



ROGELIO SALMONA EN SU CONTEXTO

Silvia Arango *

* Profesora Universidad Nacional.

Cuando uno se enfrenta a la obra de un gran arquitecto —y yo creo que Salmona es un gran arquitecto— es difícil evitar la tentación del panegírico. En estos finales del siglo XX, la crítica arquitectónica nos ha acostumbrado a la exaltación de personalidades y ha convertido a los arquitectos en “vedettes” que, a la manera de artistas de cine o de protagonistas de novelas de aventuras, logran el triunfo después de sufrir vicisitudes y anonimatos. Esta versión arquitecturo-lógica de los cuentos de hadas enfatiza las virtudes del héroe individual: osadía, valentía, empecinamiento, imaginación y talento. Sin embargo, la arquitectura se presta mal a este tipo de interpretaciones. Si hay un arte que necesite una base social donde alimentarse, ésa es la arquitectura. No hay arquitecto, por genial que sea, que no esté impregnado de los avatares generales y específicos de su contorno y que no reaccione, instintiva o conscientemente, a la arquitectura que le es contemporánea.

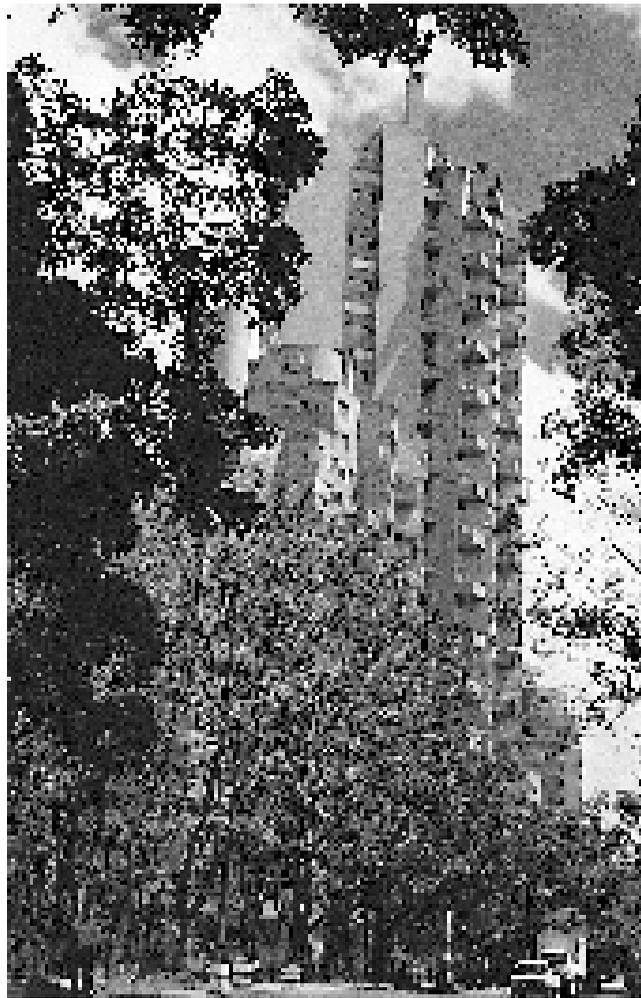
Ahora bien, la manera de definir y asumir un contexto depende altamente de las condiciones biográficas y de las características de personalidad de cada arquitecto. Tengo, sin embargo, el convencimiento de que el factor que más influye en la obra arquitectónica es el ambiente inmediato, esto es, la serie de planteamientos, polémicas, obras construidas, influencias o adhesiones que forman el discurso de una comunidad arquitectónica. Para comprender a cabalidad una serie conectada de proyectos específicos a lo largo del tiempo, es indispensable entender los discursos vigentes del medio en que cada arquitecto se desenvuelve.

El caso de Rogelio Salmona no es una excepción. La dirección de su obra sólo adquiere sentido como síntesis vital, como una ecuación de experiencias, esto es, de aceptaciones y rechazos que en cada momento se imbrican. Entender a Salmona es entender a Salmona y sus circunstancias. En las páginas que siguen he intentado abordar los aspectos del contexto en que se desarrolla la vida de Salmona en lo pertinente a su creación arquitectónica. Abrigo la espe-

ranza de que este ejercicio de reconstrucción del componente colectivo de su arquitectura pueda enriquecer la comprensión de una serie de proyectos por parte de lectores de procedencias distintas y distantes.

Rogelio Salmona, hijo de españoles, nació en París en 1929, pero viajó con su familia a Bogotá antes de cumplir 3 años. Su vida entera ha transcurrido en Colombia, país donde obtuvo su ciudadanía y al cual pertenece. Su niñez transcurrió en el barrio de Teusaquillo, uno de esos barrios de “estilo inglés” que se construyeron en la capital colombiana en los años treinta y cuarenta. De esta primera infancia le quedarán dos huellas imborrables. En primer lugar, el aprecio por la vida de barrio y las delicadas relaciones de vecindario: en una ciudad que no llegaba al medio mi-

llón de habitantes, en los barrios residenciales, los niños formaban grupos para jugar en la calle o en las distintas casas, todos conocían y apreciaban el tendero local y el parque era un lugar de reunión o de encuentro cotidiano. En segundo lugar, haber vivido y recorrido cada rincón de estas casas construidas en ladrillo, con minuciosos terminados en piedra y madera, con recovecos imprevisibles y sorprendentes, le harán



Conjunto Residencial del Parque. Bogotá (Fachada sur)

comprender la importancia del trabajo artesanal y el cariño y cuidado que se requiere en los detalles para lograr ámbitos existenciales significativos.

Tras estudiar los años básicos de primaria y bachillerato en el Liceo Francés, ingresó a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional. En esos momentos, a finales de los años cuarenta, la Facultad vivía la euforia racionalista, transmitida fundamentalmente por dos arquitectos: el alemán Leopoldo Rother y el italiano Bruno Violi. Ambos eran no sólo profesores sino diseñadores de muchos de los edificios racionalistas de la Universidad misma, es decir, gestores del paisaje arquitectónico en que se desarrollaba la vida estudiantil. Novedosa, actualizada y representativa del progreso y del futuro, la ideología y la estética funcionalistas aparecían como las más adecuadas para enfrentar el reto del crecimiento urbano y el desafío de poner la arquitectura colombiana “a la altura de los tiempos históricos”.

