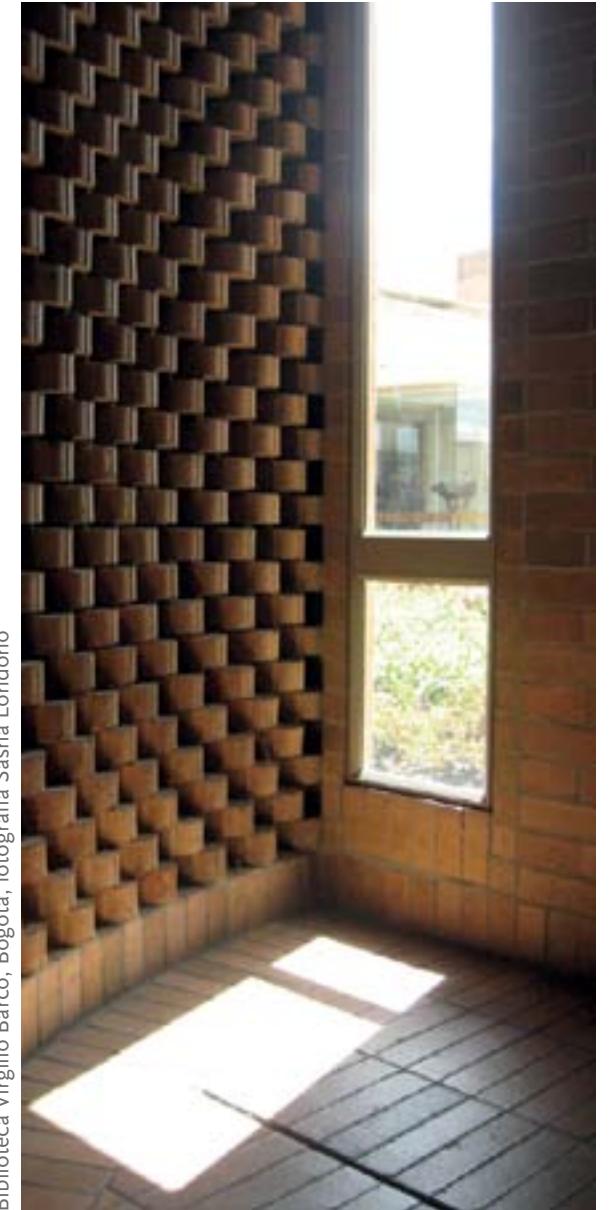
209 Salmona, Rogelio. Conferencia 8/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Diciembre 01 de 2004.

Salmona no va en blanco al norte de África. Había por ese tiempo en el ámbito en que él se movía, un debate general que apuntaba las miradas a la ciudad y a la experiencia. El clima intelectual pudo ser una de esas razones que motivaron el viaje. Al emprenderlo, Rogelio cargaba consigo una combinación entre lo que él era, lo que tenía, lo que había vivido y el impacto del nuevo lugar. Esa era una combinación importante que implicaba que de ninguna manera había desconocimiento de su experiencia previa. Al estar allí, seguramente comprendió que en el recorrer era desplazada la vista y la visión fotográfica; que la acción de moverse, significaba una relación con el mundo. Encontró probablemente que esa relación no estaba solamente en los ojos, que esa no era una arquitectura para ver, sino para sentir. Quizá comprendió que era una relación táctil que se daba a través de tocar; se daba tocando el mundo, incluso, si era mediada por los ojos; descubrió que no era una relación visual, sino una relación afectiva.

Después de mucho ir y venir y de muchas preguntas, esta investigación deriva en que en el recorrido y en el recorrer la arquitectura de Salmona, es posible descubrir su viaje al norte de África. Se advierte que no sólo es el recorrido, sino el recorrer, un elemento fundamental de la arquitectura.

Esto condujo de vuelta a Deleuze. Al igual que Benjamin y Rossi, Deleuze se convirtió a lo largo de este documento en otra de esas conexiones invisibles que van hilando, amarrando y relacionando las ideas. En esta oportunidad, para lograr la comprensión de lo que junto con Félix Guattari, denominaron, en el capítulo 14 de Mil Mesetas, como espacio liso y espacio estriado. *“(...) los espacios se definen por la manera como se les recorre, por la manera como se viaja en ellos, por la manera como se vive en ellos”.²¹⁰* Para lograr dicha comprensión, Mario Mendoza se convierte en el apoyo al hacer una excelente interpretación de cómo poner en relación estos dos tipos distintos de espacios. *“La oposición se establece entre la ciudad, el mar y el desierto. (...) Existen tres divisiones en el capítulo de Mil Mesetas, por un lado, lo que sería una oposición simple de los dos espacios, las diferencias complejas y las combinaciones entre los mismos. Lo primero que hacen los filósofos es una oposición entre el espacio liso y el espacio estriado. El espacio estriado sería un lugar en donde las líneas y los trayectos están subordinados a los puntos. Se va de un punto a otro punto, (...) estaría atrapado el espacio entre esos dos puntos. El espacio liso es exactamente*

210 Mendoza, Mario. Un viaje corporal. Viajes por la ciudad. Colección construcción de lo público 02, Camilo Salazar Ferro – Diana Ruiz Cendales. Universidad de Los Andes, Departamento de Arquitectura. Bogotá, 2006. Pág. 88



Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, fotografía Sasha Londoño

lo contrario; los puntos están subordinados al trayecto. Existe una subordinación del hábitat al trayecto, una adecuación del espacio interior al espacio exterior. (...) en ambos, hay tanto paradas como trayectos. (...) en el espacio liso el trayecto provoca la paradas; en cambio, en el espacio estriado es exactamente lo contrario. (...) El espacio liso es un punto entre dos líneas. (...) La película de Bertolucci (...) el Cielo protector, basada en una novela de Paul Bowles, (Té en el desierto), serviría para explicarlo. En esta película hay (...) dos personajes que están en la ciudad de Nueva York; un hombre y una mujer que son una pareja que viaja a Marruecos. Uno le dice al otro: “bueno, perfecto, cuadremos los tiquetes, el hotel, los viajes, ¿cuándo vamos a regresar? ¿qué día exactamente? El vuelo tal que sale de tal sitio a tal sitio”. Y él le dice: “yo no soy un turista, yo no viajo de esa manera; así no se viaja al desierto. En el Sahara nunca se puede viajar como tú estás diciendo. Yo voy, y según la dinámica del propio viaje, iré estableciendo el trayecto, las paradas, los hoteles, las ciudades, etc.” (...) Tendríamos una oposición muy clara de lo que sería una perspectiva de lo estriado versus una perspectiva de lo liso; una perspectiva de lo cuantitativo versus una perspectiva de lo cualitativo. En la medida en que la película va avanzando, ella va entendiendo (...) que el espacio del desierto del Sahara, del Magreb, de Marruecos, es un

espacio en donde las caravanas de beduinos, por ejemplo, no van viajando del punto A al punto B; no. Lo que ellos hacen es arrancar y, según las tormentas, el clima, la manera como las mismas personas que van en la caravana se van sintiendo, van determinando si paran en un oasis o en otro, si hay que recoger agua, si alguien se encuentra enfermo, o no. Y ahí se produce, entonces, la parada. Los beduinos recorren el desierto con una perspectiva de lisura, con una potencia de lo liso, que ya sería una categoría distinta. (...) En el espacio liso lo que prima es la percepción háptica; lo háptico en oposición a lo óptico. En el espacio estriado, por ser cuantitativo, es evidente, es claramente más visual. El espacio de lo liso es el espacio de lo abierto. El espacio que tengo aquí, pegado a los ojos, (...) no lo puedo ver; por lo tanto, no puedo precisar formas, que son las características del espacio estriado. ¿Qué percibo? Fuerzas. Hay una oposición entre forma y fuerza, entre liso y estriado. El espacio liso, por lo tanto, es una relación entre el olfato, es una relación que pasa más, por el oído. En el cielo protector, tarde o temprano, él se enferma, muere, y ella se queda (...) a la vera de un camino y entiende (...) las largas conversaciones que ha tenido con él, y finalmente se para allí a esperar una caravana, a que pase, no importa para dónde. Y esa mujer que al comienzo de la película vivía obsesionada, delirante casi, de los horarios, de las rutas, de los

pasajes, de las reservas, de pronto se ve abocada al viento. Se ve abocada al Hamsin, que en árabe significa cincuenta, “el viento cincuenta” porque alcanza cincuenta grados de temperatura. Y viene y recorre los poblados, recorre las grandes ciudades; esas tormentas de arena, terminan obligando a la gente a meterse en las casas, en los refugios o en las tiendas de campaña. Y enfrenta entonces una naturaleza agreste que la siente en la piel, en el oído, oye el ruido del viento como llega, vuelve al desierto y la recoge una caravana de beduinos; ella se sube en el camello, y ni siquiera pregunta para dónde va, y empieza la aventura de lo liso. Empieza un momento en el cual la segmentaridad dura, una vida regida por la racionalidad, por los horarios estrictos y por dinámicas excesivamente controladas, una vida neurótica, se abre de repente al azar, a la aventura. (...) el espacio de lo liso está ocupado por intensidades, vientos, ruidos, fuerzas, cualidades táctiles y sonoras. (...) En la mitad del Sahara (...) siempre estoy en la mitad de la inmensidad. (...) El arquetipo de espacio liso sería el mar y el desierto; en oposición a lo que sería el arquetipo del espacio estriado, que sería la ciudad occidental, (...) a partir de la cuadrícula”.



Casa Puente II, Tabio, fotografía Sasha Londoño

Es igualmente pertinente hacer una analogía a los tres sistemas que suponen la composición del paisaje planteados en el punto 6.2 del libro Proyecto y Análisis de Bernard Leupen (autores varios, Editorial G.G. pág. 153) en el que se establece un sistema natural (análogo al recorrido vegetal), un sistema cultivado (análogo al recorrido sensorial) y un sistema arquitectónico (análogo al recorrido mineral). De acuerdo con los autores, es posible decir que en el recorrido vegetal se hace referencia al paisaje original, en el recorrido sensorial hay manipulación del paisaje y en el caso del recorrido mineral, se presenta una adición al paisaje.

Según plantean los autores, hay una diferencia entre el paisaje llamado natural, que es aquel que resulta por efectos de la materia viva y orgánica sobre lo inorgánico, como las plantas sobre la arena o la arcilla; el paisaje cultivado que es planteado como el resultado de un sistema de cultivo y ponen como ejemplo el manejo del agua o la explotación agrícola que se desarrolla sobre un sistema natural preexistente y por último, el paisaje arquitectónico sería el resultado de un proceso de elaboración arquitectónica consciente del paisaje natural y/o cultivado, para convertirlo de esta manera en una

composición arquitectónica formal. “Uno no puede poner todo en un proyecto; tiene que hacer una selección. No hay selección si no hay una cultura para hacer esa selección. no se puede hacer esa selección en una forma rudimentaria, tiene que tener una base cultural para decir: “voy a poner en evidencia esto, porque esto tiene una determinada importancia”, esa es la parte complicada: ligar piedra con cielo, concreto con paisaje, en fin, todos esos elementos de la arquitectura que son tan difíciles de agrupar, de elaborar para que vaya más allá del hecho constructivo”.²¹¹ Se conjugan así arquitectura, cultivo y naturaleza.

Es así como los recorridos propuestos y el recorrer, se han ido poco a poco estructurando para sustentar en ellos la presencia de elementos traídos de la experiencia del viaje al norte de África realizado por Rogelio Salmona. Antes de entrar a explorar directamente la caracterización de cada uno de los recorridos identificados en sus edificios, surgió casi mágicamente, como mucho en este trabajo, un vínculo extraordinario con los recorridos encontrados y una serie de conceptos que describen tres tipos de analogías propuestas por Deleuze para el caso de la pintura.

²¹¹ Salmona, Rogelio. Conferencia 8/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Diciembre 01 de 2004

En uno de los apartados de su libro de *Lecciones Pintura. El concepto del diagrama*, Gilles Deleuze expone que el diagrama, visto en este caso a través de la pintura y de acuerdo al término de Bacon desde la interpretación de Wittgenstein, podría expandirse a tal punto de derivar en caos o replegarse a su mínima posibilidad de modo que su única opción de existir sería como código. Es esto último lo que le brinda la posibilidad a Deleuze de hacer referencia al lenguaje analógico y al diagrama permitiendo la cercanía con la noción de modulación. Modular el color y la luz, para Deleuze, es pintar. Así pues, es pertinente detenernos en los tres casos distintos de analogía presentados por Deleuze. Son tres hipótesis complementarias, relacionadas paralelamente con una serie conceptual: molde, módulo, modulación.

1. El lenguaje analógico como el lenguaje de la similitud, se refiere a la más común de las analogías: *analogía por similitud*. Es una similitud impuesta desde afuera, como dice Deleuze, se refiere a una operación de información de superficie. Así, el acto que la acompaña, sería el acto de *moldear*, pues el moldeado se efectúa de afuera hacia adentro, de la superficie hacia el interior. Moldear es finito.

Casa Puente II, Tabio, fotografía Sasha Londoño



2. El lenguaje analógico como el lenguaje de las relaciones, se refiere a la *analogía orgánica*, en tanto está determinada por las relaciones internas. Extraído de Buffon, Deleuze utiliza el término ‘*molde interior*’, lo que implica que (como en la biología con los órganos), *modelar* es una acción que se efectúa de adentro hacia fuera. Modelar es moldear continua y temporalmente desde dentro. Modelar es cambiante.

3. El lenguaje analógico que se inscribe en la idea de *modulación*, se refiere a la que podría ser entendida como *analogía estética*. Es decir, el acto mismo de la experiencia. Modular viene es modificar, matizar, variar, ajustar. Modular es armonizar.

En este sentido la serie sería: moldear, modelar, modular; moldeado, modulado, módulo.

De acuerdo con lo anterior, los tres recorridos encontrados y caracterizados han sido bautizados provisionalmente con tres nombres cada uno. Estos nombres hacen referencia a distintos elementos que comparten factores comunes, lo que permite hacer una lectura tanto transversal como horizontal de los mismos. El bautizo temporal de los recorridos indica que no pretenden ser

nombres definitivos; es así que están sujetos a cambios y modificaciones y, eventualmente, podrán ser replanteados en el momento que fuera necesario. En realidad estos nombres surgieron bajo las circunstancias particulares y personales de este momento, como una necesidad de traducir en palabras las percepciones y sensaciones que, a raíz de esta investigación, evocan estos recorridos. Por eso sería innecesario intentar hacer de ellos una lectura racional, pues finalmente sólo se trata de un camino encontrado entre muchos posibles para intentar poner en palabras aquello denominado por Derrida como *lo indecible*.

