

CIEN AÑOS DE SOLEDAD... COMENTARIOS SOBRE LA MEMORIA ARQUITECTÓNICA IN SITU

ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE...
COMMENTS ON THE ARCHITECTURAL MEMORY *IN SITU*

Maurizio Salazar Valenzuela

Arquitecto, Magíster en arquitectura Universidad Nacional de Colombia
Revista EN BLANCO, N° 12. Arquitectura Colombiana. Valencia, España. Año 2013.
ISSN 1888-5616. Recepción: 20-01-2013 . Aceptación: 20-05-2013. (Páginas 22 a 29)

Palabras clave: Arquitectura colombiana, Rogelio Salmona, Concreto ocre, Ladrillo, Arte de la Memoria.

Resumen: En el siglo XX la arquitectura colombiana fue aislada porque al país se le consideró como un lugar peligroso, y el temor internacional de viajar a éste lugar causó que no se le conociera *in situ*. Sin embargo se crearon potentes arquitecturas de “el Lugar” y de “lo Público” que en simbiosis con la ‘Memoria’ hicieron que la imagen del país en el siglo XXI cambiara, y con ella la generalización equívoca que el ladrillo impuso. La arquitectura de Rogelio Salmona convirtió éste material en ‘material de pensamiento’ que heredó su esencia al concreto ocre. Y declaró resistencia a las arquitecturas sin Memoria *in situ* con su arquitectura apropiada a la realidad mágica del país.

Keywords: Colombian architecture, Rogelio Salmona, Concrete ochre, Brick, Art of Memory.

Abstract: In the 20th century Colombian architecture was isolated because the country was considered a dangerous place. The international fear of travelling to this country made it impossible to know it *in situ*. However, that generated powerful architecture “of Place” and “of the Public” that in symbiosis with “Memory” changed the image of the country in the 21st century, along with the mistaken generalization of the brickwork that was imposed. The architecture of Rogelio Salmona turned this material into a “material of thinking”, later bequeathing its essence to ochre concrete. He declared resistance to the architecture with no Memory *in situ* through his own work, appropriate for the magical reality of the country.

Pasado el siglo XX, la “Arquitectura del Lugar”¹—aquella con una reverencia hacia una geografía exuberante, cultura diversa y una prodigiosa maestría con las técnicas tradicionales y materiales del contexto— podría ser en la memoria colectiva la expresión sobre la que se centra la reflexión de la arquitectura colombiana de esa centuria. Sin embargo, esta expresión podría ser tanto una falacia como una verdad si tenemos en cuenta que, Colombia fue aislada a su *lugar*, por ser estigmatizada como un país peligroso, debido a las adversidades fratricidas que ha padecido y a la condena impuesta por las cortinas de humo de los medios de comunicación. Pero así, en esa *soledad* colectiva tuvo libertad, y creó una arquitectura apropiada a su realidad, que con la *Memoria*² contrarrestó el abandono internacional por el temor de viajar a éste país, a sabiendas que toda arquitectura, sólo se puede conocer y aprehender *in situ*.

Hoy, en el amanecer del siglo XXI, Colombia deslumbró al mundo con arquitecturas consolidadas más que en el sentido del lugar, en el sentido de lo público. Así, la “Arquitectura de lo Público”³ surgió, tal vez, como cura contra la soledad, ya que propicia el goce colectivo y la participación ciudadana con un sentido social que trasciende a lo poético. Ésta expresión de ‘lo público’ en simbiosis con la ‘del lugar’ originó arquitecturas innovadoras, perdurables en los tiempos y compuestas con la continuidad de la memoria. De igual manera, provocó un nuevo interés mundial en el país que ahora es incluido en la reflexión arquitectónica y en itinerario de países a conocer, por encontrarse actualmente en un momento de renovación y expansión.

Transformaciones urbanas que son ejemplo, así como potentes manifestaciones arquitectónicas, dan cuenta con su distinción de este nuevo encuentro con el mundo: El *León de Oro* de la X Bienal de arquitectura de Venecia (2006), otorgado a Bogotá y la elección de Medellín como la ciudad más innovadora muestran el renacer del país, igualmente el *Premio Alvar Aalto* de 2003 otorgado a Rogelio Salmona y su candidatura al *Premio Pritzker* de 2007⁴ resultan ser méritos colectivos que enmarcan la nueva imagen vital e internacional del país.

La ‘Historia de la arquitectura moderna’ de Leonardo Benevolo, enuncia la singular imagen —¿identidad?— que el país proyecta. “La arquitectura colombiana presenta el resultado más unitario de la arquitectura latinoamericana. [...] El vínculo tangible que se intenta establecer entre los avances de la arquitectura moderna, la tradición histórica y la arquitectura popular se expresará con el uso masivo de un material en concreto: el ladrillo.”⁵ Así, esta irrefutable y colorida imagen rojo-anaranjada, en parte⁶, de algunas ciudades colombianas —que se acentúa más en los sectores populares— destaca en la utilización del ladrillo un oficio participativo, con una experimentada mano de obra que ha creado variadas arquitecturas con una expresión plástica actual, estética urbana unitaria y calidad sin parangón. (FIG. 01)

Esta generalizada imagen del siglo XX que ha impuesto el ladrillo en Colombia, desde el exterior⁷ es tan grande como la vacuidad que ha provocado la idea de su utilización en las arquitecturas más contemporáneas. Sin embargo, en Colombia éste material primario de la arquitectura universal evolucionó y paso a ser un ‘material de pensamiento’. Investigaciones particulares hicieron que las arquitecturas con ladrillo