Cuando Le Corbusier llega a Bogotá en 1947, es recibido con irrestricto entusiasmo por una nueva generación que lo reconocía como su máximo profeta. Salmona tuvo suerte. En una comida en la casa de sus padres, el gran arquitecto francés le ofreció trabajar con él en su taller de la rue de Sevres. Antes de un año, en 1948, dejará los claustros bogotanos y viajará, lleno de expectativas, a la capital francesa.

En los siete años que trabajó como dibujante en la oficina de Le Corbusier en París, tuvo la posi-

bilidad de integrarse a los proyectos de la última etapa del maestro francés: el bloque de Marsella, el Plan Piloto para Bogotá, Notre Dame du Haut y sobre todo, Chandigarh. Por el taller pasaron otros dibujantes, a veces fugazmente, que fueron sus colegas, como el mexicano Teodoro González, el indú Balkrihna Doshi y el griego Xenakis, que se convertirán luego en importantes arquitectos. Paralelamente a su trabajo, Salmona tomaba cursos de

sociología del arte con Pierre Francastel. Entre sus amigos se encontraban varios pintores, escritores y arquitectos latinoamericanos auto-exiliados que escampaban en la gran ciudad. En resumen, podría decirse que la experiencia francesa constituyó el núcleo de la formación de Salmona: el oficio, aprendido al lado de Le Corbusier, el rigor conceptual y la cultura histórica aprendidos a Francastel y un sentimiento crítico y amplio de la cultura de su tiempo gracias a la lectura de los estructuralistas y al contacto con círculos intelectuales de la capital francesa.

En 1956 hizo un viaje que lo marcaría profundamente: el sur de España y, sobre todo, el norte de África donde deambuló por los desiertos por más de seis meses. Allí aprendió a mirar detenidamente y a sobrecogerse por los misterios del mundo. Antes de regresar, adquirió también una importante experiencia al trabajar en la obra de construcción del CNIT de Pier Luigi Nervi.

Rogelio Salmona regresa a Bogotá en diciembre de 1957. Ese año había terminado la dictadura militar



*Plazoleta interior y Plaza de Toros.
Conjunto Residencial del Parque.*

y se había realizado un acto de gran importancia para la vida colombiana: el plebiscito, donde las mujeres votan por primera vez y se crea el Frente Nacional entre los dos partidos tradicionales para poner fin a un período de violencia que se había prolongado durante los años cincuenta. El clima político de concordia abría perspectivas democráticas en todos los campos, lo que repercutió claramente en la ampliación de la actividad cultural del país.

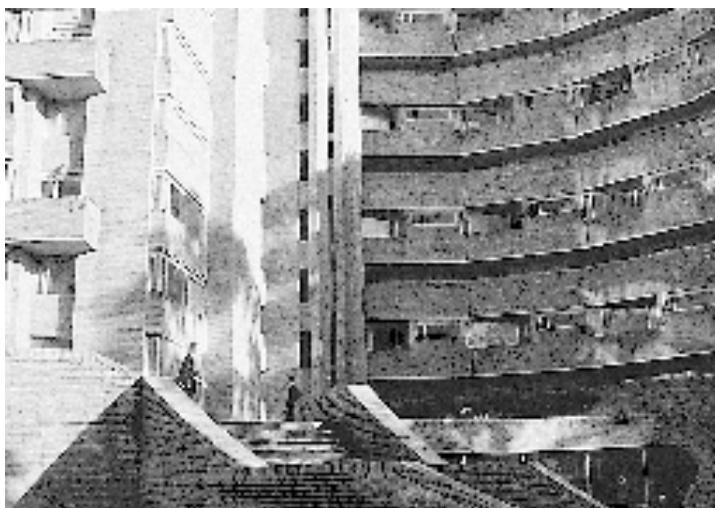
En el ambiente arquitectónico, el racionalismo funcionalista dominaba todas las instancias del poder arquitectónico: facultades, revistas y agremiaciones profesionales. En las ciudades colombianas empezaba a prevalecer una arquitectura de estilo internacional —por lo general de muy buena factura— construida por grandes firmas de arquitectos e ingenieros que dominaban ya las técnicas del concreto armado. Edificios de oficinas, comerciales o fabriles, se enfrentaban con la misma vocación de abstracción y universalidad con que se abordaba la producción de vivienda popular en serie.

Pero, también, a finales de los cincuenta se empezaban a manifestar las primeras críticas al racionalismo por parte de un grupo de arquitectos jóvenes e inquietos, en ese momento marginales, que buscaban hacer una arquitectura más ligada al medio geográfico, más consciente de los materiales y sistemas constructivos locales y más ambiciosos estéticamente. Sin constituir plenamente un grupo muy cohesionado, sus distintos integrantes consideraban que la arquitectura internacional del concreto y la repetición seriada no era adecuada para un medio de la exuberancia del nuestro ni para las condiciones técnicas y sociales colombianas. Salmons se identifica rápidamente con ellos. No es sorprendente que enseñe un taller de diseño junto a Fernando Martínez Sanabria en la Universidad Nacional o que diseñe con Guillermo

Bermúdez el proyecto del Conjunto del Polo Club en Bogotá. Martínez y Bermúdez eran los dos arquitectos más ambiciosos y talentosos que tenía Colombia en ese momento, como lo demostrarían sus obras y su influencia en los siguientes años.