Sin más preámbulos, los recorridos, son:

1. Protección - Mineral - Moldear
2. Integración - Vegetal - Modelar
3. Exaltación - Sensorial - Modular

Tanto en la relación vertical, como en la relación horizontal, existe un silogismo entre los tres que los une y los enlaza; uno afecta al otro a través del otro, así como uno conduce al siguiente y proviene del anterior. En la lectura vertical, la primera columna se refiere a la “finalidad” del recorrido (proteger, integrar, exaltar); la segunda columna podría denominarse “temporal-

material”, pues hace alusión a los elementos permanentes y efímeros que encuentran sus particularidades en la relación que establecen con la materialidad y el paso del tiempo en los recorridos. La tercera columna es extraída a partir de los planteamientos de Deleuze, por su pertinencia para cada caso: *Moldear*: cómo se establece esa relación de afuera hacia adentro, en la que el exterior (geografía-topografía-paisaje) se vincula al interior (arquitectura) y determina el recorrido? *Modelar*: cómo desde el interior se fortalece el vínculo con el exterior (geografía-topografía-paisaje) y se desdibujan los límites entre el recorrido y el paisaje? *Modular*, cómo armonizar el recorrido a partir de la modulación de las emociones a medida que se recorre?

Estos tres recorridos propuestos contienen una doble analogía con los elementos abstraídos del viaje al norte de África; lo fundamental es que todos provienen de esa experiencia.



Casa Río Frío, Tabio, fotografía Sasha Londoño

3.3.2.

Protección. El recorrido mineral Moldear

“En cada recorrido trato de identificar la permanencia. Me ha pasado, por ejemplo, en Kalibia o en Alberobello, con sus delicadas y ricas arquitecturas populares. Lugares donde se identifican rincones que han quedado. Se sobreponen las imágenes. Además de mirar y admirar las arquitecturas monumentales, los grandes edificios, las grandes obras, yo iba detrás de las cosas pequeñas que podían volverse familiares. Eso me llevó a una búsqueda muy particular. En todos los sitios a donde iba, el sur de Francia, Italia o España, el norte de África, al tiempo que recorría las mezquitas, las catedrales, las diversas escuelas del románico, las grandes arquitecturas del Renacimiento, husmeaba en las arquitecturas populares. (...) Sentí interés

por la arquitectura popular porque me parecía una bellísima expresión de cierta realidad, llena de ingenio y de sabiduría, de discreción y de humildad. Y eso para mí es sencillamente buena arquitectura”.²¹²

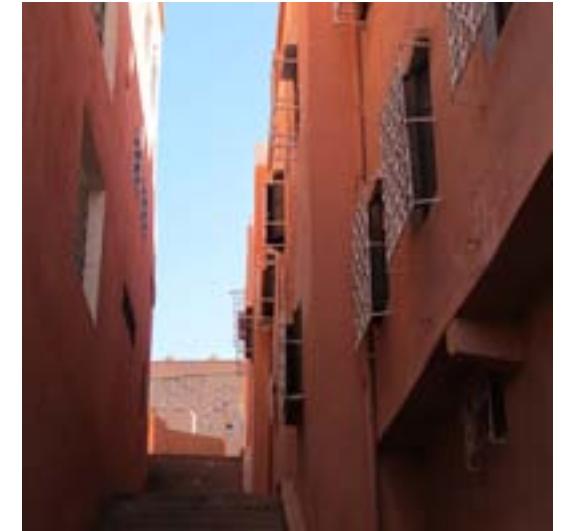
El recorrido mineral es aquel recorrido que conduce al usuario a la experiencia que viene desde el exterior hacia el interior de los espacios arquitectónicos. Su objetivo principal podría ser el de trasladarse de un lado a otro, subir o bajar con el fin de llegar a alguna parte. Sin embargo, más allá de la función, el recorrido mineral busca ofrecer protección al usuario haciéndolo partícipe de segmentos de acontecimientos inesperados que vienen del exterior. Estos recorridos están delimitados y configurados como pasos de transición entre lugares, pero son también puntos fijos de conexión interior que conectan los espacios mediante rampas y escaleras. Los recorridos minerales podrían ser entendidos como la parte ‘científica’ del recorrido en la arquitectura desde el punto de vista de la función y la técnica. “Así como hay que conocer profundamente, para poderlo utilizar en todo su esplendor, el material. (...) Hay que pensar con el material (...) la percepción

²¹² Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Págs. 44 y 45

es diferente (...) lo importante es que vaya más allá del hecho constructivo, vaya a proponer emociones y percepciones distintas”.²¹³ En este recorrido es fundamental el uso, disposición y características de los materiales que lo componen. Sensación y percepción a partir de lo que del exterior penetra al interior a través del material. “La geometría es un elemento para organizar las cosas, no únicamente los hechos funcionales, sino los hechos inmateriales que uno puede proponer en un proyecto. (...) tengo que hacerlo hacia adentro. Hay un recorrido hacia adentro que uno lo va viendo, ya no en el cielo que era lo que quería al comienzo sino a través de la geometría, de los canales, de las atarjeas y de los escalones (...)”.²¹⁴ Esta configuración a partir del uso del material, valora y reconoce la arquitectura anónima sobre el monumento. En este recorrido este reconocimiento se centra en la protección que por sus condiciones y características, brinda al habitante mientras introduce continuamente el exterior. Para ello se hace fundamental la técnica, uso y particularidades de los materiales, así como las aberturas y los cerramientos, las visuales y entradas

²¹³ Salmona, Rogelio. Conferencia 2/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2002

²¹⁴ Salmona, Rogelio. Conferencia 10/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Septiembre 20 de 2005



Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



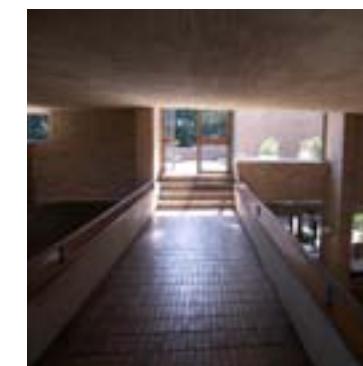
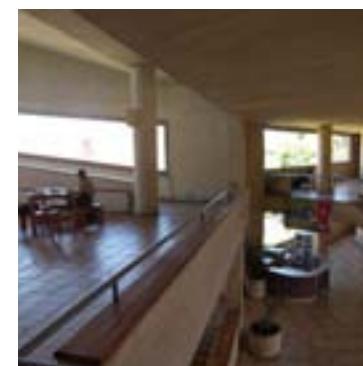
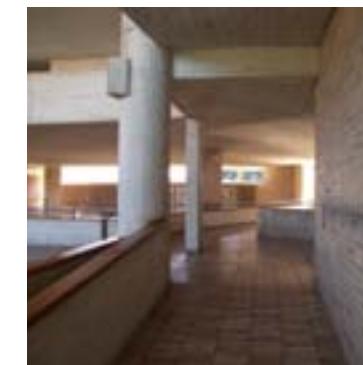
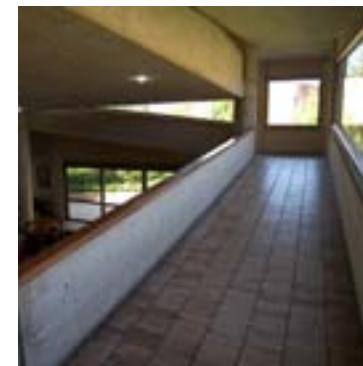
de luz; en general, todos los elementos que median en la relación que se establece desde el exterior hacia el interior.

*“En las ciudades del Magreb, también existe la plaza. La Djemaa el fna – “plaza grande” – está ubicada a la entrada de Marrakech, no en el interior. Todas las callejuelas dan a una plaza sin contornos, permanentemente habitada. Son las multitudes las que forman la plaza. Desde adentro es muy difícil ver la ciudad porque se penetra como por laberintos. Después uno penetra al interior de Marrakech y camina y camina, y va descubriendo las calles silenciosas. Uno trata de evitar las laterales, porque como toda la vida es interior, se camina con la sensación de deshabituarse de algo que para uno es absolutamente normal. De repente, la intensidad de ese recorrido se abre a un puente, pasa un río y vuelve y se cierra. Siempre cubiertos por enramadas y toldos. Claro que esta es apenas una impresión de viajero. Hay una cosa como diluida, pero hay elementos muy concretos que quedan en el recuerdo: murallas, minerales, suks. ¿La orientación? No, uno está perdido. Incluso hay zonas donde no se debe entrar”.*²¹⁵

²¹⁵ Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 119

Particularmente en Marrakech, quizá por su cercanía al desierto y a diferencia de otras ciudades del norte de África como Fez, Tánger o Casablanca, las construcciones están realizadas con tierra y adobe comprimido; en ellas son utilizados con habilidad y destreza las técnicas y materiales del lugar. El color de la tierra juega un papel fundamental en esta arquitectura, de materiales autóctonos y tradicionalmente repetida de generación en generación. Este hecho hace que la ciudad se lea como una masa homogénea cuyo foco central es la medina. La medina es el núcleo principal de la ciudad árabe y en el caso de Marrakech, cerca de ella está la Mezquita mayor Kutubía, la Plaza Jemaa el-Fna y los zocos o mercados comerciales. Al interior de la medina se desarrolla la vida y la vivienda con pasajes comerciales. En realidad, aparte de la plaza y la mezquita, son pocas las cosas que se destacan; la ciudad debe ser penetrada para poder ser recorrida. Además de la medina, están también a las afueras de las ciudades, los kasbah. Estas son construcciones en tierra y adobe que se mimetizan con el paisaje acentuando su función de refugio, defensa y protección, dado que funcionan como fortalezas. *“Toda creación es una renovación de la experiencia. El que trabaja con sistemas tradicionales sigue sistemáticamente un proceso*

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, fotografías Sasha Londoño



dentro de los límites de su propio ejercicio, lo mejora, lo enriquece, lo afina. (...) La tradición, más que cambiar, adquiere valores nuevos, conocimiento que incrementa nuestro abanico de opciones, de experiencias pasadas".²¹⁶

El recorrido al interior de las ciudades marroquíes es muy impresionante, porque es una masa que se penetra y se va descubriendo sin que haya grandes edificios; la mezquita es ese elemento singular, potente y representativo. Rossi aseveraba que el monumento necesita lógica para ser comprendido y cuando se refiere a él, advierte que no sólo interviene la emoción, sino también el intelecto. La importancia de la arquitectura popular árabe relega a los grandes monumentos; descubrir la medina es descubrir la sensibilidad de la vivienda popular a la que Salmona le otorga reconocimiento. *"De la arquitectura popular recibimos un conocimiento simplemente sensible, perceptivo: se reconocen las cosas y se aprecian de inmediato"*.²¹⁷

En la arquitectura popular árabe los muros de las construcciones son extremadamente

216 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 161 y 48

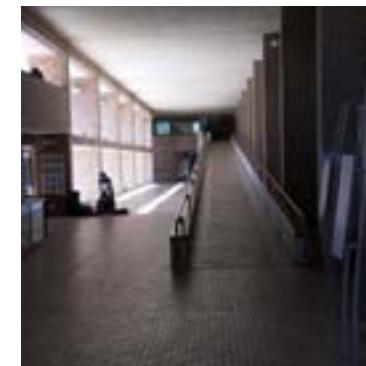
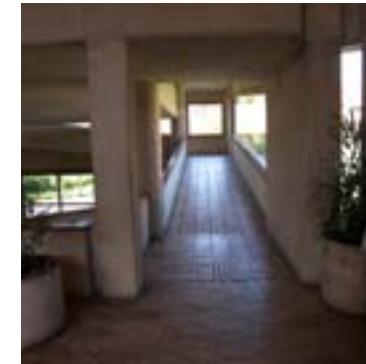
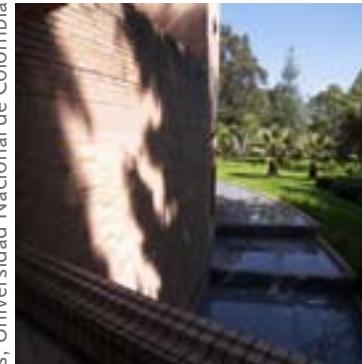
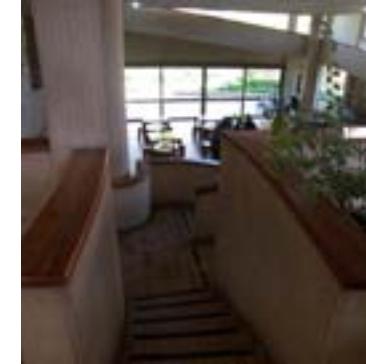
217 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 51

gruesos, lo cual proporciona estabilidad al material que conforma una capa de protección contra la inclemente temperatura exterior. Aunque los vanos son pocos y de reducido tamaño, funcionan como elementos de refrigeración y confort; son una impecable técnica para refrescar los espacios al interior, mientras permite al mismo tiempo el ingreso de trozos de paisaje. Así ocurre también en la arquitectura de Salmona a lo largo de los recorridos llamados aquí minerales *"(...) lograr calidad interior mediante secuencias espaciales complejas, recortando cuidadosamente las vistas hacia el paisaje y graduando con marquesinas, claraboyas, lucarnas, el ingreso del sol a los espacios interiores"*.²¹⁸

En este recorrido son importantes las aberturas y los vanos que encuadran atentamente el paisaje en secuencias tanto continuas como interrumpidas, permitiendo matizar y moldear la entrada de la luz, el cielo y la geografía. Por su configuración, restringen las corrientes de aire y aíslan el interior de la temperatura y demás condiciones externas; sin embargo, no impide introducir fragmentos del exterior mientras brinda protección al habitante. Las aberturas que acompañan estos

218 Cortés, Rodrigo. para el Video Rogelio Salmona en la Maestría de Arquitectura. Realización de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, 2009

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, fotografías Sasha Londoño



recorridos están estratégicamente ubicadas para direccionar, al tiempo que enmarcar el paisaje. “Es una característica de la arquitectura y de la estética del Islam: la belleza sólo puede descubrirse desde el interior, en la intimidad de las casas a través de los distintos patios y en la continuidad del recorrido. (...) Para tener una idea de La Alhambra hay que recorrerla sutil e íntegramente y, a diferencia de Versailles, en cada espacio singular, uno se puede disolver”.²¹⁹