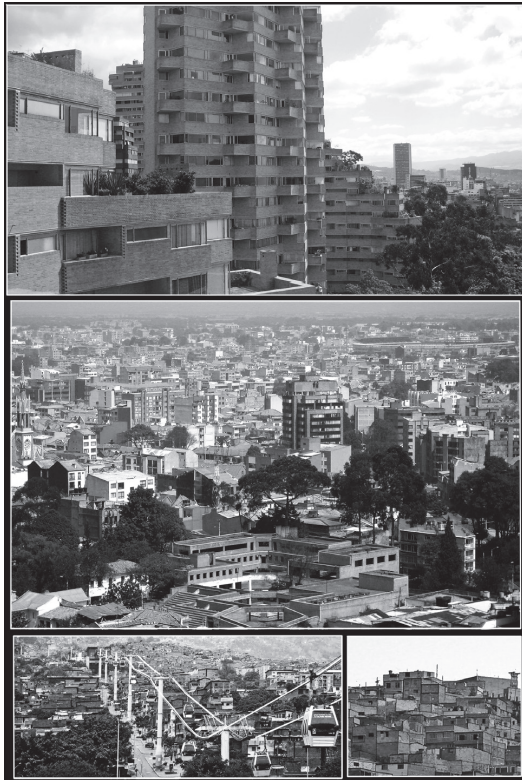


FIG. 01

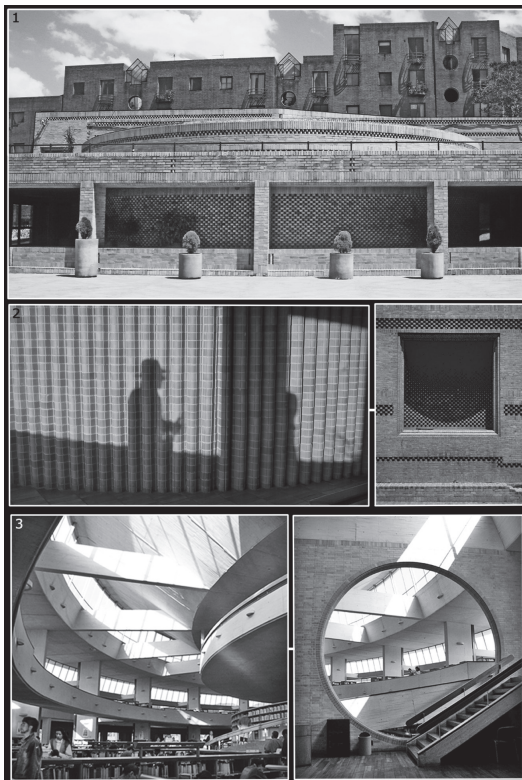


FIG. 02

rojo tradicional a la vista se transformarían tomando un color ocre, el cual rápidamente lo heredó el hormigón o concreto que llevaría al límite la perennidad y ligereza, que con este tono ocre conserva la expresividad y memoria del material predecesor y consigo la del *locus*. Así, esta innovadora transformación del ladrillo en el particular concreto ocre hizo que en plausibles arquitecturas contemporáneas¹⁰ del país predomine su utilización renovando con esto la imagen local y universal de Colombia en el alba del siglo XXI.

En consonancia con lo anterior, podemos subrayar lo paradigmático y común de la arquitectura colombiana con la vital, perdurable e innovadora propuesta colectiva producida por Rogelio Salmona¹¹. Ésta se mantiene a la vanguardia y de manera insistente declara resistencia a la soledad, ahora producida por los embates de los estilos arquitectónicos importados sin crítica y reflexión *in situ* que, cada día, seducen más a las recientes generaciones de arquitectos del país.

Materiales con el color del tiempo.

Las investigaciones realizadas por Salmona en torno a los materiales del lugar en su arquitectura buscaban, en gran medida, la perdurabilidad. Cómo contrarrestar el paso del tiempo y, simultáneamente, cómo lograr que el tiempo transcurra sobre ellos. Y así, en este sincretismo conseguir nuevas relaciones con el *locus*.

Para contrarrestar el ser tan señalado por la omnipresencia del ladrillo en su obra, creó y utilizó, en la última década de manera prominente el concreto visto en color ocre¹². Sin embargo, esto también es producto de su investigación persistente, de cargar más de tiempo sus proyectos con ésta suave pátina y, sobre todo, transportar la luz sobre estos materiales. En las obras de ladrillo, las juntas de unión se matizarán con el color y superficie de los ladrillos logrando así una continuidad perceptual en los muros, que es contrastada por las líneas y superficies de celosías con jambas que caracterizan con bajorrelieves la modenatura de estos muros. Diría Salmona: *“Con el color ocre la penumbra se aclara. El ojo puede recorrer distintos espacios y descubrir zonas luminosas y de penumbra dentro de una misma evaluación cromática que permite ver esa coloración profunda en el entorno.”*¹³ (FIG. 02)

FIG 01 Ciudades con preeminencia de arquitecturas en ladrillo. Residencias Torres del Parque y Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán, Rogelio Salmona, Bogotá, 1970/1979. Barrios Populares en Medellín y Bogotá, fotografías 2009.

FIG 02 R. Salmona, Equipamiento Comunal Nueva Santa Fe, Bogotá, 1996; Biblioteca Pública Virgilio Barco, Bogotá, 2002.

Tabla de relación entre proyectos con materiales de color ocre: (1) Se destaca el contraste del Equipamiento Comunal Nueva Santa Fe en ladrillo ocre y, al fondo, las Residencias Nueva Santa Fe (1987) realizadas en ladrillo rojo, también por Salmona. (2) Las superficies y modenatura en ladrillo color ocre acentúan más la luz y las sombras en los espacios — Edificio de Posgrados y Archivo General—. (3) En la Biblioteca Pública Virgilio Barco el ladrillo y concreto color ocre evitan que se utilice en los espacios interiores en el día luz artificial.

Con el concreto ocre, Salmons crea bancas, jambas, lucarnas, celosías, pechinas, lámparas, fuentes, pérgolas, remates, altorrelieves en cielo rasos y diferentes piezas, al igual que lo hizo con el ladrillo, logrando pervivir el vocabulario¹⁴ constructivo olvidado por la arquitectura moderna. Se destaca el Fondo de Cultura Económica de México¹⁵ (2004-08), llamado luego Centro Cultural Gabriel García Márquez y la sede para la Alianza Colombo Francesa (2006-10). Edificios que con este vocabulario de detalles están cargados de memoria. En cambio, las casas en concreto ocre a la vista, Casa Altazor (2004)¹⁶ y Altos del Chicó (2003) se caracterizan por utilizar estos detalles de una manera más sutil; pareciera que en parte las desocupa de memoria, para que sea aprehendida del entorno, más que del edificio. (Fig. 03)

Los detalles de las composiciones en ladrillo y concreto ocre a la vista se fundamentan en la perdurabilidad y el control frente al agua y la vegetación. Así, el tono pátina, la luz, el agua, la naturaleza y sus sonidos son materiales imprescindibles que colaboran en la inclusión del tiempo. De ahí que se desarrolle una compleja proporción a partir del lugar que parece contrastar con el *Modulor*¹⁷ de Le Corbusier. Este módulo del lugar podríamos denominarlo 'Módulocus' porque en él se superpone la medida del *palmus* romano —módulo de 7 centímetros— análogo al grueso del ladrillo más una junta— con las curvas de nivel 'geográficas' del lugar. De esta manera, las secciones de los edificios, incluyendo los proyectos completamente en concreto visto color ocre, se componen con una rigurosa regla vertical con múltiplos¹⁸ de 7 que genera niveles no convencionales, por ejemplo, el Nivel +1442 se correspondería a 2214,42 msnm. (Fig. 04)

El *Módulocus* deviene la base ordenadora que se superpone simultáneamente en las secciones y plantas¹⁹ creando en los proyectos intencionadas perspectivas que incluyen los colores de la cuarta dimensión —temporal— sólo posible de percibir *in situ*. Marcada por cadencias al caminar, resaltadas por escaleras con pasos dilatados, recorridos curvos y sesgados, y laboriosos mosaicos concéntricos²⁰ en el espacio público, acompañados con el trascorrir del agua, la naturaleza y la luz irisada con el tono ocre, que incitan al descubrimiento, la apropiación del edificio y la memoria del lugar.