Este grupo, que sentía gran predilección por las posibilidades estéticas y constructivas del ladrillo y que buscaba hacer una arquitectura del lugar, se sintió conceptualmente atraído por el llamado “organicismo” que Zevi defendía en sus escritos como una alternativa al abstraccionismo funcionalista. Era natural que

estos jóvenes arquitectos colombianos admiraran y estudiaran la obra de Wright, Sharoun o Aalto, pero la atracción por estos maestros no los llevó a un seguimiento literal. En los años sesenta desarrollaron métodos de diseño muy peculiares y creativos, donde se aplicó a la arquitectura la visión topológica del espacio de Piaget.



Torres del Parque (Detalles)

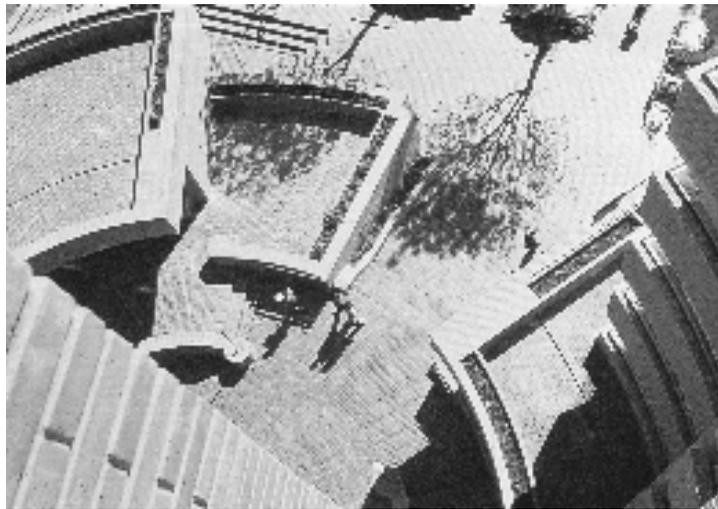
Los métodos de diseño racionalistas, que parten de abstracciones (funciones, programa de áreas, organigramas lógicos) se prestaban mal para las intenciones de hacer una arquitectura-arte ligada a las condiciones de cada sitio. De modo alternativo, este grupo reemplaza las “funciones” por “usos”, entendiendo por ello las maneras concretas de usar el espacio. Por ejemplo, en una escuela, en vez de tomar el dato escueto “salón de clase”, se reconstruye mentalmente la situación que allí se produce (conversaciones entre estudiantes, conferencia del profesor, actitudes prevenidas al comenzar o terminar el acto formal de la clase...), así como las sensaciones corporales que acompañan los distintos desplazamientos. De esta manera, la forma-función se convierte en “topos” o lugares. Dentro de esta estrategia de diseño se desarrollaron varios ejercicios geométricos que permitieron la creación de lugares y su relación con el contorno físico, tales como el diseño con ejes visuales que se fugan del interior al exterior, las circulaciones zigzagueantes y la elabora-

ción explícita del espacio exterior que circunda los edificios. Todo ello desembocará en una arquitectura de formas irregulares de gran fuerza expresiva. Uno de estos métodos generadores de forma fue particularmente adecuado y utilizado con frecuencia: se trata del “abanico lanimétrico” que consiste en fijar un núcleo desde el cual se centrifugan líneas y planos que se abren en forma de abanico.

De este grupo, es Salmona quien desarrolla sistemáticamente estos ejercicios formales con un mayor grado de rigor y quien los lleva hasta sus últimas consecuencias. Con terca insistencia y exactitud matemática, sus proyectos de los años sesenta exploran todas las alternativas de esta propuesta arquitectónica: las curvas abiertas en el Colegio de la Universidad Libre, las líneas rectas centrifugadas en el Conjunto de Vivienda en San Cristóbal, los círculos concéntricos en el Automóvil Club o la espiral en las Torres del Parque. Ensayó también distintas alternativas de organización del espacio abierto: patio semi-confinado (Casa Amaral), patio confinado (casa Alba), líneas paralelas desplazadas (Cavipetrol), espacios longitudinales en ángulo (conjunto en San Cristóbal). En fin, no se puede hacer aquí un seguimiento pormenorizado de los proyectos de Salmona en estos años; sólo deseo señalar cómo, a partir de una voluntad de claridad conceptual, de sensibilidad por el lugar y con disciplina de científico, ensaya formas compositivas que servirán de basamento a toda su arquitectura posterior.

Aunque la arquitectura de este grupo contestatario era ya reconocida en los círculos restringidos de especialistas, no lo era socialmente y las cosas no resultaban fáciles para ellos. Salmona, por ejemplo, no podía ejercer cabalmente su profesión sin un título académico que lo acreditara como arquitecto en Colombia. Consciente de la calidad de los proyectos que

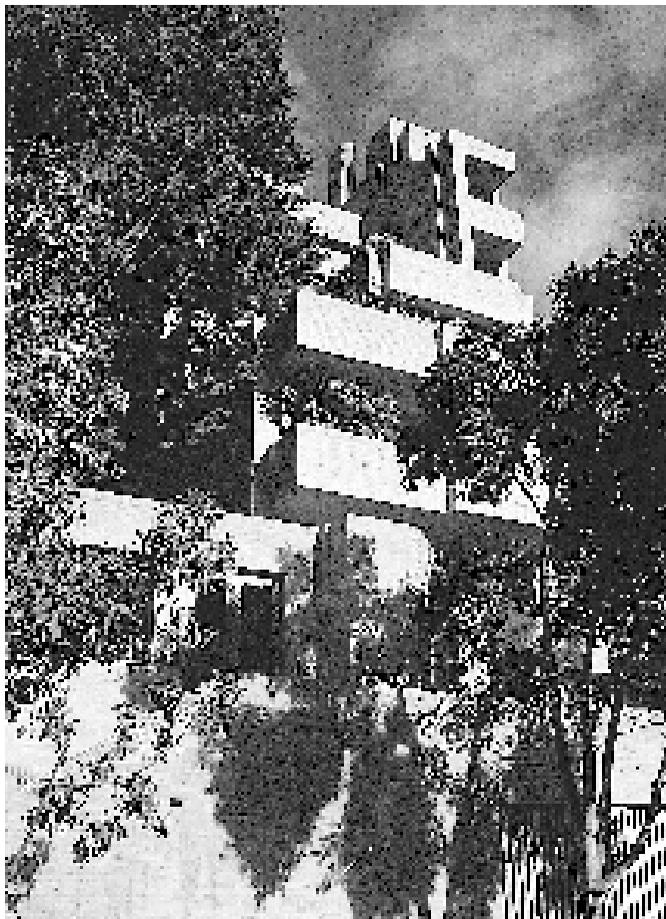
empezaba a ejecutar, la Universidad de los Andes le facilita los requisitos académicos y con un proyecto-tesis (la Cooperativa de Vivienda) se gradúa en 1962. Aún graduado, tiene poco trabajo –uno, máximo dos proyectos al año–; su labor se restringe a diseñar casas particulares o eventuales edificios de apartamentos comandados por amigos intelectuales o a la lotería de ganarse algún concurso público. Los proyectos institucionales se otorgaban, por lo general, a grandes firmas diseñadoras y constructoras de vertiente racionalista. Este contexto explica por qué el diseño de las Torres del Parque significó un gran reto para Salmona: era la posibilidad de romper las restricciones impuestas a la corriente arquitectónica con que él se identificaba. Fue un desafío que supo aprovechar y que va a constituir un hito fundamental en su carrera.