Al final de sus proyectos Salmona se inclinó por combinar el ladrillo con el concreto; sin embargo, la mayor parte de su obra es en ladrillo. “Descubrir el ocre del concreto me permitió encontrar una mayor relación con el rojo del ladrillo que mejora la luminosidad. Con el color ocre la penumbra se aclara”.²²⁰ Su trabajo con el ladrillo no era realizado de manera espontánea o comercial. Armado de paciencia inició una serie de arduas e intensivas investigaciones en diferentes ladrilleras hasta lograr la resistencia requerida, la temperatura de cocción adecuada y las condiciones de secado óptimas necesarias. En todo ese proceso obtuvo además en el ladrillo ese color

219 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 169

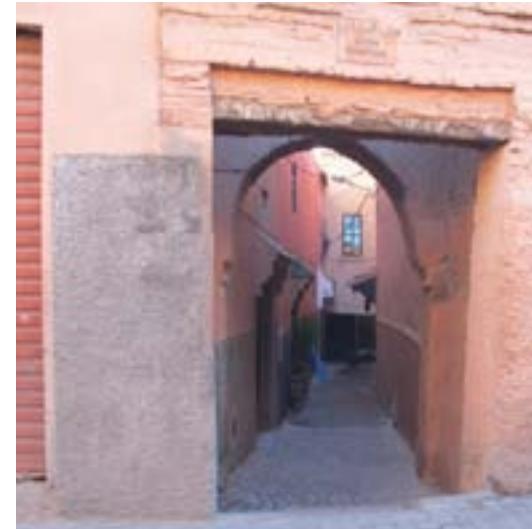
220 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 185

particular tan característico y reconocible de su obra. Pero según su propio relato, el color del ladrillo no era un capricho sin sentido. Una de las razones fundamentales, era la necesidad de producir determinados efectos del color del material en contraste con la luminosidad, el verde de las montañas y el azul inconfundible del cielo bogotano. Esto produce un efecto mágico muy similar al que se da entre el color de la tierra, el verde y el cielo africano y, en ambos casos, el material utilizado es un material propio del lugar y de la región, es materia prima autóctona y natural. “Me pareció importante usar los materiales de la región, me parecía que la arquitectura, especialmente el ladrillo, debería de dignificarse y de volverse a usar”.²²¹

“En cuanto al material, es importante anotar que existen valores tectónicos distintos que producen sensaciones diferentes y, por consiguiente, otras actitudes en cuanto a los valores táctiles”.²²² En el recorrido mineral se hace explícita la doble condición de la arquitectura al ser mirada como técnica y como arte. Como todo arte, la arquitectura necesita una manera de

221 Salmona, Rogelio. Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001

222 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 66



Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, enero 2014



construirse; la técnica sería para la disciplina la composición entre lo que ha quedado de la experiencia y la materialidad. “Es indispensable que haya coherencia entre la espacialidad y los materiales. Ahí interviene la concepción que tiene cada uno del color. El color es importante, pero no el de la pintura. Para el material, el color del cielo, del tiempo, de la hora. Porque cada hora tiene su color y la arquitectura debe permitir que cada color se haga visible, que haya contrastes entre la luz y la penumbra, entre lo oscuro y lo claro. Todo esto se vuelve perceptible a través de una determinada composición. La composición no es únicamente combinar una nota con otra: hay que tener en cuenta el color de esa nota que es fundamental”.²²³

Particularidades de esa arquitectura popular son reinterpretadas en los recorridos minerales en la obra de Salmona. Se destacan algunos elementos singulares y se rememora así silenciosa y continuamente el significado de lo tradicional. “Cuando un arquitecto se aproxima a las arquitecturas de los otros y ve, por ejemplo, obras de dimensiones mínimas, llenas de sabores, de olores, de plantas, del viento que hace vibrar, una discreción absoluta y una belleza

²²³ Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 182

*inconmensurable, toma esos mismos elementos para transfigurarlos en algo que hubiera querido hacer. Seguramente alguien que no es arquitecto aprecia lo que ve en su verdadero valor. Uno lo aprecia pero al mismo tiempo se lo apropia en la mente para sí”.*²²⁴

En los proyectos seleccionados se hace explícita la sensación de protección en los recorridos minerales, al tiempo que se crea un fuerte vínculo desde el exterior hacia el interior mediante las aberturas, visuales, luminosidades y tonalidades.

*“Para Rossi aprender de tantas arquitecturas anónimas, es un modo de contribuir a que la arquitectura siga siendo lo que siempre ha sido: una obra colectiva. (...) El deseo de liberar a la arquitectura del principio de autor, para facilitar su transformación en vehículo de experiencia y su inserción en el curso de la vida, conduce a Rossi a reivindicar el valor de la arquitectura anónima (...)”.*²²⁵

²²⁴ Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 48

²²⁵ Sainz Gutiérrez, Victoriano. Las distancias invisibles. Aldo Rossi y Walter Benjamin. Thémata. Revista de Filosofía. Número 41, 2009. Universidad de Sevilla. Págs. 394 y 397

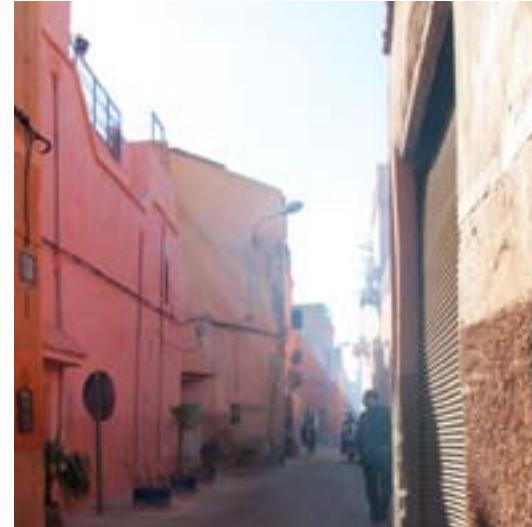


Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Medina, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Medina, Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Este primer recorrido resalta la introspección de la arquitectura popular en su necesidad por convertirse en artefacto de protección. De ahí que resultara consecuente la relación con la analogía común que sería la misma analogía por semejanza expuesta por Deleuze. La arquitectura popular en una relación curiosa, no protege por negación, sino por medio de la introversión que implica reconocer el afuera para verterse hacia adentro; se mimetiza agarrándose del afuera. Por consiguiente, la protección se podría asimilar a una construcción artificial deliberada para protegerse de la naturaleza, pero involucrándose simultáneamente con ella. Protege del enemigo, pero también del sol y del frío y de la naturaleza. La analogía por semejanza significa moldear de afuera hacia adentro a través del modelo exterior.

Para Salmons era importante la reivindicación de la arquitectura popular y en esa reivindicación, lograr reproducir la experiencia de esa habitabilidad. *“Pues esa unidad que dan las arquitecturas populares, esa relación muy estrecha que hay entre la vivienda, la calle y el pueblo o la ciudad, son elementos importantísimos de enriquecimiento y eso también es un hecho importante. Por eso decía yo que uno no puede mirar solamente la*



Panorámica Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá - fotografía Yusef Rincón, septiembre 2013



Panorámica Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá - fotografía Yusef Rincón, septiembre 2013

arquitectura histórica, sino también la moderna, la popular tiene una gran riqueza si uno sabe mirarla”.²²⁶ Emerge así la analogía con la arquitectura popular que a Salmona tanto impacto le causó en el norte de África, donde la protección y la materialidad, tienen un papel determinante para su concepción.

“La arquitectura popular siempre es sabia. La arquitectura popular es una arquitectura muy respetuosa, se ha ido haciendo de acuerdo con las necesidades. Hay lugares donde la arquitectura popular es muy rica, muy enriquecedora, como pueden ser todos los pueblos del Mediterráneo, uno no encuentra desajustes, es una cosa que tenemos que aprender nosotros acá”.²²⁷



Collage de imágenes Bogotá - Marrakech, fotografías Sasha Londoño
Panorámica Edificio de Posgrados Ciencias Humanas, Universidad Nacional, Bogotá - fotografía Yusef Rincón, septiembre 2013



226 Salmona, Rogelio. Estrategias Projectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001

227 Salmona, Rogelio. Estrategias Projectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001

3-3-3

Integración. El recorrido vegetal Modelar

*“La mirada paseaba entre el papel y el recuerdo, entre la punta del lápiz y el recorrido de la sabana. Días azules, días nublados, días de sol y sombra, de sequedades y humedades, eran interpretados. Trataba de entender el misterio de la naturaleza para llevarlo a la arquitectura. (...) Toda obra es una suma de frustraciones. Lugar común. Lo he oído, leído, pero sobre todo lo he experimentado”.*²²⁸

²²⁸ Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 172

El recorrido vegetal está caracterizado por ofrecer al paseante generosamente el paisaje y la geografía en todo su esplendor, así como las cualidades de la topografía. La arquitectura se funde con el paisaje y se genera una relación entre la inmensidad de la geografía, la naturaleza y la topografía. En los proyectos de Salmona las terrazas y los patios son habituales, así como lo son las sucesiones de patios. Varios trabajos han centrado la atención en su estudio y, entre otras cosas, los patios son reconocidos como elementos organizadores de su arquitectura. El patio podría ser articulador de la arquitectura y la geografía en estos recorridos. Los recorridos vegetales involucran los elementos geográficos, así como la vegetación, el vacío conformado por los patios y las dobles alturas y la topografía tanto natural como de la arquitectura. El patio, las terrazas y los cambios de nivel se constituyen como elementos fundamentales en la composición del recorrido vegetal y son la integración y el vínculo de la arquitectura con la naturaleza inmediata, la inmensidad de la geografía y las variaciones de la topografía. “La arquitectura la hace su espacialidad enriquecida por unos materiales que no son bobos, que la construyen, que la enriquecen, que es el paisaje, la luminosidad, la nubosidad, la lluvia, todos



Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

los elementos naturales que son los que forman el paisaje”.²²⁹ En este recorrido cabe distraerse y es así como más allá de la conexión de espacios, la errancia espontánea del viajero empieza a cobrar otras dimensiones al interior del proyecto y adquiere protagonismo.

*“Para mi hacer arquitectura es hacer renacer elementos que ya existen; no se inventan los patios, las atarjeas, las bóvedas y las techumbres, los muros, los vanos y las transparencias, los zaguanes, las galerías y las plazas. Hacer arquitectura, por consiguiente, es firmar un acuerdo tácito con la historia, pues toda obra prepara la siguiente”.*²³⁰

Una singularidad de las construcciones del norte de África, al igual que en los proyectos de Salmona, es la relación con el paisaje, la geografía y la topografía. Ante todo importa no agredir el contexto, resguardarse, acuñar parte del exterior al interior de la edificación y conectarse directamente con el infinito. Las construcciones al norte de África se caracterizan por los grandes patios, el uso y manejo del material, los vanos y aberturas

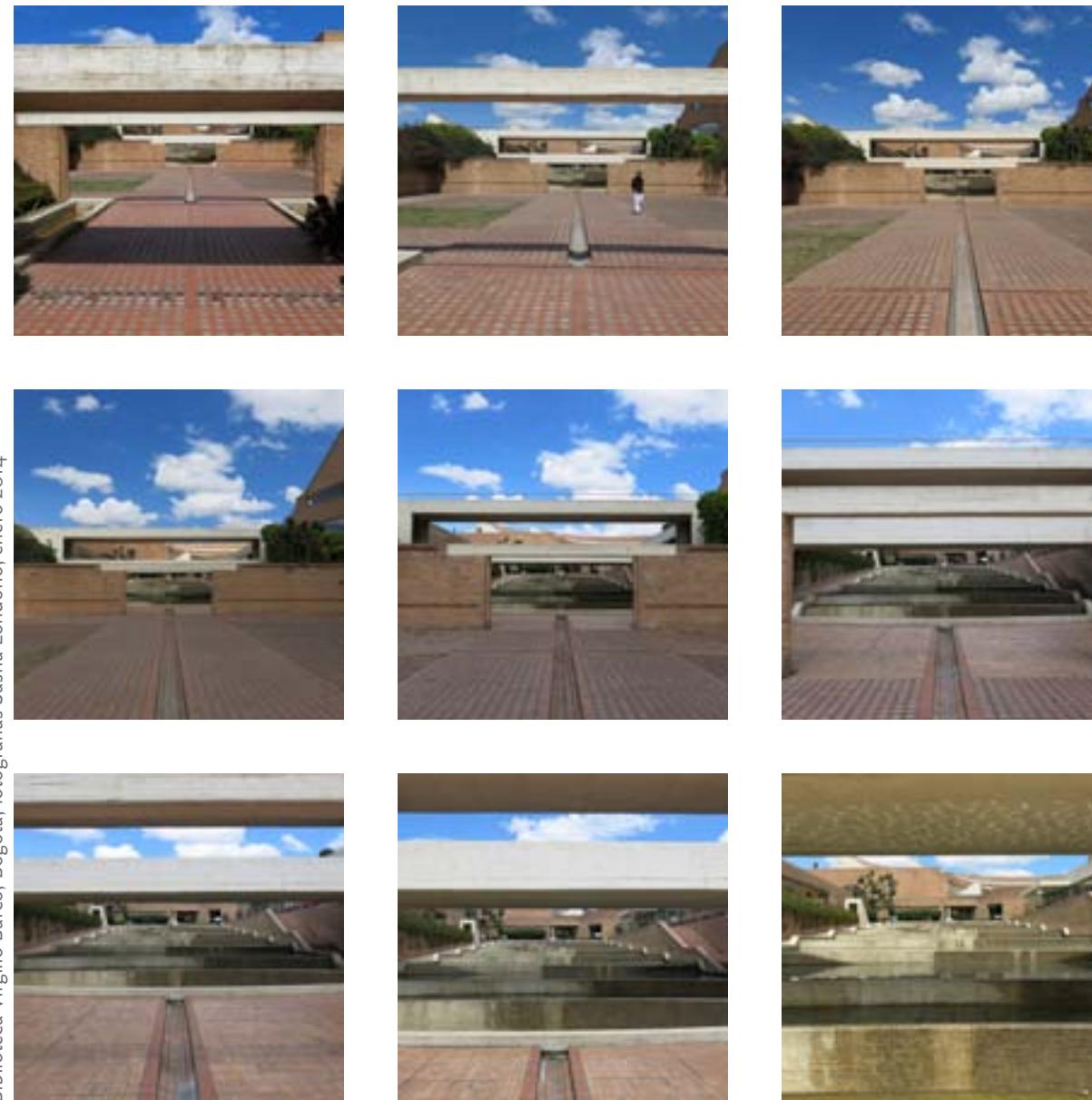
229 Salmona, Rogelio. Conferencia 3/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Mayo 28 de 2004

230 Salmona, Rogelio. Estrategias Projectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001

en posición y dimensión, las terrazas y las conexiones. En repetidas ocasiones, los patios están entre muros por debajo del nivel cero del plano base, creando un vacío que se arraiga al terreno, así como las terrazas que cumplen la función análoga de aferrarse al cielo y al paisaje creando en ambos casos la relación, integración e inclusión del interior con el exterior. *“Se ve la arquitectura, es una arquitectura en la cual la fachada desaparece como elemento principal. Es decir, interior y exterior se imbrican en un solo recorrido, el espacio tanto interior como exterior se imbrica el uno dentro del otro, eso hace que haya un análisis más elástico del espacio, un análisis topológico, del topos”.*²³¹ Tanto en la arquitectura árabe como en la arquitectura de Salmona, hay la intención de entrar en contacto directo con la naturaleza, desdibujar los límites entre ambos y lograr la mimesis del uno con el otro.