Composición de la Memoria *in situ*: la arquitectura del lugar público.

La composición de la arquitectura con la Memoria *in situ*, se asemeja al 'Arte de la Memoria'²¹ y su teoría de los lugares —arquitecturas en la imaginación— e imágenes. Sin embargo, tiene una diferencia fundamental. El lugar es una arquitectura en la realidad que, más que un simple depositario de imágenes, contiene otros lugares capturados que, en el recorrido público —libre— por ellos, aprehende e incluye a la vez lugares del entorno. Así, intencionadas estrategias proyectuales convierten a la arquitectura en plausibles máquinas de memoria.

En la arquitectura de Salmons esto es muy evidente cuando se viaja por sus edificios, donde se ha generalizado el espacio público en todo el proyecto. Los patios y las cubiertas públicas transitables desde la calle, funden el edificio con la ciudad. En las cubiertas se sitúan teatros abiertos —graderíos— que, al estar en la parte alta, hacen que el edificio y la ciudad se conviertan en escenarios activos que invitan a la expresión personal y colectiva.

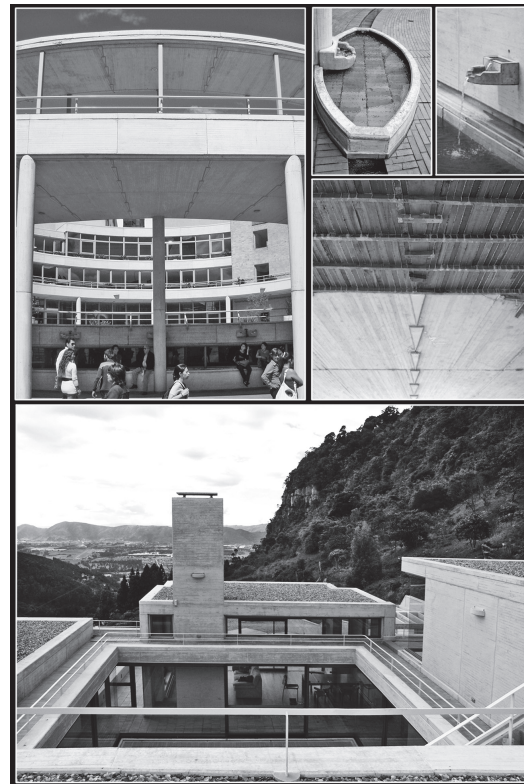


FIG. 03

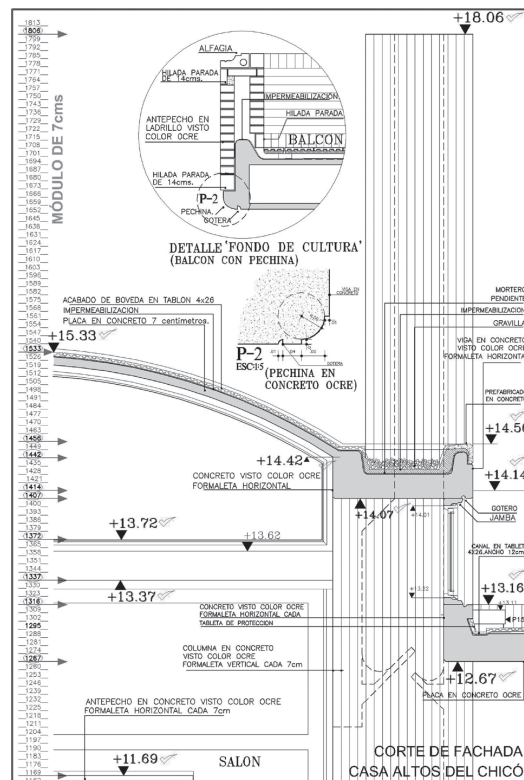


FIG. 04

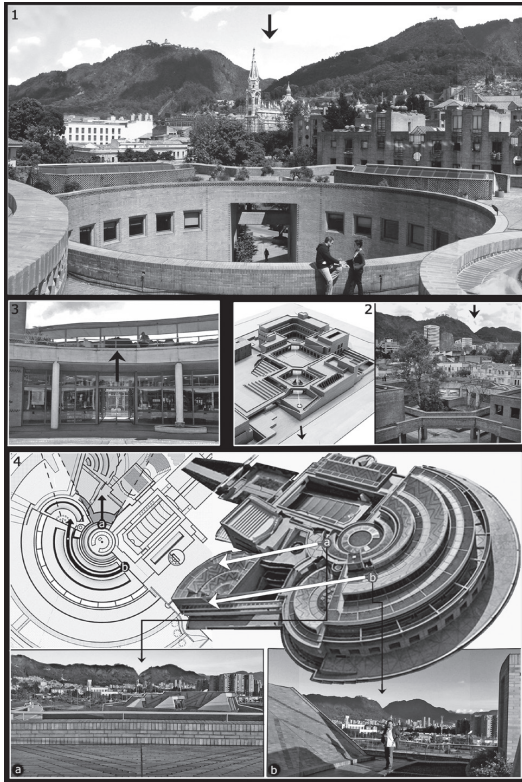


FIG. 05

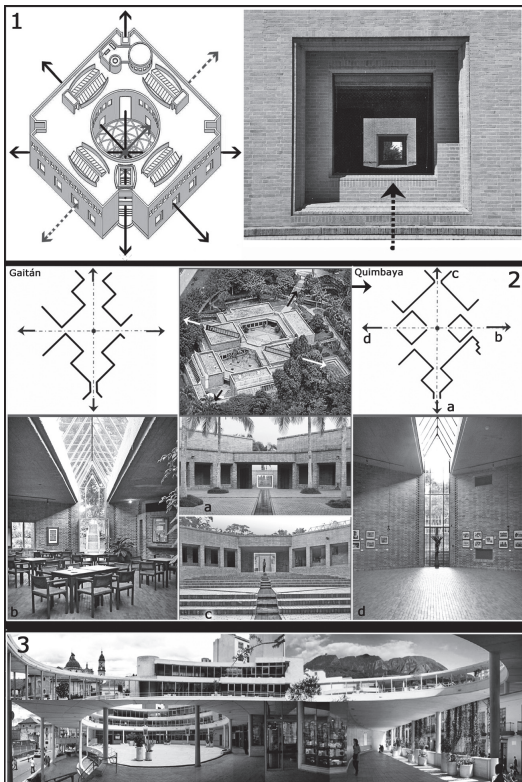


FIG. 06

En el Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas (2000), la Biblioteca Pública Virgilio Barco (2002) y el proyecto del Centro Cultural de la Universidad de Caldas (2003-07) se destacan los teatro-mirador desde donde se contempla la geografía del entorno. En otros edificios con escenarios activos como el Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán (1979-...), el Archivo General de la Nación (1994) y el Fondo de Cultura, este mirar se hace dinámico con recorridos sesgados que direccionan los edificios y al que camina en ellos hacia un punto geográfico singular²², de relevancia en la memoria de la ciudad. (Fig.05)

El recorrido en diagonal siempre se cruza con un punto panóptico, matemáticamente puesto en el proyecto, el cual irradia miradas a 45 grados desde el interior hacia el exterior cruzando el edificio y conectándolo con el entorno, capturando así otras memorias. Los edificios en ladrillo destacan con este punto —desde donde se ve todo— su transparencia compositiva que rompe la masividad del material. Los combinados con concreto ocre, como el edificio del Fondo de Cultura, hacen que su punto panóptico asemeje más los potentes panoramas de Barker, de posición centralizada y visión total a 360 grados.(Fig.06)

FIG 03 R. Salmona, Fondo de Cultura Económica de México, Bogotá, 2008; Casa Altazor, Bogotá, 2004. Tabla de relación entre detalles arquitectónicos y elementos en concreto ocre: En el edificio del Fondo de Cultura, se crean moldes para jambas, alfajías, pechinas, etc. En los piloneos del proyecto se enfatizan en cielorrasos los altorrelieves en concreto que señalan la centralidad geométrica del espacio. Los altorrelieves de patrón punta de flecha o espina de pescado se logran gracias al riguroso despiece geométrico en las formaletas y al retroceso del molde en las mismas; este patrón también se utilizó en la Biblioteca Virgilio Barco y el Edificio de Posgrados. Las fuentes de agua en el Fondo de Cultura serán atípicas a las realizadas con patrones circulares puros y, distintos, a las simples formas rectangulares utilizadas en las casas en concreto ocre. (La fotografía del desencofrado de la formaleta del cielorraso es de F. de Valdenebro.)