*Automóvil Club de Colombia.
Detalle de la plazoleta de acceso*

Las Torres del Parque era un proyecto de vivienda de ingresos medios de grandes dimensiones, en un lugar muy visible de la ciudad y con determinantes contextuales muy fuertes,

como la Plaza de Toros y el Parque de la Independencia. Los cometidos estéticos de la arquitectura del lugar no habían sido probados hasta entonces sino en edificios de mucha menor escala. El diseño de las tres torres le llevaría más de cuatro años de trabajo continuo, de ensayos y auto-críticas, de cientos de dibujos y replanteamientos. La forma natural como los edificios se integran al lugar, el juego geométrico de sus espirales ascendentes que envuelven visualmente la cadena de montañas, la rugosidad de las fachadas de ladrillo que matizan la luz bogotana, la relación con el parque inmediato y la variedad de los apartamentos, no son resultado espontáneo de un golpe de ingenio sino el fruto de un trabajo largo y concienzudo. En las Torres del Parque se resumen las búsquedas de más de diez años de un grupo pionero de arquitectos colombianos. Sin embargo, el proyecto fue criticado públicamente en fuertes términos, por distintas personas y a no ser por la continua defensa que de él hiciera



Altos de los Pinos. Fachada. Bogotá

Samuel Vieco desde las oficinas del Banco Central Hipotecario, que lo financiaba, es probable que no hubiera podido construirse. Pero las Torres y lo que ellas representaban, empezaría a imponerse, lentamente, en círculos sociales cada vez más amplios durante los años siguientes.

En la década del setenta, la producción arquitectónica colombiana se va a ver fuertemente condicionada por una serie de cambios globales en las políticas financieras alrededor de la industria de la construcción, que se adopta como estrategia líder en un plan de creación de empleo. Estos cambios en la política económica global producirán un efecto de concentración de capitales y la consiguiente aparición de una arquitectura comercial de poca calidad pero muy numerosa. Salmona hubiera podido insertarse en este mercado ampliado, pero sabía que la arquitectura del lugar no podía hacerse en serie ni convertirse en negocio sin traicionar sus principios.

Con entereza ética prefiere seguir con una oficina pequeña donde pueda controlar la elaboración de cada proyecto. Para no seguir siendo siempre un arquitecto marginal, comprende, a partir de las Torres del Parque, que su destino será el de buscar oportunidades para hacer una arquitectura demostrativa a través de proyectos ejemplares.

En los años setenta, los historicismos coloreados que llegaban en las revistas de arquitectura internacionales y que empezaban a ejercer su poder de seducción en Colombia, le producen gran desconfianza. Refractario a la arquitectura “posmoderna” y cada vez más alejado de los maestros organicistas que le atraían diez años atrás, Salmona prefiere consolidar un lenguaje arquitectónico personal. Su insistencia en atender únicamente a las determinaciones físicas y sociales locales y a las condiciones urbanas y constructivas de cada proyecto específico, lo llevan a formular el planteamiento de una arquitectura “de la realidad” que se contraponía a las propuestas historicistas de algunos de sus colegas internacionales que, como Venturi o Rossi, empezaban a tener gran influencia en nuestro medio. En una entrevista muy difundida que se publicó en 1981, Salmona precisaba:

“El edificio de la ATT” He ahí un caso típico de amaneramiento (...). El uso de frontones y arcos neoclásicos, por ejemplo, o de cualquier otro elemento de arquitecturas pasadas, vaciados de sus contenidos, es inauténtico y falso. (...) El rechazo al Movimiento Moderno, manifiesto desde hace varios años en los países industrializados y ricos, es muy diferente al que se ha producido en Colombia durante el mismo período. Como yo lo creo, es el producto de una toma de conciencia de lo real y lo concreto y más un problema de fondo que un problema de estilo; inclusive yo llamé esa arquitectura, tratando de definirla, ‘arquitectura de realidad’”.

En una búsqueda cada vez más solitaria, Salmona consolida aspectos de su obra anterior y los refuerza con otros nuevos que marchan en la misma dirección: indagación sistemática por la luz natural sobre las superficies, juegos volumétricos donde predominan las masas cerradas, nuevas relaciones entre espacios abiertos y paisaje natural y una preocupación creciente por el espacio público urbano y las formas de captación no visuales de la arquitectura. Estos temas remiten al propósito general de enfatizar lo sensorial como inter-

pretación de un tejido que se va volviendo más complejo en la medida en que incluye distintas distancias espaciales (contextos inmediatos, intermedios y lejanos) y temporales (contextos pasados, presentes y futuros). Y son temas que se expresan claramente en dos de sus proyectos más interesantes de esta década: el edificio Alto de los Pinos (1976-1982) y la casa en Tabio (1978-1979).