“En el renacimiento definieron la idea clásica del ambulatorio, el lugar por donde se camina, se deambula. En ese sentido, el jardín es un paisaje que se recorre y que, por la multiplicidad de perspectivas ofrecidas al viajero, es varios paisajes en un mismo espacio. (...) El jardín de la Alhambra podría ser la expresión más alta

231 Salmona, Rogelio. Conferencia 11/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 01 de 2005



Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

del goce estético. La sensación que produce esa frescura animada por el sonido omnipresente del agua, los colores diáfanos, el recorrido donde cada paso descubre una nueva etapa del placer, parecen todos elementos y momentos de una fusión mágica entre obra y entorno”.²³²

Una de las operaciones que utiliza Salmona para lograrlo, es modelar el plano base, de tal suerte que la topografía de la arquitectura se convierte en la prolongación del terreno natural. “La plaza hundida, y me preguntaron: “¿Para qué eso?, y dije: “Para ver el cielo”, porque al enterrarse sólo se va a ver la silueta de las montañas, las nubes, los aviones que pasan y el cielo de Bogotá”.²³³ En muchos de sus proyectos es posible observar cómo se confunde el plano horizontal al ser horadado o elevado mediante la arquitectura; parecieran estar excavados, enterrados y para esto debió ser necesario manipular y potencializar la naturaleza y el entorno. “Uno va armando la relación entre el cosmos, que es un paisaje y la misma arquitectura, la misma geografía, forman una unidad que es indiscutible, no hay la menor duda”.²³⁴ El

232 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 168

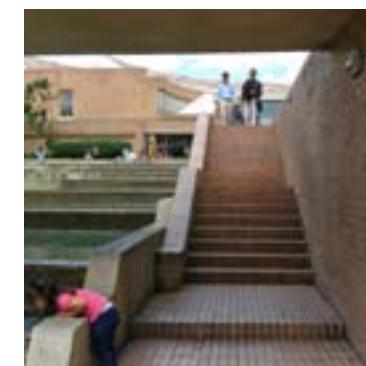
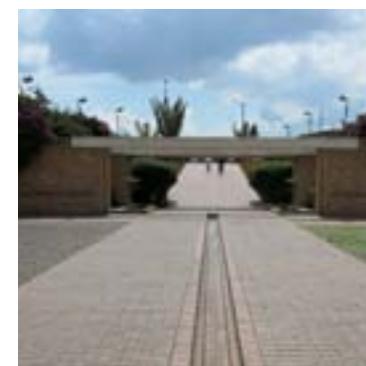
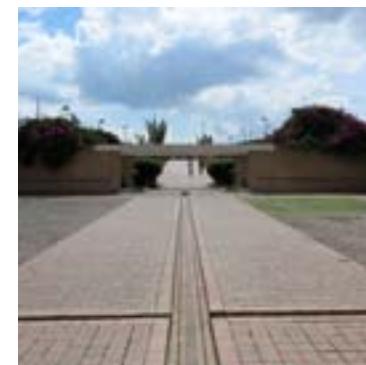
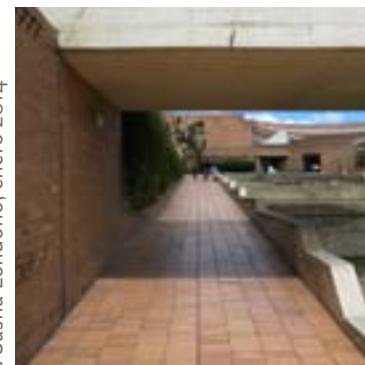
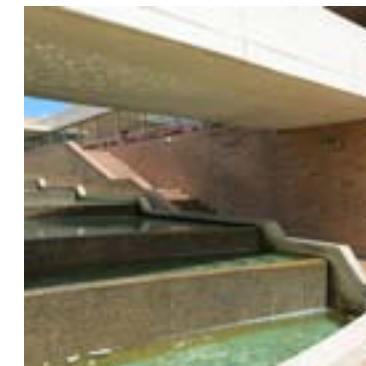
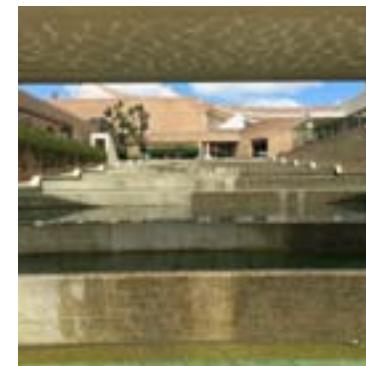
233 Salmona, Rogelio. Conferencia 2/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2002

234 Salmona, Rogelio. Conferencia 3/15 para la Maestría

recorrido vegetal es la plataforma y el paisaje el telón de fondo; juntos ayudan a conformar el escenario. Es la grieta o apertura horizontal que se proyecta hacia el infinito y en la que puede ocurrir cualquier cosa, pues está supeditado a los cambios climáticos y atmosféricos: la luz y la luminosidad, la geografía, la lluvia o un vendaval, se constituyen como parte fundamental del recorrido. “Entre arquitectura y universo el límite es virtual, pero se hace patente en el momento en que la naturaleza se pone en evidencia; es como un espacio que solo puede reconocerse en el habitar y en sus recorridos. La real posesión y apropiación del espacio permite que el recorrido no sea simplemente acortar una distancia, sino ir descubriendo elementos espaciales que son indecibles en el momento de explicarlos y que sólo aparecen y se hacen evidentes cuando habitamos esa espacialidad”.²³⁵ El recorrido vegetal construye el escenario para que la acción pueda suceder, tiene cambios de nivel, se horada y se eleva, gira y se devuelve; genera sensación de curiosidad, descubrimiento y novedad, al tiempo que se convierte en un medio disponible para el errante, para el *flâneur*.

en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Mayo 28 de 2004

235 Salmona, Rogelio. Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001



Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

“Cada cosa tiene su lugar. Así pasa con todo lo que se acumula en la experiencia: luminosidades, sonoridades, penumbras, porque finalmente la arquitectura es eso. No es únicamente donde se guardan los objetos, los recuerdos, sino también el lugar de lo inconmensurable, de lo que puede llegar en un momento inesperada y sorpresivamente”.²³⁶

Tomada por Deleuze desde Buffon, la analogía orgánica sería aquella que se encuentra en este recorrido, pues se sustenta en la acción de modelar. Según el filósofo, modelar es una acción que como los organismos vivos, se produce de adentro hacia fuera y ese movimiento se podría relacionar para este estudio, con la imitación de la naturaleza. En el recorrido vegetal hay un moldeo interior como consecuencia del modelado producido en el recorrido mineral inmediatamente anterior. En este caso se produce un moldeo que va de adentro hacia afuera y que tiende a anular los límites de la naturaleza. “Podría ser una arquitectura entre el cielo y la tierra, porque el cielo es un elemento importante en la elaboración del espacio arquitectónico, (...) hay un elemento que son los límites más

236 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 49

alargados”.²³⁷ Los recorridos vegetales logran la relación directa con la geografía; sensación y percepción de lo natural, se relaciona con el contexto, el paisaje, el entorno y la cúpula celeste. “El paisaje también es el cielo, no es únicamente la vegetación, lo vegetal, es también todo el cosmos, el cosmos es un paisaje, eso creo que lo habían entendido muy bien, pues (...) por lo menos nosotros lo interpretamos así hoy día”.²³⁸

Se excava, se horada, se eleva o se encierra, una doble altura o un jardín, son los organizadores de los recorridos vegetales. Modelar el terreno, horadar, excavar o elevar, son algunas de las operaciones determinantes para lograr la relación con el paisaje. Los kasbah servían como refugio, son construidos también con tierra y adobe y por su configuración, funcionan como fortalezas que parecieran emerger del terreno natural al mismo tiempo que se van fundiendo en él. El uso y configuración de las construcciones del norte de África, podrían ser análogas a la forma en que Salmona modela los recorridos vegetales de sus proyectos, donde el exterior y

237 Salmona, Rogelio. Conferencia 8/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Diciembre 01 de 2004

238 Salmona, Rogelio. Conferencia 3/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Mayo 28 de 2004

las cubiertas son como belvederes de la ciudad, la geografía y los cambios atmosféricos. La arquitectura actúa como topografía y esa topografía es modelada, manipulada para enunciar la geografía. Los proyectos de Salmona se recorren topológicamente, lo que mantiene activa la relación interior-exterior fundamental como lo planteaba Piaget para el espacio infantil aunque en este caso, no necesariamente lo sea. “Lo que yo deseaba hacer era una arquitectura que se pudiese descubrir, que no se imponga, pues yo considero que es más bella la arquitectura cuando se descubre con sorpresa, con encantamiento, como descubrimos la naturaleza”.²³⁹

239 Salmona, Rogelio. Estrategias Projectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001



Torres del Parque, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

“Un rincón es siempre una sorpresa. Cada cual lo descubre a su manera. Digamos que hay una manera geográfica de descubrirlos y de describirlos, pero cuando esa descripción se hace emocionalmente, el recorrido ocurre de otra manera. Es como una cartografía de los recuerdos. El arquitecto propone, el que habita descubre”.²⁴⁰

La configuración de este recorrido está dada también mediante la modelación del plano base. En este caso se pone de presente la geografía, el paisaje y la topografía como elementos constitutivos del proyecto arquitectónico. “Es que la arquitectura debe ser sutil. No debe imponerse. Entre otras, la arquitectura debe descubrirse como se descubren los hechos de la naturaleza, que es siempre sorpresivo, que siempre es abundante en efectos, en conocimiento”.²⁴¹ Se hace énfasis en la manera como la arquitectura es modelada por el arquitecto para ser la extensión de la topografía y así vincularla en su totalidad con la geografía. Se pone de manifiesto la analogía entre las construcciones árabes que se funden con la naturaleza y la capacidad

240 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 39

241 Salmona, Rogelio. Conferencia 11/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 01 de 2005



Panorámica Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá - fotografía Yusef Rincón, septiembre 2013



Collage de imágenes Bogotá - Marrakech, fotografías Sasha Londoño

de la arquitectura de Salmons para lograr lo mismo modelando el plano horizontal.

El patio actúa como plano base al tiempo que es terreno y estructura para la configuración del recorrido: es el lienzo sobre el cual se resalta la geografía y el paisaje natural. Los cerros son el telón de fondo, el cielo su prolongación vertical, la arquitectura en su conjunto se mimetiza con el paisaje. Se desdibujan los límites horizontales y la topografía empieza a moldearse poniendo en relación a la arquitectura, la ciudad, el paisaje y sus habitantes. *“Uno sabe que está en la arquitectura, pero también hay otro aspecto, podría vivir sin necesidad de saber que está viviendo en la arquitectura y en la ciudad. Pero tiene otro ingrediente: que uno puede, a través de la arquitectura, descubrir muchos elementos que forman parte de la naturaleza, de las formas, de las cosas, de los espacios, de la vida. (...) hay que proponerle al habitante posibilidades de interpretación en la naturaleza, de la vida, hacerle sentir el nacimiento de las cosas, hacerle sentir algo (...)”*.²⁴² Aquí es inevitable que la experiencia personal se vea mediada por la experiencia colectiva.

²⁴² Salmons, Rogelio. Conferencia 12/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 08 de 2005



Panorámica Edificio de Posgrados Ciencias Humanas, Universidad Nacional, Bogotá - fotografía Yusef Rincón, septiembre 2013



Panorámica Edificio de Posgrados Ciencias Humanas, Universidad Nacional, Bogotá - fotografía Yusef Rincón, septiembre 2013

“El techo forma parte del piso: “Cuando yo entro en mi casa, entro en la tierra, cuando salgo de mi casa subo al cielo”. Esto era indispensable aquí para poder mirar el entorno de la Ciudad Universitaria y las montañas en el fondo. (...) La simultaneidad también del paisaje de la parte baja, como de la parte alta, es decir, que se descubre en el recorrido.”²⁴³



Panorámica Edificio de Posgrados Ciencias Humanas, Universidad Nacional, Bogotá - fotografía Yusef Rincón, septiembre 2013

Collage de imágenes Bogotá - Marrakech, fotografías Sasha Londoño



²⁴³ Salmona, Rogelio. Conferencia 2/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2002

3.4.4.