FIG 04 R. Salmona, Casa Altos del Chicó, Bogotá, 2003. Corte de Fachada —fragmento—. Rogelio Salmona en su oficina-estudio utiliza como guía y directriz en la planimetría de todos los proyectos el 'Módulo de 7cms'. En la Casa Altos del Chicó es utilizado hasta en los niveles de las bóvedas y en la altura del buitrón de la chimenea. En los corte de fachada se destaca los detalles de impermeabilización y protección de los elementos de concreto ocre con elementos y remates del mismo material, gravas y piezas derivadas del ladrillo.

FIG 05 Tabla de relación compositiva entre los proyectos y el lugar: (1) R. Salmona, Archivo General de la Nación, Bogotá, 1994; (2) Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán, 1979 (inconcluso); (3) Fondo de Cultura Económica de México; (4) Biblioteca Pública Virgilio Barco. Salmona relacionan de manera intencional los edificios en Bogotá con la 'Convergencia de los cerros de Monserrate y Guadalupe'. El Archivo General de la Nación con su recorrido en diagonal y la Biblioteca Virgilio Barco con sus complejos recorridos y colisión de formas direccionarán *in situ* exactamente a dicha convergencia. El edificio del Fondo de Cultura en su recorrido sesgado hacia el patio del espejo de agua revela el cerro de Guadalupe. En el Centro Gaitán dicha relación telúrica Salmona la manifiesta como origen del proyecto (Nota n.22). En otras regiones del país Salmona relaciona sus proyectos además con monumentos arquitectónicos de carácter histórico.

FIG 06 R. Salmona, Museo Quimbaya, Armenia, 1985; Archivo General de la Nación, Bogotá, 1994; Fondo de Cultura Económica de México, Bogotá, 2008. Tabla Analógica del diagrama Panóptico-Panorámico: (1) El Archivo General de la Nación tiene desde un único punto al menos seis aberturas visuales de conexión exteriores/interior/ exterior. (2) Comparación del punto panóptico entre Museo Quimbaya y el Centro Gaitán: el caso del Museo Quimbaya es extremo en la búsqueda de este punto panóptico, porque rompe los volúmenes —prismas rotados— por la mitad para crear un espacio diáfano que genera miradas sin impedimento en horizontal y vertical. (3) El panorama del Fondo de Cultura relaciona y captura lugares importantes del centro histórico de Bogotá como la Catedral Primada y los cerros tutelares (montaje del Fondo de Cultura de A. Meneses).

El punto panóptico-panorámico comprende dos aspectos: uno visual que captura memoria y otro cinético que invita e induce la voluntad de entrar en el edificio público, recorrerlo y apropiarse de él. Esto se logra porque los mecanismos panorámicos funcionan encauzando a ir al centro, logrando la inmersión de las personas en la experiencia en el lugar. Salmona manifiesta sobre este carácter público en la arquitectura:

“La primera calidad que debe tener nuestra arquitectura es permitir que el espacio sea apropiado por la comunidad entera aunque la propiedad no le pertenezca y que la arquitectura tenga unidad, pero que se transforme y dé una imagen diferente según el sitio de la ciudad donde se le mire.”²³

El ‘diagrama de inducir a la congregación pública’²⁴ se compone de manera sencilla por dos lugares públicos yuxtapuestos: un patio que permite la congregación y que coincide con el punto panóptico que induce a ir a él y otro ocupado en donde no se puede congregarse, pero que permite un recorrido activo alrededor que impulsa cíclicamente hacia el patio de congregación. (FIG. 07)