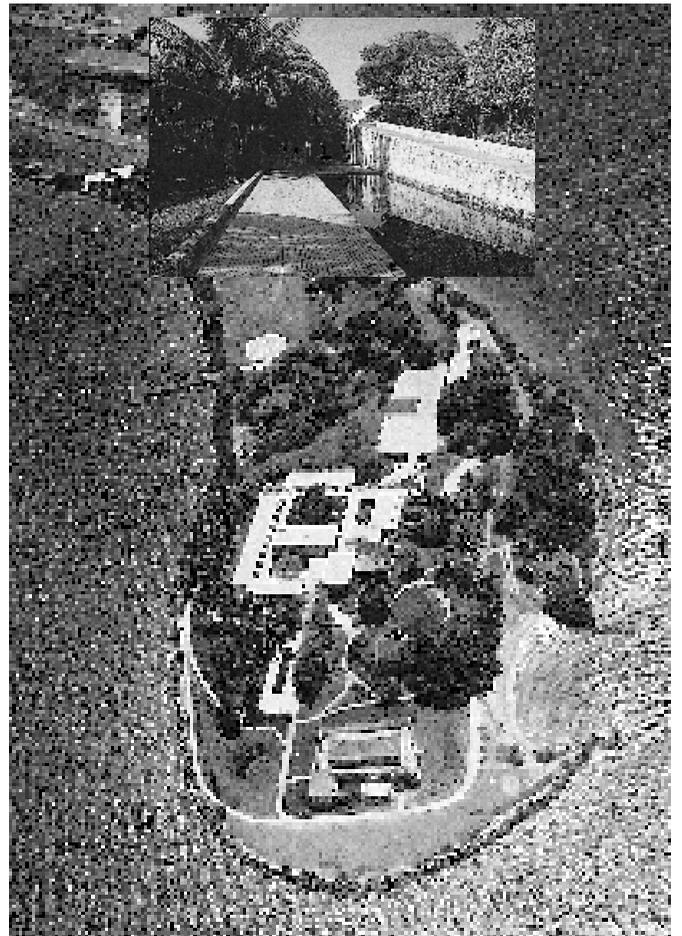
Sin embargo, su postura localista, constituida más de rechazos que de adhesiones y más sentimental que conceptual en ese momento, no parecía tener posibilidades de evolución más allá de un paulatino enriquecimiento de detalles arquitectónicos. Mirados hoy con perspectiva, sus proyectos de los años setenta, si bien evidencian un refinamiento en el oficio, también revelan las limitaciones de una arquitectura del lugar definida en términos muy locales. Por ello, para Salmona va a ser definitivo el acercamiento a posiciones similares en otras partes de América Latina. Las Torres del Parque llamaron la atención de algunos críticos latinoamericanos como Damián Bayón y Marina Waisman, que hacen las primeras publicaciones de su obra y le empiezan a dar difusión continental.

Desde finales de los años setenta e intensificándose en los ochenta, Salmona visita diversos países de América: México, Guatemala, Perú, Argentina o Brasil le descubren un rico universo arquitectónico del presente y del pasado. Sus amigos recordamos cómo de cada viaje volvía cargado de diapositivas de un convento colonial, de una iglesia barroca, de una casa de Barragán o de una ciudad precolombina que lo habían emocionado; pero sobre todo, regresaba lleno de entusiasmo por las conversaciones que había tenido con algunos arquitectos con quienes había descubierto que sus inquietudes eran compartidas. Salmona hizo amistad con Ramón Gutiérrez, Marina Waisman, Eladio Dieste, Juvenal Baracco, Ernesto Alva, Enrique Browne, Pedro Belaúnde, Mariano Arana, Ruth Verde Zein y algunos otros ... y descubrió que con ellos había no sólo una identificación conceptual sino afectiva. En 1980 promueve, con otros colegas colombianos, un primer encuentro de arquitectura latinoamericana que se realizó en Cali.

En 1982 la arquitecta Lala Méndez, editora de la revista argentina Summa, hace un viaje por diversos países latinoamericanos para estrechar estos lazos in-

cientes (como lo habían hecho también Ramón Gutiérrez y Enrique Browne). A su regreso a Buenos Aires organiza el Primer Seminario de Arquitectura Latinoamericana (el SAL I) que se realiza en 1983 y luego el SAL II al año siguiente, a los cuales asiste Salmona. Allí se decide que el tercer SAL se realizaría en Colombia. A pesar de las dificultades económicas que fue necesario superar, Salmona participa entusiastamente en la organización de este seminario que se efectúa en Manizales en 1987. Con regularidad bianual, se reunieron los siguientes SAL en Tlaxcala (México), Santiago de Chile, Caracas (Venezuela), hasta el último, en Sao Paulo (Brasil) en 1995. El será, en todos ellos, un participante activo y natural.

Los sucesivos SAL fueron la punta del iceberg de una serie de reuniones, encuentros de revistas, bienales y publicaciones que cumplieron la función crucial de mejorar el intercambio de información y enriquecer enormemente el debate arquitectónico