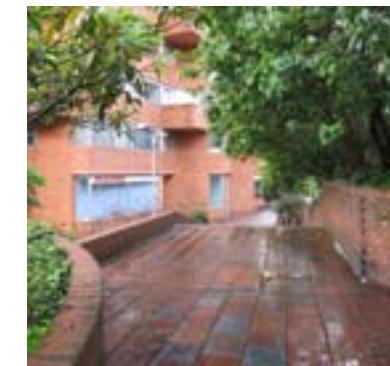
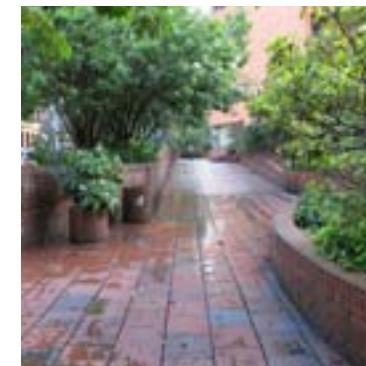
Exaltación. El recorrido sensorial Modular

“En Fez, el ambiente del islam se percibe a través de una atmósfera pesada. Inmersa en todo el azul de Marruecos, Fes es una ciudad gris, que respira una tremenda religiosidad. En el interior de la ciudad su forma es imperceptible. Hay un vínculo con otras características como los olores, el fluido de calles y callejuelas, la fuerza de algunos edificios, pero la primera sensación son líneas de extravío que ayudan a resaltar el desamparo. Una tarde una mujer me sonrió al pasar. No tenía velo y me intrigó tanto que decidí seguirla a pesar del peligro que esto implicaba en una medina. Como era de esperarse, me perdí. Quise devolverme, pero no encontré las callejuelas que había tomado y me enredé tanto entre una y otra que no supe más qué hacer. Decidí entonces golpear una puerta y pedir ayuda. En ese

*momento la volvía a ver. Se me acercó, me cogió de la mano: “rápido – me dijo -, por aquí”. Tomó un par de callejuelas y me dejó en una esquina donde se veía un animado Suk: “Por allí puedes encontrar la salida de la medina”. Le pregunté quién era y por qué no tenía velo. Me dijo que era una berberea: “No llevamos el velo mientras compramos el marido. Pero tú eres extranjero. No has debido seguirme. Que Alá te bendiga”. “Insha’Allah”, le contesté”.*²⁴⁴

La medina es un laberinto en el que se distorsiona la percepción y se pierde el sentido de ubicación. El recorrido en su interior está determinado por la materialidad, la luz y el cerramiento; aquí el único vínculo posible con el exterior es hacia arriba, con el cielo. Los recorridos al interior de la medina concebida como laberinto, podrían ser determinantes en la formulación de los recorridos al interior de los proyectos de Salmona en tanto que estimulan los sentidos. Por la disposición sinuosa de la medina, semeja un laberinto y bajo esa condición, es la única posibilidad de recorrer esa arquitectura ancestral; de igual forma, continuamente en los recorridos de la arquitectura de Salmona se reelabora el significado de laberinto.

²⁴⁴ Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 98



Torres del Parque, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

Aquí la arquitectura envuelve como envuelve la medina. El recorrido sensorial es posible de ser realizado en el espacio abierto (espacio liso como lo llama Deleuze) sin límites, muy contrario a la medina, pero muy en relación con ella. Los recorridos sensoriales son análogos a la medina en tanto que explotan y despiertan los sentidos, los exaltan; sin embargo, a diferencia de la medina, el espacio en el recorrido sensorial es completamente abierto, mientras que la medina es laberíntica y sólo brinda la posibilidad de mirar al cielo.

*“Otro tipo de huellas, rastros, distinguen las ciudades del Magreb. Desde Tánger hasta Ouarzazate, las medinas árabes son miles de callejuelas que se entrelazan unas con otras, a veces destacándose la principal y alguna que otra secundaria. Todas las ciudades del Magreb están hechas con la misma organización: un enjambre de callejuelas que intenta esconderse del sol y alberga toda clase de vendedores de objetos, agua, comida, sahumeros,. Lo que queda en el recuerdo es el enjambre de olores y sonidos, porque la arquitectura no se ve. Fácil perderse en ese millón de rincones y lugares extraños”.*²⁴⁵

²⁴⁵ Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 114

Al parecer, en su viaje al norte de África, Rogelio Salmona no va en busca del gran monumento y aunque no desconoce la relevancia de la Mezquita, por ejemplo, presta especial atención a la arquitectura popular representada por la medina y los kasbah. La medina es una amalgama homogénea que necesariamente debe ser penetrada para poder ser comprendida. Para lograrlo es indispensable aprehender a través de otras maneras que van más allá de lo visual, lo que seguramente le implicó un cambio en el movimiento del cuerpo y de los sentidos. Esto le ayudaría a descubrir que había otras formas de aproximarse a la arquitectura, por lo tanto ésta no debía ser leída racionalmente, sino sensorialmente: los olores, los buenos y malos olores de la medina; los sonidos, tranquilos y estrepitosos, las texturas, las rugosidades, los cambios de textura y las luminosidades de las construcciones tradicionales. La relación era táctil, háptica; era otra manera de comprensión emocional de la arquitectura. *“Tenemos que descubrir el lado poético de lo efímero, así como la física necesidad de lo permanente y su poética. Es importante tener en cuenta ambos aspectos. No todo es permanente y estático, así como no todo es voluble y efímero. Lo uno contiene lo otro y esa es la paradoja que debemos recuperar”.*²⁴⁶

²⁴⁶ Salmona, Rogelio. El Elefante y la Mariposa, 2004



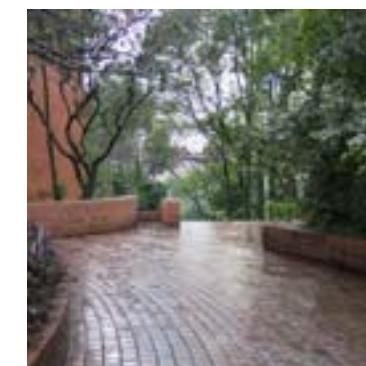
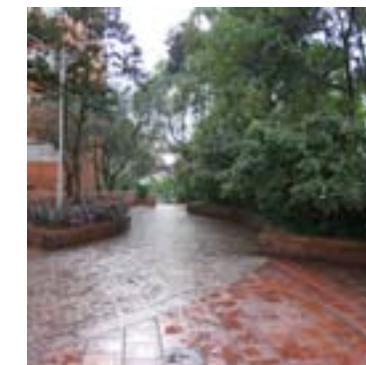
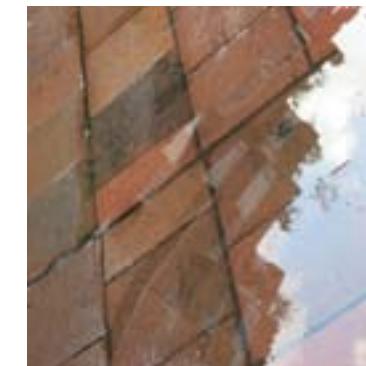
Torres del Parque, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

El recorrido sensorial se configura a partir de elementos y percepciones. Hay una relación análoga entre el recorrido sensorial y la medina en tanto que en ambos casos se exaltan los sentidos. El significado de la medina, el desierto y su analogía con el laberinto que requiere de guía para evitar perderse y extraviarse mientras se expone al encuentro con los sentidos.; sensación y percepción de lo intangible y efímero.

Penetrar la medina árabe es entrar en otro mundo; un mundo cerrado, austero y difícil, pero lleno de sorpresas. La masa que conforma la medina a partir de la vivienda popular no tiene singularidades y no hay orientación; es una experiencia donde la visión se anula y se deben poner en tensión otros elementos para poderse ubicar. Cuando se pierde la relación, hay confusión, se pierde la noción de las cosas y es necesario agudizar todos los sentidos. Esto indica que se obtiene la posibilidad de entrar en contacto con lo inesperado y desconocido. Sólo hay tierra y cielo. Al igual que en el desierto, no es posible mirar porque todo parece lo mismo, es necesario recorrer y al recorrer se activan los sentidos y llegan las percepciones. En ese recorrido las percepciones sensoriales pueden llegar a ser tan fuertes que queden grabadas en el interior.

Lo mismo sucede en el desierto: en una tempestad de arena no se ve nada, todo es arena, todo es del mismo color; el silencio se oye en el desierto. La medina y el desierto se transforman en un laberinto. Entrar en la medina es como entrar en el desierto y eso requiere de un guía. De la misma manera, los recorridos sensoriales en la arquitectura de Salmona no sólo despiertan y exaltan los sentidos, sino que sirven de guía para direccionar y encaminar a los usuarios. “Es muy difícil penetrar en las medinas. Siempre hay un peligro. No se siente uno muy seguro a menos que se tenga un amigo, en cuyo caso son de una hospitalidad absoluta. Cuando se abre una puerta, cuando logras la confianza de alguien, desaparecen todas las prevenciones y la hospitalidad alcanza dimensiones sin límites. Quizás se deba a su herencia nómada, porque las caravanas siempre implican hospitalidad, siempre se están recibiendo forasteros, dos bandos que al final terminan siendo uno solo: o eres anfitrión o eres huésped. Para los beréberes la ciudad es un territorio mucho más amplio. Uno está acostumbrado a otro tipo de espacialidad; aquí se entra en un torrente de cosas, hechos, olores, colores, que hacen perder el sentido con el que uno suele moverse en la ciudad occidental”.²⁴⁷

247 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 116



Torres del Parque, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

Al interior de la medina se sobreexponen los sentidos y está aquí la analogía con el recorrido sensorial en la obra de Salmona. Al estar inmerso en el laberinto que implica la medina, el sentido de la vista queda relegado y toman relevancia los olores y sabores, los sonidos y texturas tal y como ocurre en los recorridos sensoriales: se tiene contacto con los sonidos, se perciben los cambios de temperatura, texturas e incluso se despiertan los olores del entorno. *“Que permitan gozar el transcurrir del tiempo y lograr que la contemplación, sea una función de la vida; (...) sobre el rastro del acontecimiento, fracturar la composición y crear signos que anunciarán el lugar y harán estallar el recuerdo y los sentidos (...) poniendo en juego todas las percepciones visuales, táctiles, sonoras, odoríficas”*.²⁴⁸ Esa serie de percepciones son posibles en el recorrer, se dan en la errancia; es factible que sea ahí donde el arquitecto entró en contacto con una experiencia diferente a lo que había vivido hasta entonces: era el descubrimiento de la arquitectura a través de los cinco sentidos.

Exaltar no implica sólo magnificar, sino que implica también poner de relevancia lo que va por debajo; se exalta por arriba y por

²⁴⁸ Salmona, Rogelio. Bienal de Lima, Conferencia 5/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 3 de 2004

abajo. Según el planteamiento de Deleuze, aquí entraría la analogía estética en donde la acción que la representa sería la de modular. Como la voz, la música o los estados de ánimo, se modula para mantener la armonía. Se produce la modulación como la melodía en la música y aunque la partitura es siempre la misma, el director construye la armonía a partir de la modulación. La modulación ocurre tanto desde el interior, como desde el exterior; se modula para exaltar, para producir emociones. *“Hacer arquitectura es un acontecimiento para el encantamiento del paisaje y el deleite de los sentidos”*.²⁴⁹ Se exaltar por arriba y por abajo. La exaltación toca en su más amplia dimensión, todos los sentidos.

El recorrido sensorial logra combinar la dimensión natural con la experiencia del hecho arquitectónico involucrando intensamente todos los sentidos. Aquí se atraviesan espacialidades, mientras se es conducido y direccionado. Este recorrido está guiado por elementos de la arquitectura que se confunden con el paisaje natural, desdibujando el límite entre ambos. Los recorridos sensoriales se caracterizan por estar compuestos de elementos efímeros,

²⁴⁹ Salmona, Rogelio. Bienal de Lima, Conferencia 5/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 3 de 2004



Torres del Parque, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

es así que están dispuestos en exteriores y tanto la luz como el agua los configuran de múltiples y variadas maneras. “Considero que la arquitectura es un arte de revelar: revelar un paisaje, revelar unas relaciones, revelar sorpresas, revelar penumbras, luminosidades. Para poder revelar se tienen que usar elementos que tradicionalmente no eran de uso exclusivo de la arquitectura, como puede ser el agua, el sonido, la aparición de una flor en un muro enjambrado”.²⁵⁰

¿Por qué Rogelio Salmona introduce el agua reiterativamente en sus proyectos?

El agua en una ciudad como Bogotá podría haber sido un capricho arquitectónico sin mucho más fondo; sin embargo, es a su vez una anomalía que en un inicio motivó esta investigación “(...) me gusta el agua, no más. Además me parece importante el agua. El agua produce reflejos, el agua produce sonidos, los pájaros se pueden bañar en el agua; a veces uno puede llenar de pétalos de rosas una canal de agua, es muy bonito, es como un gran florero en el cual uno entra y ve las flores que se van marchitando; en el agua duran más. ¿Nunca han pensado en

250 Salmona, Rogelio. Conferencia 12/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 08 de 2005

eso?, además, es el agua de lluvia, ¿por qué no usarla?, nos la da la naturaleza”.²⁵¹ Pero más allá de lo sensorial, el trabajo que realiza Salmona con el agua, adquiere importancia desde el punto de vista técnico. Al tiempo de evidenciarla en sus múltiples posibilidades y de ser, entre otras cosas, la prolongación de la arquitectura, el arquitecto buscó para ella la óptima solución para su circulación, permanencia y evacuación. En algunas copias que yacían entre sus archivos personales²⁵² de un libro desconocido de La Alhambra, es posible ver cómo Salmona resalta de color azul los recorridos del agua, así como los detalles de almacenamiento y desagüe de este elemento fundamental de la arquitectura mozárabe. La relevancia que tiene el agua en la arquitectura árabe a la luz de la obra de Salmona, es una pista que permitió entrever que su uso en la composición arquitectónica, podría ser una herencia de la experiencia de su viaje por el norte de África y sur de España.

251 Salmona, Rogelio. Estrategias Projectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001

252 Agradecimiento especial a Martha Devia quien aceptó mi colaboración para trabajar en el archivo de la Fundación Rogelio Salmona donde estos documentos fueron encontrados.

“La luminosidad, la humedad, la sequedad, las transparencias, la sorpresa: todos esos hechos son elementos que hay que introducir en la arquitectura”.²⁵³

Los recorridos sensoriales suponen una exposición más directa con el exterior, pero al tiempo están determinados por los elementos aquí denominados ‘efímeros’. En ellos aparece el agua haciendo parte de la composición y guiando los recorridos y con ella el movimiento, el reflejo y el sonido; el sonido particular de su correr, armónico análogo a una pieza musical. “el agua siempre... (...) lo permanente y lo efímero. Entonces hay un transcurrir del tiempo que la arquitectura debe poder permitir que se perciba”.²⁵⁴ Para esto Salmona utiliza las atarjeas que guían el recorrido mientras atraviesan o bordean los proyectos, en ocasiones con cambios de nivel y giros inesperados que contribuyen a lograr este efecto. En estos recorridos también está el agua como superficie amplia, estable y continua que bordea los edificios y brinda otra posibilidad de recorrerlos exteriormente. Con esta operación, la arquitectura es

253 Salmona, Rogelio. Conferencia 2/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 15 de 2002

254 Salmona, Rogelio. Conferencia 7/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 24 de 2004



Torres del Parque, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

atrapada retenida y contenida en su propio reflejo para así expandir sus límites. Salmona encuentra el punto exacto para reflejar en el agua hechos lejanos que finalmente se hacen cercanos y con esto da al recorrido esa magnificencia que otorga el infinito. Lo que se produce con esto es una extensión de la obra e, inconscientemente, provoca en la memoria una retención de su imagen prolongada por el reflejo del agua. El reflejo es la extensión de la obra más allá del suelo y de la tierra de modo que permanece en los sentidos y la memoria. “La arquitectura se revela, es permanente y, al tiempo, efímera”.²⁵⁵ En el recorrido sensorial es determinante el acontecimiento: el agua de lluvia inesperada, calmada o intempestiva que cae desde lo alto del cielo transforma el recorrido y la arquitectura y esto, inevitablemente, produce diferentes calidades de acontecimientos y experiencias sensoriales en los usuarios.