En los proyectos del Edificio de Posgrados y el Fondo de Cultura, entre otros, el patio deambulatorio está ocupado por un ‘dispositivo’ que en algunos casos es un espejo de agua, que con el recorrido en derredor activa el edificio y direcciona al lugar de congregación pública. En Las Torres del Parque (1970) y la Biblioteca Virgilio Barco, los patios deambulatorios conectan el edificio con el parque propuesto. En el Centro Gaitán y el Museo Quimbaya (1985), los patios de recorrido están ocupados por complejas atarjeas en ladrillo que inducen de igual manera a apropiarse y congregarse en el edificio. Las atarjeas con el concreto ocre magnifican su escala de congregación y direccionalidad en el proyecto urbano de la Recuperación de la Avenida Jiménez de Quesada —Eje Ambiental— en Bogotá (2000). (FIG. 08)

Cabe destacar que, elementos que podrían parecer superfluos, como espejos de agua, jardineras, atarjeas, puntos panorámicos, teatros-mirador o el estudio sobre el ladrillo y el concreto ocre, son en realidad complejos dispositivos que vuelven pública la memoria *del lugar* para que se reconozca, capture y apropie. Igualmente, todas estas arquitecturas logran contener de manera imbricada, la característica geografía colombiana de cerros y sabanas, enriqueciendo la arquitectura, volviéndola activa para que acontezca en ella el goce de lo público *in situ*.

...Préparer au lierre et au temps une ruine plus belle que les autres...²⁵

La Memoria *in situ* en Colombia es mestiza, así como ha sido siempre su cultura. Desde los períodos prehispánicos y de colonización, su ubicación geográfica ha hecho de este país un lugar de tránsito cultural que ha sabido adaptarse construyendo una identidad entre lo autóctono, colectivo y universal.

Esta realidad también es evidente en la obra de Salmona, la cual se compone por múltiples lugares y arquitecturas ‘ejemplares’ aprendidas *in situ*, y no en imágenes. Se destacan sobre todo aquellas arquitecturas denominadas como ‘ruinas’, cargadas de tiempo y memoria, casi desmaterializadas y sin función, por la simbiosis entre arquitectura-tiempo y naturaleza que connota este destino de continuidad en la arquitectura. Como decía Salmona, *“La arquitectura está llamada a volverse una bella ruina porque supo emocionar y permanecer, porque fue capaz de confiarse al tiempo, de transformarse y vivir su tiempo”²⁶,*

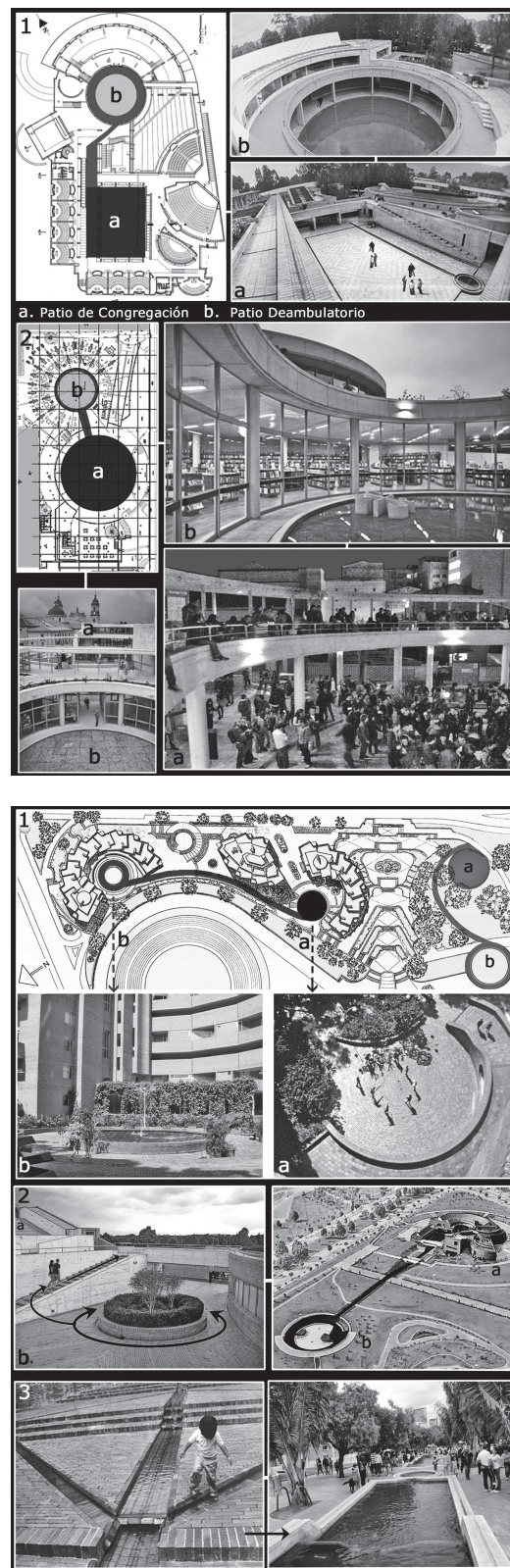


FIG. 07

FIG. 08

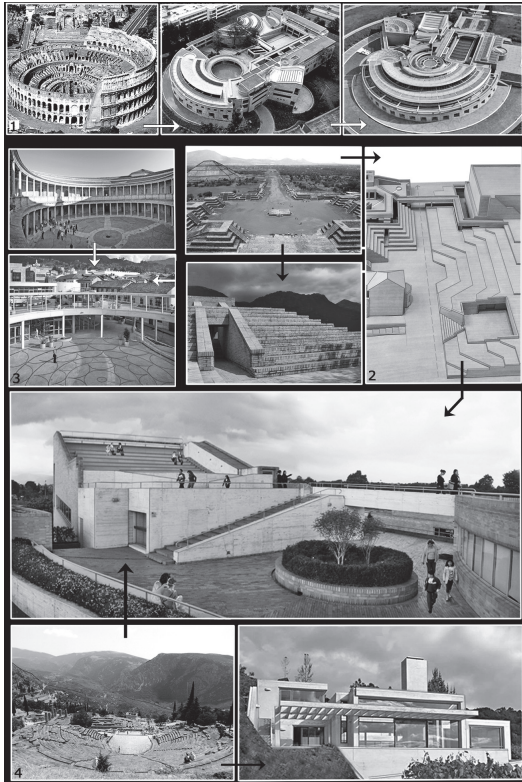


FIG. 09



FIG. 10

FIG 07 R. Salmons, Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas, Bogotá, 2000; Fondo de Cultura Económica de México, Bogotá, 2008.