Casa de Huéspedes. Cartagena

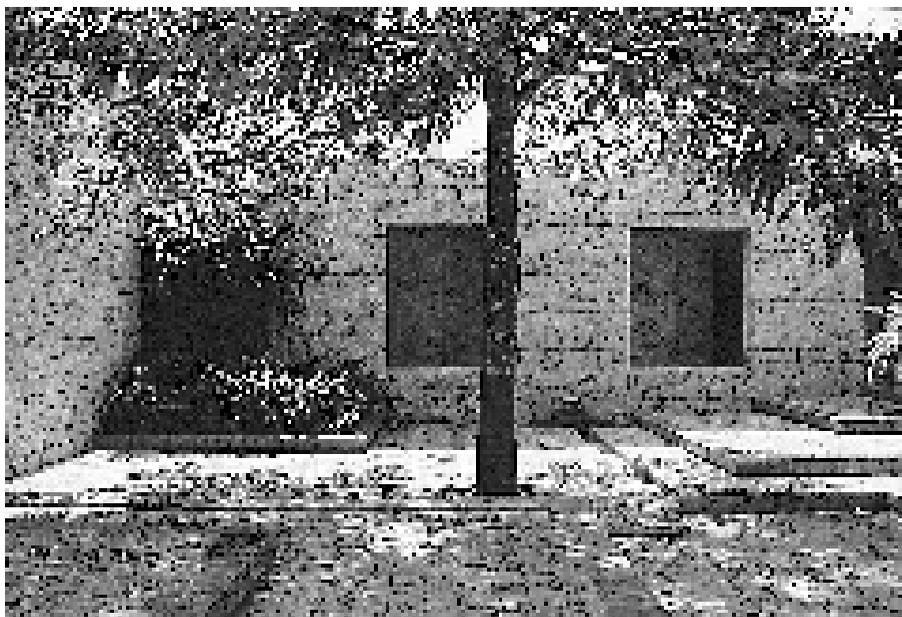
entre los países latinoamericanos. Como balance, se pueden destacar tres grandes temas que resultaron de estos encuentros. En primer lugar, la intensificación de los estudios históricos y la creación de instrumentos historiográficos adecuados a las peculiaridades de estas naciones. En segundo lugar, un debate acerca de la modernidad latinoamericana (planteada por Cristian Fernández Cox como una “modernidad apropiada”): las características urbanas y arquitectónicas del Movimiento Moderno y su crisis en nuestros países. En tercer lugar, se realizaron análisis críticos de la producción arquitectónica reciente del continente y de sus principales gestores, dentro del espíritu de que una reflexión teórica debe acompañar los procesos de diseño.

La conformación y consolidación de este grupo de diseñadores, críticos e historiadores latinoamericanos, va a tener repercusiones muy importantes en la arquitectura de Salmona. El localismo anterior cede el paso a una visión más amplia y sus propósitos se orientan hacia la construcción de un proyecto cultural colectivo. El contexto de referencia ya no estará definido únicamente por las determinaciones del lugar específico, ni por las características físicas y sociales puramente colombianas. La arquitectura latinoamericana del presente y del pasado gravitarán claramente en los proyectos que él desarrolla en la década del ochenta y buena parte del noventa.

Uno de los primeros proyectos, diseñado a comienzos de los años ochenta, donde se empieza a incorporar este ámbito latinoamericano es la Casa de Huéspedes en Cartagena. Esta ciudad posee un gran valor arquitectónico e histórico no sólo por su arquitectura militar de los siglos XVII y XVIII sino por la arquitectura ecléctica de comienzos del siglo XX y también por su trazado urbano que, más allá de las pautas coloniales, responde al clima tórrido suavizado por la brisa del mar, que la asemeja a otras ciudades del Caribe. Cartagena constituía un contexto complejo que obligaba a múltiples referencias simultáneas. Allí

Salmona incluye, en un esfuerzo sintético y metafórico, todas las alusiones que le permiten reconstruir una sensación espacial americana. La Casa de Huéspedes recuerda la ciudad amurallada, las callejuelas sombreadas y el carácter sensual del caribeño pero, a la vez, la relación visual de patios por los vértices y el ascenso a las terrazas evocan las ciudades precolumbinas. Con una apelación al cuerpo, recorrer la casa significa una sucesión de experiencias sensoriales. A través de todos los sentidos se capta la diferencia entre la luz y el sol de los patios y la penumbra fresca de los interiores; se puede oír y tocar el agua de las fuentes o de los canales que salen de los patios y bordean los corredores; se huele la fragancia de los árboles, arbustos y flores de los patios y jardines, y se siente el rumor sordo del viento mezclado con el ruido del mar.

Diez años después de las Torres del Parque, la Casa de Huéspedes, es el segundo gran hito de la obra de Salmona e iniciará toda una nueva etapa en su arquitectura. Con esta obra ganará el Premio Nacional de Arquitectura de la X Bienal en 1985. Junto a la proliferación de publicaciones y la difusión internacional de su obra, vinieron encargos mayores, de tipo institucional, aunque continúa haciendo casas individuales, que le han servido siempre de campo de indagación.



Casa de Huéspedes (Detalle)



Casa de Huéspedes

En los proyectos de los años ochenta, no abandona ciertos elementos centrales de su obra anterior, como la conciencia del lugar y la captación espacial por la vía de los sentidos, pero les da una inflexión muy enriquecedora; al ampliar su marco de referencia espacial y temporal, historiza su arquitectura. La constatación de que la concreción o no-abstracción es de carácter multiforme e implica una visión temporal –histórica– lo lleva a buscar la sistematización de la captación sensorial. Esta historización remite a concepciones espaciales complejas y colectivas que tienen que ver con la “memoria perceptiva” de los pueblos y en últimas con un modo cultural de articulación espacial de una forma de existencia. Si bien esta tradición perceptiva se extrae de ejemplos históricos, se traduce en una arquitectura contemporánea por la vivificación de sensaciones espaciales específicas. Para aclarar este tema baste un ejemplo: tanto en la arquitectura pre-colombina como colonial latinoamericana, y en varios proyectos de Salmons, se presenta una contraposición entre disposiciones geométricas sencillas y recorridos laberínticos, que se resuelve en una visión desde lo alto –terracea o mirador–, donde se reconstruye la lógica arquitectónica.

La indagación sistemática de estos temas se hace presente en el entrelazamiento en diagonal de patios dispuestos ortogonalmente que se ven desde puentes

y terrazas del Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán (que lamentablemente ha sufrido grandes cambios no controlados por el arquitecto, durante su proceso de construcción); en la sucesión lineal de patios conectados por las esquinas con ascenso continuo del terreno, del Centro Cultural Quimbaya. (Premio Nacional de Arquitectura de la XI Bienal en 1987); o en las plazoletas, rampas y terrazas de la sede para la Fes en Cali, hecho en colaboración con los arquitectos Pedro Mejía, Jaime Vélez y Raúl Ortiz (Premio Nacional de Arquitectura de la XII Bienal en 1989).