“(…) hablé del racionalismo convencional y del racionalismo exaltado, ¿aún no me había dado cuenta de que la vida misma es racionalismo exaltado? Boullée afirma textualmente haber descubierto la arquitectura de las sombras y, por tanto, la arquitectura de la luz. Así, él me demostró con claridad que luces y sombras no

²⁵⁵ Salmona, Rogelio. El Elefante y la Mariposa, 2004

son sino otro aspecto del tiempo cronológico, la fusión del tiempo atmosférico y el cronológico, que muestran la arquitectura y la consumen, otorgándole una breve imagen, tan duradera sin embargo”.²⁵⁶ La luz natural, por ser un elemento siempre cambiante y diferente que depende del paso de las horas, genera variedad de percepciones y exalta también el recorrido sensorial en el proyecto. Los cambios tonales con el transcurrir del día hacen que la luz transforme la arquitectura y así el recorrido, creando diversidad de texturas, brillos y luminosidades que intervienen en el desplazamiento. Mediante el cambio de color del material, la luz sitúa al recorrido en diferentes planos, mientras juega con sus profundidades, luces y sombras. También participa la luz que dibuja la silueta del edificio en la noche, esa luz artificial que lo confunde y mimetiza con el paisaje, que lo ilumina desde dentro para descubrirlo en la oscuridad tal y como se descubren las estrellas en una oscura noche en el desierto. “Y es que considero que la arquitectura es un arte de revelar: revelar un paisaje, revelar unas relaciones, revelar sorpresas, revelar penumbras, luminosidades”.²⁵⁷ Estando en el África, una

²⁵⁶ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, pág.59

²⁵⁷ Salmona, Rogelio. Conferencia 12/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.

vez más, Salmona lo pudo comprobar: “El desierto es lo más impresionante, porque uno va caminando y de golpe no ve nada: cielo, tierra, aire, todo desaparece. Es una atmósfera en la que uno no descubre nada, sino como un infinito que a medida que uno entra sigue viendo el infinito. Hay como una luz, una luminosidad en el fondo, pero no distingue uno las forma ni las cosas, sólo arena y cielo”.²⁵⁸ La trascendencia de la luz y la luminosidad, la manera como colorea la luz la tierra y el ladrillo, como desdibuja los límites, tiñe los planos o amplía la perspectiva. “(…) el ladrillo, a las distintas horas del día, recibe la luz, los cambios de luminosidad tanto en el interior como en el exterior”.²⁵⁹ Las alteraciones que con esto tiene el color y la textura: el agua irisa las superficies y crea movimientos. “Cuando llueve o hace sol cambia la textura; cuando empieza a parecer el sol, el espacio se va irisando, la coloración va cambiando, es decir, hay un “irisamiento” del espacio que crea un acontecimiento. Y es también un percibir del tiempo, porque a medida que se va irisando el espacio, se va secando, va cambiando la coloración, la espacialidad misma va cambiando

Noviembre 08 de 2005

²⁵⁸ Salmona, Rogelio. Conferencia 12/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 08 de 2005

²⁵⁹ Salmona, Rogelio. Bienal de Lima, Conferencia 5/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 3 de 2004



Torres del Parque, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014

también”.²⁶⁰ Similitud de contrastes que ofrecen los materiales mientras se busca atrapar, conducir y matizar la luz, el agua y sus reflejos para provocar diversidad de experiencias. Para Boullée, la luz “*se convierte en un principio para reflejar el sentimiento, para suscitar sentimientos por medio del estudio de la naturaleza. (...) por el contraste de las luces y sombras, por el aspecto extraño de los colores en transformación (...)*”.²⁶¹

En los recorridos, la luz exalta visualmente el tacto gracias al énfasis sobre la superficie que produce variedad de texturas. “*(...) forma y luz son dos componentes, indisolubles, que se complementan en el intento de producir sensaciones*”.²⁶² El agua exalta el sentido auditivo y olfativo pues produce sonido al correr, al caer y al arrastrar hojas, bichos, flores y olores. Entonces es posible decir que hay una completa exaltación de los sentidos, cuando por casualidad o interés, recorreremos el edificio y somos partícipes de los acontecimientos que esa arquitectura

260 Salmona, Rogelio. Conferencia 11/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 01 de 2005

261 Rossi, Aldo. Introducción a Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggi sull'arte*. Marsilio Editori, Padua, 1967, Pág. 225

262 Boullée, Étienne – Louis. *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1985. Pág. 18



Panorámica Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá - fotografía Yusef Rincón, septiembre 2013



Panorámica Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá - fotografía Yusef Rincón, septiembre 2013

provoca. “Lo permanente es efímero y lo efímero se vuelve de nuevo permanente. Se trata de un constante extraer, como decía Baudelaire, lo eterno de lo transitorio”.²⁶³ El recorrido captura la experiencia producida por acontecimientos efímeros, como efímero es el recorrer; permanece entonces en nuestra memoria como recuerdo y, como en el viaje, la arquitectura permanente que se revela ante nuestros sentidos es una sinfonía de sensaciones que deleita al individuo mientras crea una nueva experiencia.

“Pero por su complejidad no es solamente un hecho estético, la arquitectura se vive, se habita. Sensaciones visibles, olfativas, auditivas y táctiles se perciben cuando nos movemos en los espacios construidos, en los espacios arquitectónicos. Son rincones, como diría Gaston Bachelard, ‘que conservan los recuerdos y las emociones del mundo’”.²⁶⁴

²⁶³ Salmona, Rogelio. El Elefante y la Mariposa, 2004

²⁶⁴ Salmona, Rogelio. Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001



Collage de imágenes Bogotá - Marrakech, fotografías Sasha Londoño



Collage de imágenes Bogotá - Marrakech, fotografías Sasha Londoño

A manera de conclusión

“Fotografías, planos, dibujos, el argumento de una comedia, la escenografía de una película. Quizá un retrato. Aquí podría detenerse la relación de los proyectos, o, si se quiere, iniciarse una desmesurada búsqueda de las cosas. Búsqueda que es recuerdo, pero, sobre todo, la vertiente exterminadora de la experiencia, que actúa sin avisar, concediendo o quitando significados a cada proyecto, suceso, persona o cosa”.²⁶⁵

²⁶⁵ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 47

Debo admitir que aún no dejo de sorprenderme con Juhani Pallasmaa, no sólo por lo pertinente que fue para este trabajo de investigación que indudablemente seguirá su curso, sino porque es inevitable pensar que Juhani Pallasmaa y Rogelio Salmona tengan tantas cosas en común. Más allá de las distancias culturales o geográficas, coinciden en su admiración por Alvar Aalto o Luis Barragán, sus posiciones críticas frente a Le Corbusier, la compañía que a sus pensamientos encontraban en Bachelard o Benjamin, las huellas de su paso por el África, la manera de asumir su oficio con disciplina, respeto, entrega y pasión, no como una profesión, sino como un camino de vida; en la sensibilidad de ambos para abordar el mundo. No tenía certeza de que alguna vez hayan coincidido en tiempos y espacios, pero lo que sí es claro, es que desde dos latitudes tan distantes, confluyen en varios puntos comunes.

Una vez entregadas las observaciones de este trabajo realizadas por parte de los jurados, la arquitecta María Elvira Madriñán resolvió esta inquietud: Rogelio Salmona y Juhani Pallasmaa se conocieron en 2003 cuando Salmona viajó a recibir el premio Alvar Aalto en Jyväskylä (ciudad natal de Aalto),

Finlandia. Según el relato de María Elvira, en esa ocasión los dos arquitectos se conocieron, hablaron, compartieron experiencias y quedaron muy agradados y sorprendidos el uno con el otro; sorprendidos de encontrarse. Esa fue la primera y única vez que se vieron.

“Resulta evidente que una experiencia arquitectónica profunda no puede surgir de un concepto intelectualizado, de una idea formal abstracta, del refinamiento compositivo o de una forma visual inventada. Una experiencia arquitectónica emocionante y estimulante surge de la reactivación de imágenes ocultas en nuestra historia en cuanto que seres biológicos y culturales. (...) Estas experiencias hacen resonar experiencias intemporales de seguridad, cobijo, confort y placer, así como la relación del hombre con el mundo en general. (...) En mi opinión, la arquitectura tiene la necesidad de resonar con la historia humana para poder tocar la base de las emociones y los afectos. (...) Como afirma Sartre: “La comprensión no es una cualidad que le llegue desde fuera a la realidad humana; es su propia manera de existir”. Tenemos un intenso deseo de vivir en un mundo que tenga un sentido existencial. Sin ser reaccionarias o historicistas, las imágenes y metáforas arquitectónicas auténticas vuelven a articular las esencias primordiales de nuestras experiencias existenciales, almacenadas y ocultas en nuestra constitución genética y en nuestro inconsciente”.

La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Pág. 162

Este trabajo surgió a partir de una inquietud personal que intenta comprender la importancia de la experiencia en la formación y en el oficio del arquitecto y en la construcción de conocimiento; la relevancia del cuerpo y los sentidos en la vivencia y captación de la experiencia y, no menos importante, el valor del viaje como experiencia. En este sentido, que la manifestación y aprehensión del viaje como experiencia no se da de una sola vez, sino que antes debe pasar por una serie de procesos interiores e inconscientes que luego, mediante un impulso desprevenido que actúa como detonador, la experiencia toma su lugar en el mundo físico. Una vez esta experiencia pasa por un proceso de reflexión y análisis, se traduce en conocimiento. Es así como se construye un doble proceso de aplicación de la experiencia que ha quedado dormida en la memoria. Después de una experiencia hay una construcción y reconstrucción inconsciente de fragmentos acumulados en el tiempo que corresponden a vivencias propias, únicas e incambiables; interacción de memorias, emociones, recuerdos. El siguiente paso es la traducción consciente de esa experiencia en conocimiento. Es por eso que este trabajo buscó, además de plantear una tesis, ir paso a paso haciendo una revisión crítica y consciente de su proceso y de lo aprendido.

Como se ha aquí planteado, este es un aprendizaje que inicia en lo íntimo e interior y que luego encuentra la manera de ser expuesto para retornar nuevamente a la evaluación personal, porque a través de este camino no sólo hay un planteamiento que será compartido, sino que, además, ha habido una transformación propia y así nuevamente se subraya que no basta con comprender cómo se compone una obra, sino, en un sentido doble, como *“la obra crea al hacedor”*.²⁶⁶

Esta propuesta habla de la experiencia del viaje, al tiempo que hace un viaje por tiempos y espacios ajenos, un viaje a la vez personal y colectivo. Un proceso que se explica a través de la experiencia propia y ajena, en este caso, la de Rogelio Salmona. *“Uno tiene que tener certezas en la vida para poder caminar, pero no verdades absolutas que son como rocas que no dejan mover. La condición necesaria para poder avanzar, es dudar. El dibujo es el instrumento que le permite a uno reflexionar, es un medio técnico para poder materializar las cosas. El proyecto es el vehículo a través del cual uno aplica y uno piensa. Todos trabajamos con lo que tenemos en la memoria, pues siempre el*

²⁶⁶ Tomado del trabajo de grado “La ciudad invisible” dirigido por el arquitecto Pedro Mejía para optar al título de arquitecto. Restrepo, Juan Miguel; Saade María Constanza; Londoño, Sasha. Universidad del Valle, 2002

elemento autobiográfico está presente. Aprender a aprehender. Eso es lo más importante”.²⁶⁷

Encontrar a través de los recorridos la incidencia del itinerario en el procedimiento proyectual mediado por la experiencia del viaje al norte de África en la composición de la obra de Rogelio Salmona, fue el objetivo central de este trabajo: el viaje y la experiencia como herramienta de formación y conocimiento en la construcción del proyecto arquitectónico. Para eso fue necesario volver también a la analogía y la metáfora. *“¿Qué es el gusto? Una disposición adquirida a través de experiencias repetidas, para captar lo verdadero, lo bueno, junto con aquellas circunstancias que lo hacen bello; para sentirse de inmediato e inmensamente turbados”*.²⁶⁸

En el viaje al que nos referimos, los sentidos deben estar atentos y los pasos, aunque sin rumbo, deben ser firmes. Es así como este viaje es una combinación entre lo desprevenido y lo planeado, entre lo intuitivo y lo direccionado y, curiosamente, en todo este trayecto ha sido

²⁶⁷ Mejía Pedro. Tomado del trabajo de grado “La ciudad invisible” dirigido por el arquitecto Pedro Mejía para optar al título de arquitecto. Restrepo, Juan Miguel; Saade María Constanza; Londoño, Sasha. Universidad del Valle, 2002

²⁶⁸ Rossi, Aldo. Introducción a Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggi sull'arte*. Marsilio Editori, Padua, 1967, Pág. 224



Eugène Delacroix, objetos de Place de Furstenberg, París, fotografía Sasha Londoño, julio 2011

Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



posible ‘descubrir’ que de esa misma manera, los recorridos en los edificios de Rogelio Salmona tienen una lectura análoga al viaje. Recorrer su arquitectura es estar expuesto a un sinnúmero de sensaciones cómodas e incómodas, buscadas y sorprendidas, intuitivas y certeras que lo que logran finalmente, es poner en movimiento el viaje aparentemente estático en el tiempo y producir nuevas experiencias. Es posible pensar en viajar haciendo estaciones diferentes que compongan un único viaje, porque al fin y al cabo, los viajes se componen de agregados de fracciones de experiencia. Así como existen diferentes maneras de recorrer los edificios, hay diferentes maneras de hacer un viaje, incluso, en la misma ciudad o en el mismo edificio. Bajo la lupa del viaje al norte de África, los recorridos en las calles al interior de la medina o de los kasbah, pero al exterior de las viviendas, son análogos a los recorridos en los edificios de Salmona. En ese sentido, el recorrido es para el edificio, lo que el viaje es para la ciudad: recorrer la arquitectura es análogo a viajar en la ciudad y esa analogía se debe a lo que en ambos casos es posible hacer un tránsito en situaciones. De la misma manera que en un viaje planeado se tienen experiencias inesperadas o que varios viajes al mismo lugar producen diversas experiencias,

se recorren los edificios y cada nueva vez se tiene una experiencia diferente. El recorrer y el recorrido son aquí entendidos como el viajar y el viaje; como la multiplicación del viaje.