Tabla análoga del 'Diagrama de inducir a la congregación pública'. (1) La relación entre los espacios abiertos (a,b) en el edificio de Posgrados es el 'contratipo' arquitectónico de la basílica paleocristiana, el cual surgió del riguroso estudio que Salmons hizo —mientras trabajaba con Le Corbusier— junto a P. Francastel del proceso de transformación a partir de los rituales en dichas arquitecturas. (2) El Fondo de Cultura tiene dos espacios deambulatorios, sin embargo, transformaciones posteriores realizadas por la administración del edificio cancelaron en parte la relación directa que se lograba entre ellos y el patio de congregación.

FIG 08 R. Salmons, Residencias Torres del Parque, Bogotá, 1970; Biblioteca Pública Virgilio Barco; Fondo de Cultura Económica de México; Recuperación de la Avenida Jiménez de Quesada 'Eje Ambiental', 2000.

Tabla análoga del 'Diagrama de inducir a la congregación pública'. (1) En las Torres del Parque el lugar de congregación (a) coincide con patio del salón comunal del conjunto y el patio deambulatorio (b) con un patio ocupado con un espejo de agua. (2) La Biblioteca pública Virgilio Barco tiene dos patios deambulatorio: una fuente escalonada en el acceso y, el otro, un gran espejo de agua circular que la conecta con el parque. En la cubierta el teatro abierto se vuelve lugar de congregación por el patio deambulatorio contiguo ocupado por un jardín circular. (3) Relación de las atarjeas con las fuentes del proyecto del Eje Ambiental que recupera el cauce y 'memoria' del río Viracachá, del cual anota Salmons que en lengua Muisca quiere decir "resplandor del agua en la oscuridad". (Fotografía de las Torres del Parque y de la atarjea del Museo Quimbaya por Rogelio Salmons)

FIG 09 Tabla de analogías entre arquitecturas ejemplares y proyectos.

En los proyectos se reinterpretan los diferentes rituales o actividades que caracterizaban dichas arquitecturas ejemplares 'Ruinas'. De esta manera cada proyecto es una mezcla de diferentes arquitecturas y lugares. (1) La congregación de las personas en grandes espacios interiores se hará en los volúmenes semicirculares de los proyectos que toman como referencia los anfiteatros romanos. Ej. El Coliseo, Edificio de Posgrados y Biblioteca Virgilio Barco. (2) El recorrido, congregación, descenso y ascenso por espacios públicos abiertos tendrán como referente declarado las ruinas mesoamericanas y otros complejos arqueológicos en América del sur. Ej. Teotihuacán —Calzada de los Muertos— y Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán —calzada peatonal y cubierta escalonada del museo soterrado—. (3) Espacios del Renacimiento humanista que destacan con su centralidad a las personas; Ej. Palacio de Carlos V y Fondo de Cultura. (4) En la contemplación de la exuberancia del paisaje se toma como referencia los teatros abiertos y los templos de Grecia clásica. Ej. Teatro de Delfos, Biblioteca Virgilio Barco y Casa Altazar.

FIG 10 Tabla 'Memoria Arquitectónica in situ'

(1) La Casa de Río Frío, Tabío, 2000; residencia personal realizada por Salmons en ladrillo ocre y el Edificio del Fondo de Cultura, en concreto ocre. Evidencian que se dispone de manera intencional en la composición, la vegetación, atarjeas y fuentes de agua, para que la natura invada el edificio como lo hace la hiedra y el tiempo en las ruinas. (2) Salmons manifiesta que la Biblioteca Pública Virgilio Barco fue compuesta a partir de las relaciones del lugar y la memoria, en combinación con la experiencia *in situ* que tuvo en los espacios públicos del conjunto mesoamericano de Monte Albán. [Nota n.30]. (3) La 'Memoria arquitectónica in situ' en Colombia se destaca porque crea la relación sabia, correcta e *in situ* entre las personas, el espacio público y la memoria del lugar. (Ej. Centro Cultural J.E Gaitán).

también sentencia *“Una buena arquitectura se convierte en una ruina. Una mala arquitectura desaparece”*²⁷.

En las obras de Salmons la idea de las ‘ruinas’²⁸ juega un papel importante: como elemento transformado que conforma el proyecto arquitectónico y como fundamento de un método de composición que extrae *in situ* la esencia de aquellos lugares. De esta manera las ruinas se toman como referente para los espacios de congregación colectiva en los proyectos: módulos y arquitecturas de América precolombina y la clásica romana y griega. Asimismo, arquitecturas como claustros, cartujas y otras de influencia renacentista o islámica como la Alhambra, se combinan en los proyectos constituyendo una unidad diversa, contemporánea e intemporal, acentuada con el ladrillo y el concreto ocre en relación con el agua y la naturaleza. Las arquitecturas y elementos realizados en concreto visto color ocre, conformarán reinterpretaciones o “recreaciones” de arquitecturas clásicas griegas. Así, en las cubiertas los teatros públicos que se proyectan hacia el paisaje lejano son análogos al teatro en Delfos²⁹ experimentado *in situ* por el arquitecto. De igual manera, las casas y edificios públicos en concreto evocan con su patinado ocre, el material y estética espacial de las ruinas en la acrópolis ateniense. En cambio, los proyectos con preeminencia del ladrillo aludirán a arquitecturas prehispánicas, clásicas romanas e islámicas. (FIG. 09)

En cuanto a la segunda lectura de las ruinas, la más relevante, Salmons toma como método³⁰ y aforismo de su arquitectura la frase *“Préparer ailleurs et autemps une ruine plus belle que les autres”*, que extrajo de un manifiesto del siglo XX contra el funcionalismo realizado por Apollinaire:

*“La finalidad utilitaria —y mediática— que se han propuesto la mayor parte de los arquitectos contemporáneos es la causa del atraso considerable en que se encuentra la arquitectura con respecto a las demás artes. El arquitecto, el ingeniero, deben construir con intenciones sublimes: elevar la torre más alta, preparar para la hiedra y el tiempo una ruina más bella que las demás, trazar sobre un puerto o sobre un río un arco más audaz que el arco iris, componer en suma una armonía persistente, la más potente que el hombre haya imaginado.”*³¹(FIG. 10)

El anterior manifiesto es pertinente aún para este siglo XXI, si lo proponemos también en contra de la creciente finalidad ‘mediática’ local y mundial de algunas arquitecturas que no aprehenden la memoria y el lugar *in situ*, sino que se componen a partir de imágenes que pescan en el revuelto mar de los medios de comunicación, lugares virtuales y redes sociales. Con esto se convoca de nuevo a la soledad por eliminar la relación entre las personas, el lugar, los materiales del contexto, el tiempo y la memoria. Dichas arquitecturas —como sentenció Salmons— desaparecerán por su poca perdurabilidad material y mnemónica, causando décadas de frágil memoria arquitectónica y centurias de olvido. Ya que la continuidad de la arquitectura en la memoria será para nuestras efímeras vidas el testimonio de la civilización, como lo ha sido siempre.