Por otro lado, desde finales de la década del ochenta, Salmons ha comenzado una interesante experimentación sobre distintos materiales y procesos constructivos, que ha aplicado en sus obras. Aprovechando las condiciones semi-artesanales que todavía persisten en Colombia para la elaboración de elementos de arcilla, ha diseñado formas nuevas de ladrillos (que permiten hacer dinteles, marcos de puertas y ventanas, etc), ha ensayado nuevas trabas, calados y texturas, y ha trabajado con pigmentos naturales para lograr tonalidades suaves en el color de las texturas de los muros. En las obras más recientes ha incursionado también en la experimentación de terminados de hormigón ocre.

A medida que avanzaban los años noventa se fue haciendo evidente que las políticas “aperturistas” de la economía tenían un correlato peligroso para la ciudad: el “laissez-faire” se convirtió pronto en la manipulación por parte de inversionistas que sólo ven en la ciudad una ocasión de grandes ganancias. La vocación humanista de Salmons no podía dejar de reaccionar frente a la comercialización y banalización creciente de la arquitectura, lo que le ha llevado a tomar una posición cada vez más militante en defensa de los espacios colectivos de Bogotá y a emprender proyectos y propuestas en la misma dirección de mejora de la calidad de vida urbana, como el de la Avenida Jiménez de Quesada.

Por otra parte, el panorama arquitectónico internacional y latinoamericano es cada vez más caótico. Bajo la excusa del “todo vale” proliferan diversos tipos de alternativas simultáneas que parecieran tener la misma validez. En medio de la confusión, Salmona, siguiendo su “principio de realidad”, y acumulando las experiencias de su propia obra, ha realizado una serie de proyectos experimentales de enorme interés. A diez años de la Casa de Huéspedes, en el filo de 1990, diseña el Archivo General de la Nación, como un tercer hito de referencia de su obra, que busca dar cuenta de las condiciones paradójicas pero preñadas de posibilidades de la situación cultural latinoamericana de este fin de siglo.

La geometría del Archivo Nacional es muy sencilla: un cubo horadado por un espacio circular. El vigor de estos volúmenes elementales se refuerza por la regularidad y simetría de las ventanas cuadradas. Pero empezamos a sospechar que lo evidente no es lo verdadero cuando se inicia el recorrido por las entrañas del edificio, y se asiste al desasosegante y paulatino desmoronamiento de las certezas. El espacio central (por decirlo de alguna manera porque la palabra patio no le calza muy bien) que sabemos redondo, si bien omnipresente, es elusivo. A veces se oculta y a veces lo vemos cuando una ventana –o más bien cuando una ventana que mira a otra ventana– tenga a bien mostrarlo, o cuando se aparece al atravesar un puente, o cuando lo vemos, sorpresivamente elíptico, desde la terraza. La captación efectiva del espacio interior altera y desloca la geometría racional. El edificio vitalmente ex-

perimentado ha puesto en duda, irremediablemente, esa otra realidad palmaria y concreta de la forma pura, tornándola en una presencia huidiza.

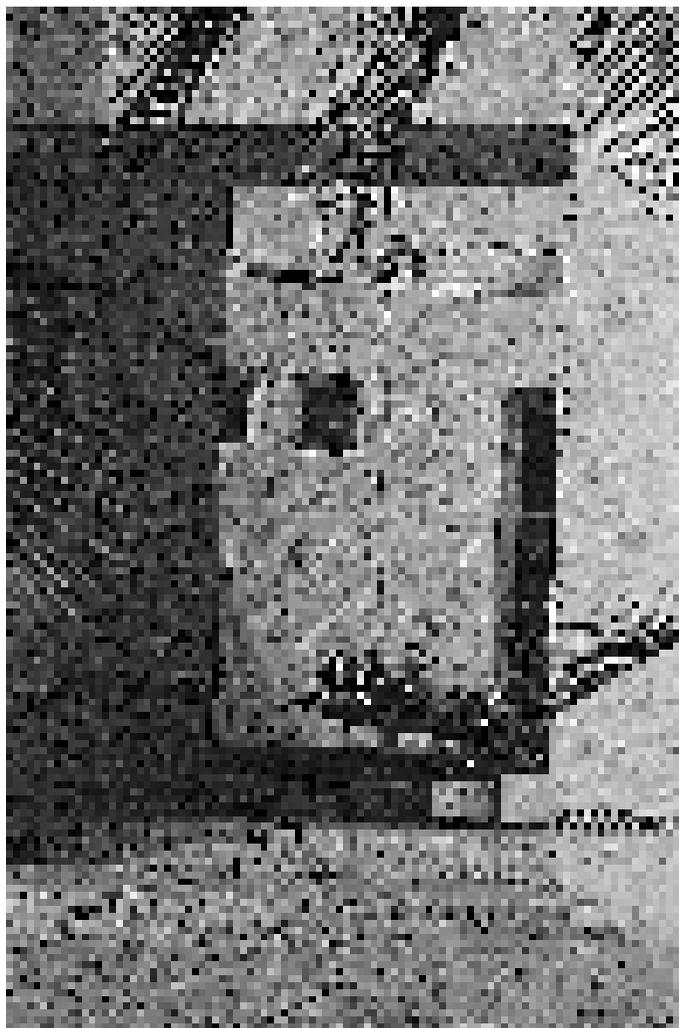
En varias casas de campo en la Sabana de Bogotá, diseñadas recientemente, Salmona continúa su sistema compositivo con patios unidos por las aristas, pero con una importante variación. Uno de los patios está rotado, en una aparentemente arbitraria dislocación

del orden. El ángulo de giro evita la perspectiva centrada, que se fuga al horizonte, e introduce una visión en escorzo, acotada. Por otra parte, las casas están trabajadas simultáneamente al terreno y se van enterrando e imbricando con la tierra. Estas casas sembradas, enraizadas, unidas al agua que surge en algún patio y luego se sume en el suelo, poseen una dimensión alegórica del ciclo vital.