Bajo esta perspectiva, esta investigación no pretende referirse a la arquitectura de Salmona en general, sino a los recorridos en sus edificios. Los recorridos determinan aquí el mundo de las sensaciones, las percepciones y los sentidos que es finalmente el mundo de la experiencia. El ejercicio que logró Salmona, fue el de transportar, trasladar y ajustar la experiencia de un viaje lejano y global a un viaje que se repite una y otra vez en sus proyectos en una realidad cercana y local. “*De la misma manera que el proyecto, al edificarse, experimenta cambios, así también su forma, con ligeras variaciones, aparece de nuevo en muchos de mis dibujos*”.²⁶⁹

En el momento en el que el viaje tuvo movimiento; hubo un desplazamiento que sólo fue posible retomar en los recorridos. Pero, ¿cómo aprender de la experiencia del recorrido? Para comprender qué logran los recorridos en uno y otro sentido, fue necesario

²⁶⁹ Rossi, Aldo. Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998, Pág. 42

desplegarlos, desarmarlos y ponerlos secuencialmente. Esta fue la única manera de entrever de qué se nutre la experiencia múltiple producto del recorrido cinematográfico. En sus edificios, Salmona multiplica las opciones de la experiencia particular, singular; pero, ¿cuáles son los recursos que usa para que eso suceda? Al tipificar esos recursos se hace más fácil verlos en sus edificios. Los recorridos recogen esas otras experiencias que son las que en los viajes, impactaron a Salmona.

Cada uno de los recorridos permite, al igual que el viaje, simultaneidad de sensaciones que no son solo visuales. “*El mundo para nosotros es infinito, eso significa que no se puede despreciar la posibilidad de prestarse para infinitas interpretaciones*”.²⁷⁰

Desenvolver, desenrollar, desplegar, moldear, modelar y modular los recorridos, permite hacer una lectura espacial y sensorial de la totalidad del proyecto, exponiéndolo y a su vez explicándolo. Fragmentos de ese viaje reaparecen en la arquitectura y con ese vínculo cada proyecto es al mismo tiempo todos los proyectos. Es en el examen de los recorridos donde fue posible ver la experiencia del viaje

²⁷⁰ Nietzsche, Fedico. La Gaya Ciencia, 1882



Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Marrakech, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

al norte de África en la propia arquitectura de Salmona.

El recorrido fue la opción metodológica que ayudó a encontrar qué de la experiencia del viaje al norte de África permanecía en los proyectos de Rogelio Salmona. Son el procedimiento fundamental para lograr comunicar en qué consiste la experiencia del viaje en Salmona y de cómo incorpora su propia experiencia en los proyectos a través de los recorridos. Ni el viaje ni el recorrido son líneas rectas. La experiencia no es lineal. El recorrido logra que el edificio atrape al usuario estableciendo maneras no sólo de ver, sino de sentir y percibir. En el recorrer es como si se anulara la vista y se convierte así en una relación táctil que es doble a través de tocar y sentir el mundo, incluso, si es mediada por el ojo. Es una relación afectiva.

En su libro *Mil Mesetas*, Deleuze expone la diferencia fundamental entre el espacio liso y el espacio estriado que ha sido de altísima pertinencia para la ejecución y comprensión de esta investigación: la capacidad que otorga el espacio liso de generar diversas posibilidades de actuar, a diferencia del espacio estriado que restringe el desplazamiento de un punto a otro sin ninguna variación. Desde esta

perspectiva, el recorrido en Salmona es liso, dado que permite múltiples posibilidades de desplazamiento que no se limitan de un punto a otro. De la misma manera, el desierto es liso y es incluso uno de los ejemplos que mejor explica este tipo de espacio. Bajo la luz de este planteamiento, podríamos decir que los recorridos en los edificios de Salmona no son sólo ópticos, sino también hápticos, como háptica es la experiencia en el desierto. Desierto, medina, kasbah, laberinto son comparables en ese sentido. En el viaje al norte del África no hay separación de los sentidos, éstos son llevados al límite de igual manera que ocurre en la experiencia del recorrido en los edificios de Salmona. En ninguno de los dos casos la ruta está determinada, no hay límites restrictivos, siempre hay la posibilidad de continuar o regresar, incluso, de perderse; el acontecimiento no es previsible y, sin embargo, hace parte tanto del uno como del otro. Aquí el elemento sorpresa es fundamental: lo desconocido, lo inesperado, el acontecimiento. El movimiento permite la multiplicidad y simultaneidad de percepciones sensoriales que no son solo visuales; por eso no es fácilmente explicable este tema solamente a partir de fotografías.

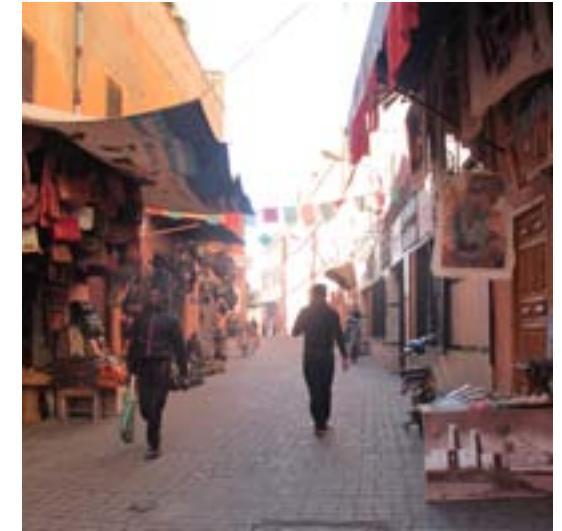
¿Por qué ha sido el norte de África un destino

tan llamativo para arquitectos y artistas en una época particular? No ocurría igual en el Renacimiento, momento en el que tanto para artistas como para arquitectos la cultura clásica era el referente principal. Probablemente la experiencia del África significa la distancia de la racionalidad que implicaban los cánones y tratados en los que todo estaba ya preestablecido y determinado; es la oportunidad de habitar el espacio liso, el espacio háptico que desnuda y excita los sentidos; es la posibilidad de tener una relación táctil y afectiva con el mundo que deriva en una comprensión y aprehensión particular del mismo.

*“Es que la memoria ayuda siempre a encontrar el camino de la poesía, a descubrir que es posible y necesario componer con el material, con la luz y la penumbra, con la humedad, con las transparencias y con los sesgos para lograr una espacialidad enriquecedora para los sentidos”.*²⁷¹

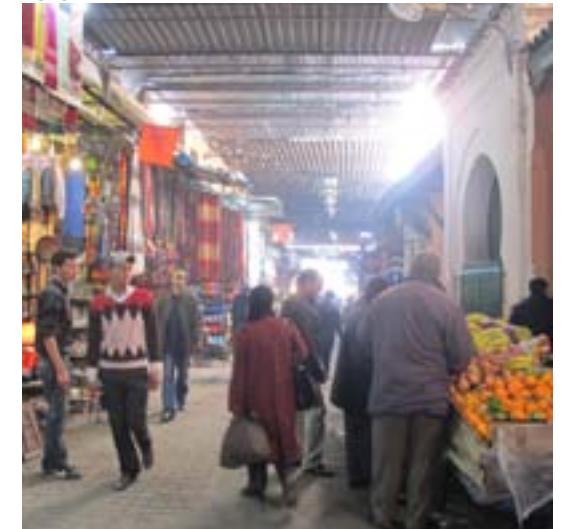
Salmona llega a producir efectos en los moradores y logra que vean lo que él quiere que vean, que perciban lo que quiere que perciban; logra convencerlos para que vayan como él quiere que vayan. Empíricamente

²⁷¹ Salmona, Rogelio. Estrategias Projectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001



Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



produce efectos en el público y logra conducirlo, con la emoción, instrumento retórico. Salmona obliga a que el recorrido tenga características controladas: Induce. Recorta. Limita. Dirige. Direcciona. Controla. Así construye la experiencia. Al errar en su arquitectura se está siempre atento, no por dar cuenta del edificio, sino porque se está dispuesto a dejarse sorprender e impresionar por lo que está ahí. El edificio atrapa. Por supuesto hay impresiones visuales, pero son también las percepciones las que tocan los sentidos. Son edificios con musicalidad, edificios para recorrer con determinado ritmo. El edificio se escucha. El edificio huele, los olores existen. El edificio como la ciudad, es objeto de múltiples percepciones. Se percibe a través de los sentidos. Son edificios que permiten ser recorridos y participar de todo lo que sucede: el cielo, el agua, la luz, la luminosidad, el color, el olor, la temperatura.

Al hacer referencia al conocimiento es necesario poner de manifiesto que el conocimiento no es sólo el conocimiento científico, también es el conocimiento emocional y sensorial. La arquitectura está presente en ese mundo de la conmoción emocional, de lo sensorial. Esto resalta la importancia de los sentidos en la experiencia

humana. Con los recorridos se valora a la persona, al habitante, al visitante, entonces usuario y arquitectura trabajan en un equipo indisoluble en el que el uno no existe sin el otro para lograr la experiencia. *“Lo que hacemos en arquitectura es hacer algo para que los otros, los que la van a habitar, se emocionen, sientan, sufran, vivan; es decir, esa es nuestra función, nuestra función es mediar para que los que están viviendo una arquitectura, vean más allá de sus cuatro paredes, es que la noción de hoy en la arquitectura debe ser mucho más política en el fondo en ese sentido”*.²⁷² Es tan necesario aquel que tiene la experiencia, como el escenario para poder tenerla.

De esta manera, el recorrido se comporta como plataforma y el paisaje como telón de fondo, y juntos, arquitectura y paisaje conforman el escenario. La arquitectura es en realidad el escenario en la que se desarrollan los recorridos: vegetal, sensorial, mineral. La arquitectura propone un escenario con condiciones concretas, para olvidarse luego de que el escenario está ahí. No está predeterminado de antemano; la arquitectura está para someterse a cualquier cosa.

²⁷² Salmona, Rogelio. Conferencia 3/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Mayo 28 de 2004

De la experiencia del viaje al norte de África, Rogelio Salmona deja un legado reinterpretado en su arquitectura. El arquitecto prestó especial atención a cómo la materialidad, la arquitectura popular, la geografía, las aberturas, los patios, la luz, la penumbra, el color, los claros, los oscuros, las sombras, las texturas, la topografía, el paisaje, el agua y el reflejo determinaban los recorridos y los comprometió como elementos componentes integrales de su arquitectura y característicos de su obra. *“La sucesión y articulación de situaciones espaciales diversas mediante la multiplicación de los recorridos, las texturas, las relaciones con la luz y el recorrido del sol, etc.”*.²⁷³ Los recorridos mediados por estos elementos le imprimen a su obra un carácter especial; son criterios de composición en la obra de un arquitecto que ha dejado una huella valiosa en la arquitectura moderna colombiana. Según este estudio, son además una manera de vivir el propio viaje y revivir el viaje en su arquitectura.

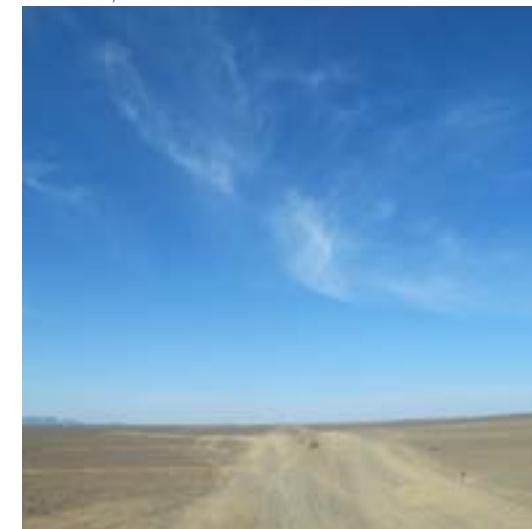
“En un recorrido ve uno muchas veces los cambios de luminosidad, pero también la arquitectura ha podido y ha sabido captarlos en el diseño, ese es el problema; el problema es poderlos

²⁷³ Cortés, Rodrigo. Anotaciones para el video Rogelio Salmona en la Maestría en Arquitectura, Realización de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, 2009



Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Norte de África, Camino a Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



utilizar, es muy difícil de explicar, porque es algo que tiene uno en la mente y que no lo puede explicitar con claridad. Ahí hay un misterio, es una taumaturgia finalmente; finalmente todo arquitecto es un brujo”.²⁷⁴

De este viaje queda el recuerdo fragmentado y matizado por la memoria. Ahora la hipótesis que deja esta investigación a punto de detenerse, alude a que posiblemente nunca hubo dibujos, cartas, postales o fotografías referidas a este viaje, en una maleta perdida. No hay registros. Literalmente Rogelio soltó el metro, soltó la libreta y soltó el lápiz. Esta experiencia tenía que ser vivida de otra manera y ya nada podía ser medido, ni dibujado, ni

274 Salmona, Rogelio. Conferencia 4/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Junio 24 de 2004

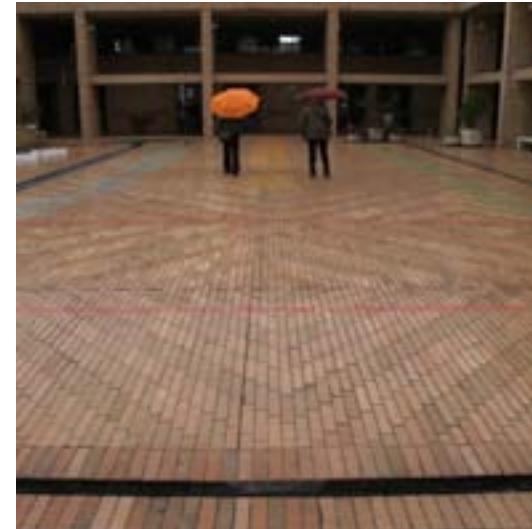
registrado. Este viaje no era sólo para ver, sino sobretodo para sentir.

Es muy complicado hablar de las emociones y las experiencias, justamente porque no es suficiente contarlas y escucharlas; hay que sentir las y vivirlas.