De ahí que, la armonía indisoluble entre arquitectura y memoria se puede vislumbrar en los diferentes procedimientos arquitectónicos de Salmons antes expuestos. En los cuales la reflexión sobre la ‘arquitectura del lugar’ y la ‘arquitectura de lo público’ que muestra lo paradigmático

y común de la arquitectura colombiana, se manifiesta en la ‘Memoria arquitectónica *in situ*’. Se crean, así, plausibles propuestas que hacen presente a las personas en la arquitectura, convocándolas a realizar acciones colectivas de cara al mundo. Porque las personas ya no están en la soledad de la arquitectura moderna del *“juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”*, ni deben estar en la soledad de la arquitectura mediática, sino en la vital *‘Arquitectura Mnemónica de la relación sabia, correcta e in situ entre las personas, el espacio público y la memoria del lugar’*.

De acuerdo con lo anterior, tal vez, ¿en este nuevo siglo ya se ha hecho realidad mágica la arquitectura y la utopía de la vida, y Colombia tiene una segunda oportunidad? Como manifestó Gabriel García Márquez en su discurso de aceptación del Premio Nobel.

“Los inventores de fábulas que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra”

Notas

- 1 TRUJILLO, Sergio y NIÑO, Carlos. *Arquitectura en Colombia y el Sentido del Lugar*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2005. ISBN: 978-9589753604
- 2 Entiéndase ‘Memoria’ como la teoría y reflexión de los lugares. Para ampliar sobre el tema ver, YATES, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005. ISBN: 84-7844-876-4; y SALAZAR, Mauricio. *Lugares dentro de lugares, el rito de la memoria en la composición arquitectónica*. Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán: Rogelio Salmons. Bogotá: Punto aparte, Universidad Nacional de Colombia. 2011. 333 p. ISBN: 978-958-719-689-4
- 3 En las reflexiones teóricas de Silvia Arango y en la obra arquitectónica de Rogelio Salmons se hace referencia a la ‘Arquitectura de lo público’ como característica en Colombia.
- 4 El Premio Pritzker fue la oportunidad de un reconocimiento de sentido colectivo para el país, sin embargo sólo se entrega a arquitectos en vida. La muerte de Rogelio Salmons Mordols acaeció el 3 de Octubre de ese mismo año.
- 5 BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Octava edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p 786-790. ISBN: 978-84-252-1793-7
- 6 En el perfil de las ciudades colombianas también se destacan, entre otras, la arquitectura del español Fernando Martínez Sanabria, Guillermo Bermúdez y arquitecturas de concreto de Germán Samper —discípulo de Le Corbusier, al igual que Salmons—, y las firmas Obregón & Valenzuela y Cuellar Serrano Gómez.
- 7 La exposición *Architectures Colombiennes* de 1981 en el Centro Georges Pompidou en París sólo mostró las arquitecturas en ladrillo, generalizando equívocamente la arquitectura colombiana con dicho material.
- 8 En el ladrillo la mezcla de diferentes arcillas, luego cocidas a 1100 grados da como resultado un material de matiz ocre con alta resistencia al agua.
- 9 *Locus* es lugar en latín, su plural *Loci* significa lugares. Palabras con una dimensión más amplia por su relación con el *Genius Loci*.
- 10 El pionero Rogelio Salmons empezó sus investigaciones con el concreto ocre en la década de los 90, siendo referencia para las arquitecturas realizadas en dicho material de Lorenzo Castro, Daniel Bermúdez, Philip Weiss, María Cristina Vélez, Guillermo Fischer y Daniel Bonilla; entre otros.
- 11 Para más información sobre la obra de Rogelio Salmons, consultar en www.fundacionrogeliosalmons.org
- 12 El concreto ocre se logra principalmente por la mezcla de las gravas del lugar, triturados de desperdicio de ladrillo de alta cocción y arenas de color amarillo con presencia de óxido

de hierro que son extraídas, de manera sostenible, de los cerros orientales de Bogotá. El patinado natural que toma con el tiempo el concreto tradicional es de color amarillento, por lo cual pareciera que Salmona reflexionando sobre la vejez propia del material, lo impregna de la misma con el color ocre, el cual garantiza en la mezcla de sus componente la resistencia de dicho color que con el tiempo tiende a blanquearse.