Su último proyecto de grandes dimensiones, el edificio de Postgrados del área de Humanidades de la Universidad Nacional, aún en construcción, es una síntesis de las constantes que lo obsesionan desde tiempo atrás y de las nuevas búsquedas que se incorporan. A juzgar por lo que ya puede verse, este edificio está destinado a convertirse en otro hito dentro

de su recorrido arquitectónico.

Uno se pregunta cómo ha hecho Salmona para mantener, por tantos años, una calidad sostenida a pesar de tantos cambios. No cuenta poco su implacable autocrítica y su espíritu curioso, siempre alerta y permeable. Pero también pesa su procedimiento de diseño, que



Archivo General de la Nación. Bogotá

acumula eso tan difuso pero tan definitivo en arquitectura, que es la experiencia.

Que la visión óptima en es-corzo se logra con ángulos de 20 grados, lo sabía Salmons desde los años sesenta; el ordenamiento en diagonal, con cambios de nivel, lo descubrió en las ciudades pre-colombinas; la sensación de pasar sobre o bajo un puente la ha vivido en Cartagena; la diferencia de proporciones de los patios, la sabe de no sé dónde. No se trata de una adición de citas, sino de poner al servicio de la arquitectura una rica cultura arquitectónica atesorada a lo largo de una vida. La composición no es, pues, un punto de partida sino un punto de llegada, una sistematización de experiencias que se han rescatado de la intuición para convertirlas en herramientas útiles. Si por un lado, en el proceso proyectual, se somete a una estructura geométrica abstracta, la concreción de los espacios está comandada por la experiencia como saber arquitectónico. Esta identificación de experiencia y conocimiento se hace presente (en su doble acepción de regalo y aparición) a través de actos rituales; entre ellos, el más evidente es el de la entrada, siempre desplegada a lo largo de una secuencia, de una auténtica procesión donde cada movimiento del cuerpo deja de ser mecánico. Sonidos, olores, cambios de nivel, texturas, colores, obligan a alertar la conciencia y establecen una lógica de las cualidades sensibles. La experiencia se transmite así directamente, sin mediaciones, a través de la materialidad del espacio.

La arquitectura reciente de Salmons se refiere de manera privilegiada a los límites, tomados en sí mismos. Los protagonistas son cada vez más los puentes y los recorridos, los paisajes acotados al marco de una ventana, los patios hundidos, las visuales cerradas y las semi-transparentias de las celo-

sías... En este mundo real, retrotraído a la finitud, se conjura la incertidumbre.

El lugar se ha convertido en la conciencia de los límites con que contemplamos el mundo, para convertirlo en nuestro mundo.

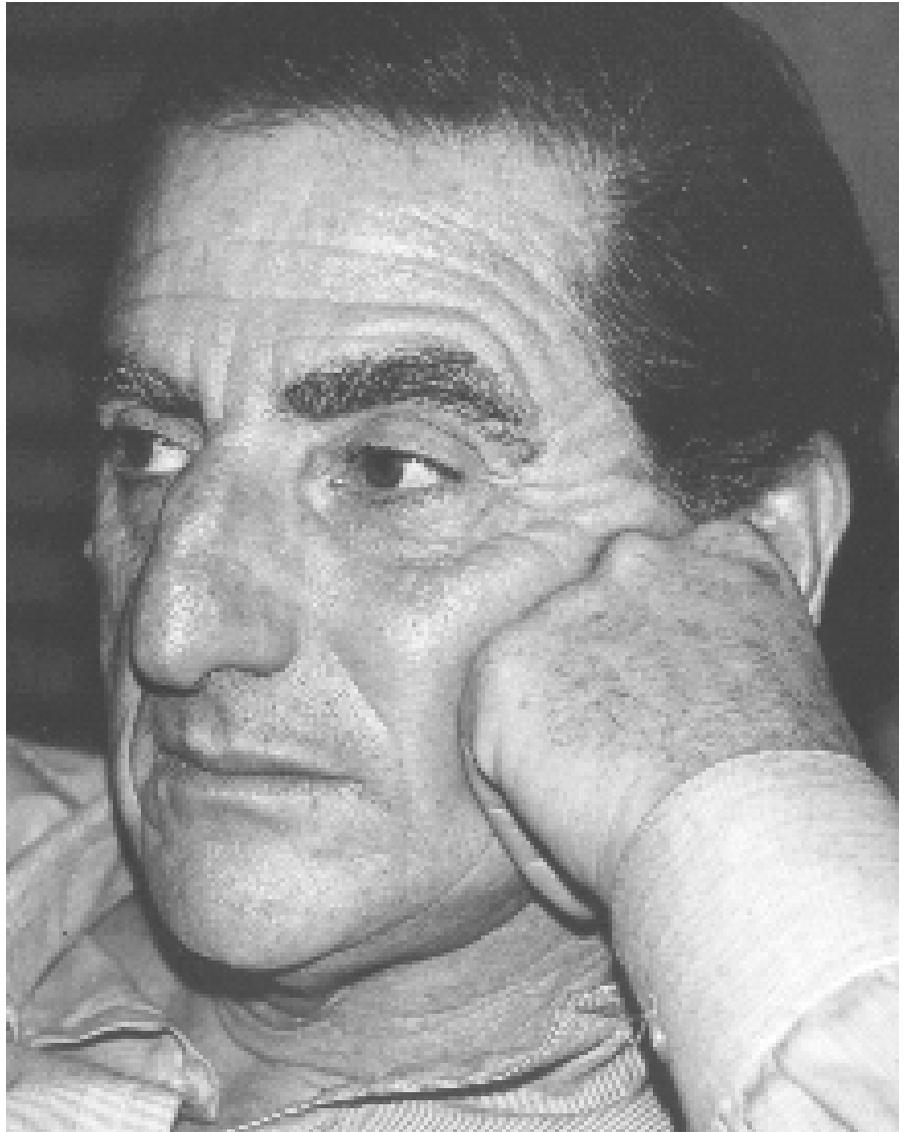


Foto: Julia Méndez Ezcurra