“¿Cómo entonces, 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 tendrán en cuenta a la hora de aproximarse a la obra?²⁷⁵ Es uno de los grandes retos de un arquitecto. Lo difícil es justamente eso: dar cuerpo a esa afectividad, y sobre todo que otros se conmuevan sin que necesiten tener noticias de la conmoción anterior. (...) Esa experiencia propia, singular, cuyo secreto no se puede transmitir si no es a través de la misma creación. Se transmite la emoción al recorrer esos hechos si el espectador está en capacidad de retenerlos e interpretarlos. Lo demás, fuera de esta experiencia, es dogma. Un dogmatismo vacío de contenidos emocionales”.²⁷⁶

275 Salmona, Rogelio. Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Noviembre 4 de 2001

276 Salmona, Rogelio; Arcila, Claudia Antonia. Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona. Ed. Taurus, Bogotá 2007, Pág. 147



Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, fotografía Sasha Londoño, agosto 2011

Norte de África, desierto Merzouga, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010



Marrakech, Medina, fotografía Sasha Londoño, dic. 2010

Edificio de Posgrados Ciencias Humanas, U. Nacional de Colombia, fotografía Sasha Londoño, sep. 2010



Bibliografía

ABBAGNANO, Nicola; Diccionario de Filosofía, Traducción de Alfredo N. Galletti, Fondo de Cultura Económica, México 1966.

ALBORNOZ, Cristina; Tesis de Maestría: Rogelio Salmona. Un arquitecto frente a la historia, Universidad de Los Andes, Bogotá 2011

ALCOLETA, Rubén; TÁRRAGO, Jorge; Espectros: Arquitecturas en tránsito. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, Nueva York 2011

ANGULO, Guillermo; Le petit Salmona, Revista El Malpensante, 2006

ANGULO, Guillermo; Una charla con Rogelio Salmona, Revista Credencial, 2006

APUD, Ana María; Tesis de doctorado: Sincretismo en la Arquitectura Moderna Latinoamericana. Componentes islámicos en la obra de 3 arquitectos: Julio Vilamajó, Luís Barragán, Rogelio Salmona. Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Uruguay

ARCILA, Claudia Antonia; Tríptico Rojo. Conversaciones con Rogelio Salmona, Editorial Taurus, Bogotá 2007

ASCHNER, Juan Pablo; Tesis de Maestría: Contrapunto y confluencia en el concierto arquitectónico: Biblioteca Virgilio Barco, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá 2008

ASCHNER, Juan Pablo; La composición de la vivencia, la vivencia de la composición, Textos 20: Doctorado en Arte y Arquitectura: ideas en decantación, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá 2009

AAVV, Rogelio Salmona, Revista PROA, Monografías Pro arquitectura N. 3, 1990

AAVV, Salmona, Revista Mundo, 2008

AAVV, Salmona, Revista Mundo, 2001

ARRANZ, Luuïsa; VOLOVICH Mikhail; Magazine, Master laboratorio de la vivienda sostenible del siglo XXI. Taller Habitar el presente. Universidad Politécnica de Catalunya, España <http://laboratoriovivienda21.com/magazine>

BACON, Edmund; Design of Cities, Ed. Thames and Hudson, Londres 1975

BAUDELAIRE, Charles; Correspondances, Las Flores del Mal

BENJAMIN, Walter; Sobre el programa de la filosofía venidera (Theorie des Fortschritts), apéndice incluido en la traducción de Planeta-Agostini, Barcelona 1986

BENJAMIN, Walter; Iluminaciones II, Sobre algunos temas en Baudelaire (Über einige Motive bei Baudelaire), Editorial Taurus, España 1972

BENJAMIN, Walter; (Ch. Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus), 1969

BION, W.R.; Aprendiendo de la Experiencia. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona 1997

BOULLÉE, Étienne-Louis; Arquitectura, Ensayo sobre el arte. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1985

BOURDIEU, Pierre; Cosas Dichas, Editorial Gedisa, 1988

CARROLL, Lewis; Alicia en el país de las maravillas. Alianza Editorial, Madrid, 1979

CASTRO, Ricardo; Rogelio Salmona. Villegas Editores, Bogotá 1998

CASTRO, Ricardo; Rogelio Salmona Tributo, Villegas Editores, Bogotá 2008

CISNEROS, Antonio; Fragmento de Destierros, 1961

COLOMINA, Beatriz; Hacia un arquitecto global; Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, Nueva York 2011

COMITÉ Curatorial y SCA Bogotá D.C. y Cundinamarca; Rogelio Salmona. Espacios abiertos, espacios colectivos, Textos y memorias compilados en el catálogo de la exposición, Bogotá 2006

CORTÉS, Rodrigo; Rogelio Salmona, Conferencia 3/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Mayo 28 de 2004

CORTÉS, Rodrigo; Rogelio Salmona, Conferencia 4/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Junio 24 de 2004

CORTÉS, Rodrigo; Rogelio Salmona, Conferencia 7/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 24 de 2004

CORTÉS, Rodrigo; Video Rogelio Salmona en la Maestría de Arquitectura. Realización de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2009

DAZA Caicedo, Ricardo; Tesis de doctorado: El viaje de oriente. Charles-Édouard Jeanneret y Auguste Klipstein. 23 de mayo - 1 de noviembre 1911, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, España

DELACROIX, Eugène; Metafísica y belleza. Editorial Cactus Serie Perenne, 1ra edición en español, Buenos Aires 2010

DELACROIX, Eugène; Le voyage au Maroc. Catalogue Exposition organisée par L'Institut du Monde Arabe, 27 septembre 1994 – 15 janvier 1995

DELEUZE, Gilles; Pintura, el concepto del diagrama, Editorial Cactus , Buenos Aires 2012

DELEUZE, Gilles; Kant y el Tiempo, Editorial Cactus, Buenos Aires 2012

DEWEY, John; El arte como experiencia. Editorial Paidós, 2008

EISENMAN, Stephen F.; CROW, Thomas E.; Historia crítica del Arte del siglo XIX, Ediciones Akal, Londres 2001

FERNÁNDEZ G., Eugenio; W. Benjamin: Experiencia, tiempo, historia, Universidad Complutense de Madrid 1995

FERRATER MORA, José; Diccionario de Filosofía, tomo I y II, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina 1965

FUNDACIÓN Rogelio Salmona, Fundación Rogelio Salmona <http://www.fundacionrogeliosalmona.org>

GARAVITO, Fernando (Juan Mosca); A nadie se le ocurriría aprender a manejar una pistola, Magazine Dominical El Espectador, 185, 27 de diciembre 1998

GUTIÉRREZ, Carolina. Tesis de Maestría: La Casa está en otra parte. Espacio Exterior y Habitar en la Casa de Río Frío de Rogelio Salmona, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá 2008

JASCHKE, Karin; Aldo Van Eyck y la imagen Dogon. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, Nueva York 2011

LABARTA, Carlos; El viaje interior de Luis Barragán. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, Nueva York 2011

LEAL, Felipe. Conversaciones con Rogelio Salmona, Bitácora, 2003

LONDOÑO, Sasha; RESTREPO, Juan Miguel; SAADE María Constanza; Trabajo de grado para optar por el título de arquitectos La Ciudad Invisible, dirigido por Arq. Pedro Mejía, Universidad del Valle, Cali 2002

MADRIÑÁN, María Elvira; Conferencia Fondo de Cultura Económica para Un proyecto Un arquitecto, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá Octubre 28 de 2012

MEJÍA Pedro, Conferencia para la Maestría en Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá, Febrero 16 de 2011

MENDOZA, Mario; Un viaje corporal. Viajes por la ciudad. Colección construcción de lo público 02, Camilo Salazar Ferro – Diana Ruiz Cendales. Universidad de Los Andes, Departamento de Arquitectura. Bogotá 2006

MONTAIGNE de, Michel Seigneur; Ensayos, Libro III, Capítulo 9

MONZÓN Peñate, Elisenda. Tesis de doctorado: Rogelio Salmona. Errancias entre arquitectura y naturaleza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, España 2010

MORALES Hendry, Carlos; Unas pocas memorias sobre Rogelio, El Malpensante 64, 2008

NARPOZZI, Marino; Memoria y Colectivismo, Traducción por Rodrigo Cortés

NIETZSCHE, Federico; La Gaya Ciencia, 1882

NIÑO, Carlos; Geometría, luz, tradición y sentido del lugar. La arquitectura de Rogelio Salmona en Colombia, Textos 2000

PALLASMAA, Juhani; Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2014

PALLASMAA, Juhani; La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2014

PALLASMAA, Juhani; La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2014

PALMA, Riccardo; Por una "Arqueología" de la teoría del proyecto en Aldo Rossi. Raymond Roussel y los Quaderni Azzurri, Traducción por Sasha Londoño

PAPAPETROS, Spyros; Le Corbusier y Freud en la Acrópolis: Notas sobre un itinerario paralelo. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, Nueva York 2011

POZO, José Manuel; MEDINA, José Ángel; El papel en el viaje y el viaje de papel. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, Nueva York 2011

PRIETO, Leonardo; Tesis de Maestría: Rogelio Salmona, compositor de percepciones. Revisión del papel de la modénature dentro de la representación

arquitectónica. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá 2010

QUINTANA, Ingrid; Orígenes de la modernidad en arquitectura. Dos arquitectos colombianos en Francia en los años 50. Trabajo para la obtención de diploma, UFR-Historia del arte y la arqueología Master 2 Historia de la arquitectura, Universidad París 1 Panteon-Sorbone, París 2008

QUIROZ, Fernando; La hiedra y el tiempo, Revista Mundo, 2008

RASMUSSEN, Steer Eiler; La Experiencia de la Arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno; (Experiencing Architecture, MIT Press, Cambridge, 1962), Editorial Reverté, Barcelona 2004

REIK, Theodore; Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewusster Vorgänge (1935) en Freud, Sigmund. Obras Completas Vol 3. Biblioteca Nueva, Madrid 2003

ROSSI, Aldo; Cuarto ciclo de conferencias, primera presentación. Visita a Bogotá, Universidad de Los Andes (s.f.)

ROSSI, Aldo; Autobiografía Científica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1998

ROSSI, Aldo; Introducción a Étienne-Louis Boullée, Architettura. Saggi sull'arte. Marsilio Editorial, Padua 1967

ROTHER Hans; Testimonio y Recuerdo. El

arquitecto Leopoldo Rother, Escala, Bogotá 1984
SAINT-EXUPÉRY de, Antoine; El principito; Editorial Alianza, Madrid 1982

SAINZ GUTIÉRREZ, Victoriano; Las distancias invisibles. Aldo Rossi y Walter Benjamin. Thémata. Revista de Filosofía. Número 41, Universidad de Sevilla 2009

SALAZAR Valenzuela, Mauricio; Tesis de Maestría: Lugares dentro de lugares. El rito de la Memoria en la composición arquitectónica. Centro Cultural Jorge Eliéser Gaitán: Rogelio Salmona. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá 2010

SALDARRIAGA Roa, Alberto; La Arquitectura como experiencia. Villegas Editores, Bogotá 2002

SALMONA, Rogelio; Estrategias Proyectuales; Conferencia 1/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 4 de 2001

SALMONA, Rogelio; Conferencia 2/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 15 de 2002

SALMONA, Rogelio; Conferencia 3/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Mayo 28 de 2004

SALMONA, Rogelio; Conferencia 4/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Junio 24 de 2004

SALMONA, Rogelio; Bienal de Lima, Conferencia 5/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 3 de 2004

SALMONA, Rogelio; Conferencia 6/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 17 de 2004

SALMONA, Rogelio. Conferencia 7/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 24 de 2004

SALMONA, Rogelio; Conferencia 8/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Diciembre 01 de 2004

SALMONA, Rogelio; Conferencia 9/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Septiembre 13 de 2005

SALMONA, Rogelio; Conferencia 10/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Septiembre 20 de 2005

SALMONA, Rogelio; Conferencia 11/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 01 de 2005

SALMONA, Rogelio; Conferencia 12/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 08 de 2005

SALMONA, Rogelio; Conferencia 13/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Noviembre 15 de 2005

SALMONA, Rogelio; Conferencia 14/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Marzo 28 de 2006

SALMONA, Rogelio; Conferencia 15/15 para la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Marzo 28 de 2006

SALMONA, Rogelio; El Elefante y la Mariposa, 2004

SALMONA, Rogelio; Conferencia en Chile Inédito, 1990

SALMONA, Rogelio; En memoria a mi maestro, El Tiempo, 22 de noviembre 1998

SALMONA, Rogelio; Entrega de sede de posgrados de la facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional, Bogotá, Inédito, s.f.

SALMONA, Rogelio; Foro Universidad de Los Andes, Bogotá, Inédito 1992

SALMONA, Rogelio; La experiencia es mía, lo demás es dogma, Universidad Nacional, Bogotá, Inédito, s.f.

SALMONA, Rogelio; Notas sugeridas por un proyecto. Colegio en la Sabana de Bogotá, Semana, 1959

SAMBRICIO, Carlos; Introducción a Étienne-Louis Boullée, Arquitectura: Ensayo sobre el arte. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1985

SAMPER, Germán; Germán Samper, Diego Samper Editores, Bogotá 2011

SAMPER, Germán; La arquitectura y la ciudad. Apuntes de viaje, Escala, Bogotá 1996

SARAMAGO, José; El último cuaderno. Otros cuadernos de Saramago. Viajes. Miércoles, 3 de Junio 2009 Fundación José Saramago, Viajes. <http://cuaderno.josesaramago.org/44069.html>

SONTAG, Susan; W. G. Sebald: El viajero y su lamento. The Times Literary Supplement, primera publicación, 2000

SONTAG, Susan; Sobre la fotografía. Editorial Mondadori, S.A., Barcelona 2008

TABUCCHI, Antonio; Viajes y otros viajes. Ed. Anagrama S.A., Barcelona 2012

TÉLLEZ, Germán; Rogelio Salmona, arquitectura y poética del lugar. Editorial SomoSur, Bogotá 1991

TÉLLEZ, Germán; Rogelio Salmona: Obra completa 1959/2005. Escala, Bogotá 2006

TSCHUMI, Bernard. Cinegram Folie. Le parc de la Villette, traducido por Sasha Londoño

OTXOTORENA, Juan M.; GARCÍA-DIEGO, Héctor; Ente el cielo, la tierra y el mar. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, Nueva York 2011

WIGLEY, Mark; El mito de lo local. Los viajes de los Arquitectos. Construir, viajar, pensar. Gsapp Books, T6 Ediciones, Nueva York 2011



Fondo de Cultura Económica, Bogotá, fotografías Sasha Londoño, enero 2014