- 13 ARCILA, Claudia. Tríptico rojo. Bogotá: ed. Taurus, 2007. p 185. ISBN: 9587045420
- 14 Para ampliar sobre el tema ver. V.V.A.A. Rogelio Salmona, espacios abiertos/espacios colectivos. Bogotá: Ministerio de Cultura, Sociedad Colombiana de Arquitectos. 2006. p 82. ISBN: 958-33-9354-1
- 15 Proyecto ganador del XII Premio Excelencia en Concreto 2008, otorgado por Asocreto. El nombre CCGGM no se había contemplado en el proceso de composición ni en el tema del edificio, fue dado luego por la administración del FCE.
- 16 Proyecto ganador en la IV versión nacional del Premio Obras Cemex 2008, y en el XVII Premio Obras Cemex a nivel internacional en la categoría "Habitacional". Este proyecto tiene un tono ocre rosado.
- 17 Publicado por Le Corbusier en 1948, el mismo año que Salmona entró a trabajar en su taller durante una década.
- 18 Las dimensiones en centímetros del Modulocor serían 7, 14, 21... 84... 224... 238... 350... etc. Estas medidas también parten de la proporción áurea relacionada en 84 cm, medida principal porque comprende las líneas de jambas sobre los muros y también por su relación con los elementos de paso y registro del edificio. En los proyectos del Centro Cultural de Caldas y la Casa de Río Frío se destacan los niveles N+.28, N+.70, N+1.40...N+17.50. En el proyecto del Fondo de Cultura se utilizaron adicionalmente los niveles topográficos del centro histórico de Bogotá.
- 19 El "Ejercicio del transeúnte" era un recorrido mental utilizado por Salmona al componer en planta y sección a la vez. Este ejercicio es análogo al recorrido por los lugares mnemónicos sugerido por el "arte de la memoria". Citado por, ARANGO, Silvia. "Radiografía de un proyecto". Bogotá: Revista Proa, N. 318, mayo de 1983.
- 20 El espacio público interior en el Archivo General de la Nación y el edificio del Fondo de Cultura.
- 21 El "arte de la memoria" enseña a guardar y transmitir memorias valiéndose de una técnica mediante la que se imprimen en la memoria lugares e imágenes. Para ampliar sobre el tema ver, YATES, Frances. El arte de la memoria. Madrid: Siruela, 2005. ISBN: 84-7844-876-4.
- 22 "la geografía relativiza toda, especialmente la arquitectura—prescindir de ello es absurdo—. Al colocarse en el sitio donde se ha de construir el Centro Gaitán se observa sin impedimentos la convergencia de los cerros de Monserrate y Guadalupe, la diagonal nace allí mismo, en el sitio. El proyecto simplemente la evidencia y revela". V.V.A.A. Revista Proa 336, entrevista a Rogelio Salmona, Bogotá, 1984. p. 10
- 23 GAITÁN, Gloria. Arquitectura Liberal. Bogotá: Editorial Arco, 1990. p. 65.
- 24 El "Diagrama de inducir a la congregación pública" se descubrió luego de estudiar en extenso e *in situ* la obra de Salmona y corroborarla en planimetrías. Para ampliar sobre el tema ver, SALAZAR, Mauricio. Lugares dentro de lugares, el rito de la memoria en la composición arquitectónica. Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán: Rogelio Salmona. Bogotá: Punto aparte, UNAL. 2011. 333 p. ISBN: 978-958-719-689-4
- 25 Frase que Salmona puso en su oficina-estudio, como apotegma de su arquitectura "preparar para la hiedra y el tiempo una ruina más bella que las demás"
- 26 V.V.A.A. Rogelio Salmona, espacios abiertos/espacios colectivos. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores, Ministerio de Cultura, Sociedad Colombiana de Arquitectos. 2006. 91 p. ISBN: 958-33-9354-1. En, "Entre la mariposa y el elefante". Noveno simposio Alvar Aalto, Jyväskylä, Finlandia, 2003.
- 27 Periódico El Tiempo. Publicación de 3 de octubre de 2007, en referencia a la entrevista realizada por María Ortiz a Rogelio Salmona en abril del mismo año.
- 28 El proyecto del Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán es el punto de inflexión donde se funda la idea de utilizar características de ruinas de arquitecturas ejemplares. Para ampliar sobre el tema ver: Lugares dentro de lugares, el rito de la memoria en la composición arquitectónica. Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán: Rogelio Salmona. Salazar, Mauricio. Bogotá: Punto aparte, UNAL. 2011. 333 p.
- 29 Salmona comenta la influencia en su arquitectura a partir de los varios viajes realizados al sitio arqueológico de Delfos, así como a complejos arqueológicos mesoamericanos. En la

entrevista "Porque la parte funcional a mí nunca me ha preocupado...", Bogotá, 9 de abril de 2007, realizada por MSV.

- 30 La lectura de las ruinas en Salmona no es copia, mimesis o romanticismo. Es un método de composición del lugar a partir no sólo de lugar local, sino de varios lugares. Diría cuando compuso la Biblioteca Pública Virgilio Barco: "Cuando se presentó la Biblioteca Virgilio Barco, yo dije, tengo que hacer algo como hicieron los mesoamericanos en Monte Albán. Monte Albán fue para mí un impacto impresionante, nunca he visto una obra con tal relación simbólica, cósmica y religiosa, en el mejor sentido de la palabra entre el cielo y la tierra, es algo impresionante. Y sucede que ese terreno de la biblioteca era eso con las montañas al fondo, yo dije aquí es el sitio. Y ahí hay que hacer una recreación." Entrevista a Rogelio Salmona por M. C. Vélez, septiembre 2 de 2005.
- 31 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les peintres cubistas*, París: Hermann, 1965. p 95. [trad. Esp.: Los pintores cubistas-Meditaciones estéticas. traducción de R. Aguirre, Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957. p. 87-89. En el "apéndice, Duchamp-Villon". Es de mi autoría la frase adicional en la cita—"y mediática—".

Bibliografía

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les peintres cubistas* : (méditations esthétiques), París: Hermann, 1965. Trad. Esp.: *Los Pintores Cubistas-Meditaciones estéticas*. Traducción de Raúl Gustavo Aguirre, Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1964, 95 p.
- ARCILA, Claudia. *Tríptico rojo*. Bogotá: Editorial Taurus, 2007. p 185. ISBN: 9587045420
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Octava edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. 1196 p. ISBN: 978-84-252-1793-7
- GAITÁN, Gloria. *Arquitectura Liberal*. Bogotá: Editorial Arco, 1990. p. 65. ISBN: 978-958-95011-4-6
- SALAZAR, Mauricio. *Lugares dentro de lugares, el rito de la memoria en la composición arquitectónica*. Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán: Rogelio Salmona. Bogotá: Editorial Punto aparte, Universidad Nacional de Colombia. 2011. 333 p. ISBN: 978-958-719-689-4
- TRUJILLO, Sergio y NIÑO, Carlos. *Arquitectura en Colombia y el Sentido del Lugar*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2005. ISBN: 978-9589753604
- V.V.A.A. Rogelio Salmona, *Espacios abiertos/Espacios colectivos*. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores, Ministerio de Cultura, Sociedad Colombiana de Arquitectos. 2006. 91 p. ISBN: 958-33-9354-1. (www.fundacionrogeliosalmona.org)
- V.V.A.A. *Revista Proa N. 318* "Radiografía de un proyecto", Arango, Silvia. Bogotá: Ediciones Proa, mayo 1983.
- V.V.A.A. Monografía Proa N. 3 "Rogelio Salmona, Obra publicada en PROA" Compilación de los No. Revista Proa 231, 317, 318, 336. Bogotá: Ediciones Proa, 1990
- V.V.A.A. *XVII Premio obras Cemex*. Monterrey, México, Noviembre 2008. ISBN: 968-5740-13-5
- V.V.A.A. *Cities, Architecture and Society, La Biennale di Venezia, X Mostra internazionale di architettura*. Venecia: Editorial Marsilio, 2006. ISBN: 88-317-8956
- YATES, Frances. *El arte de la Memoria*. Madrid: Siruela, 2005. 495 p. ISBN: 84-7844-876-4.