

El sentido democrático del muro en Rogelio Salmona. Biblioteca Virgilio Barco

The democratic meaning of the wall in Rogelio Salmona's work: The Virgilio Barco Library

O sentido democrático do muro em Rogelio Salmona. Biblioteca Virgilio Barco

Recibido: 25 de noviembre de 2015. Aprobado: 3 de octubre de 2016. Modificado: 19 de octubre de 2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.18389/dearq19.2016.05>

Artículo de reflexión

Resumen

A través de una mirada al sentido del muro desde la teoría textil de la arquitectura, formulada por Gottfried Semper, sumado a un acercamiento a la temática de la experiencia, la argumentación evidencia una significación respecto al muro en la Biblioteca Virgilio Barco, de Rogelio Salmona, en cuanto materia construida y habitable; en particular, se reflexiona sobre cómo la constante interacción entre consideraciones que afectan la presentación material de este elemento revela un profundo sentido democrático.

Palabras clave: sentido, experiencia, muro, Rogelio Salmona, Gottfried Semper.

Abstract

Through an analysis of the meaning of the wall, from a textile theory of architecture point of view proposed by Gottfried Semper, as well as an approach to the theme of experience, the importance of the Virgilio Barco Library designed by Rogelio Salmona wall can be seen. This importance can be understood in terms of the constructed and inhabitable area, and particular attention is paid to how there is constant interaction between concerns that affect the physical presentation of this element, which reveals a deep sense of democracy.

Key words: meaning, experience, wall, Rogelio Salmona, Gottfried Semper.

Resumo

Por meio de um olhar no sentido do muro sob a teoria têxtil da arquitetura, formulada por Gottfried Semper, somado a uma aproximação à temática da experiência, a argumentação evidencia uma significação a respeito do muro na Biblioteca Virgilio Barco, de Rogelio Salmona (Colômbia), enquanto matéria construída e habitável; em particular, reflete-se sobre como a constante interação entre considerações que afetam a apresentação material desse elemento revela um profundo sentido democrático.

Palavras-chave: sentido, experiência, muro, Rogelio Salmona, Gottfried Semper.

Sergio Laguna

✉ sergioandreslaguna@hotmail.com

Arquitecto de la Universidad Piloto de Colombia. Becario del programa Jóvenes Investigadores, de Colciencias. Primer puesto en la 13ª Anual de Estudiantes de Arquitectura de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, en la categoría Investigación-Teoría, Historia y Crítica. Investigación realizada en el marco de la beca Joven Investigador, de Colciencias, bajo la tutoría del arquitecto Germán Ramírez.

Por ostentar el muro la función primigenia de configurar los límites materiales de la arquitectura y componer los distintos matices en la relación entre el interior del edificio que encierra con el exterior, en los equipamientos de la ciudad contemporánea su disposición está estrechamente asociada con la constante privatización de los espacios urbanos. Al igual que en otros contextos, ya sea por una condición de la contemporaneidad o una paranoia social, la arquitectura en Bogotá, en muchas ocasiones, también presenta el muro como un obstáculo para la experiencia del ciudadano, ya que imposibilita la positiva paradoja en su tratamiento como algo que integra, y que dentro de su definición como cerramiento pueda configurarse para posibilitar inclusión.

El tema de una experiencia inclusiva de la arquitectura es quizá la temática más reiterada en la obra de Rogelio Salmona. Al abogar constantemente por la creación de experiencias memorables que den cabida a diversas sensaciones, emociones, sorpresas, evocaciones y atemporalidades, hacer arquitectura es —en términos de Salmona— un acto político, una defensa de lo público y del paisaje, una lucha contra la segregación espacial y una posibilidad de generar lugares abiertos y sin exclusiones para la participación ciudadana y el descubrimiento de la ciudad.¹ Este es el atributo principal del ejemplo de estudio que toma la investigación, la Biblioteca Virgilio Barco, equipamiento público contemporáneo que invita al habitante a experimentar, a descubrir y a apropiarse de sus espacios de manera democrática, poética, dramática y conmovedora.

En medio de este panorama, la intención del presente artículo es demostrar cómo en la obra de Salmona se evidencia un profundo sentido democrático en la presentación material del muro. La importancia de este propósito radica en revelar la significación social, cultural y con el paisaje, de la arquitectura en cuanto materia y forma construida y habitable. Además, el estudiar una obra donde la presentación del muro desde una conciencia ética y técnica construye ciudad, integra al ciudadano y combate una situación de paranoia social, contribuye a reflexionar acerca de qué manera contener la privatización de los espacios urbanos.

En ese orden de ideas, para abordar el estudio, inicialmente, se esclarece el sentido del muro desde Gottfried Semper, quien a mediados del siglo XIX contrapone a la tríada vitruviana una teoría de la arquitectura determinada, en gran parte, por la comprensión de la pared como cobertura de origen textil que delimita y conforma el espacio. Posteriormente, con la ayuda de la temática de la experiencia, como el medio que permite presenciar con mayor claridad los distintos niveles de significación del muro en Salmona, la argumentación sustenta el sentido democrático del arquitecto utilizando como ejemplo de estudio la Biblioteca Virgilio Barco (fig. 1). En el transcurso de la reflexión se ve reflejada la metodología utilizada, consistente en un aparato hermenéutico, en una confrontación empírica con el muro material e imaginado en Salmona y en conversaciones con Carlos Rueda, sobre sus procesos creativos.

1 Salmona, *Rogelio Salmona*, 93.



Figura 1. Biblioteca Virgilio Barco. Fuente: el autor.

El origen textil del muro

Reflexiones como la de Alejandro Zaera, sobre la política de la envolvente, o las de Frampton y Fannelli/Gargiani, sobre la poética constructiva y la vigencia del revestimiento textil en el siglo XX, han reivindicado con gran intensidad en el contexto contemporáneo los lineamientos teóricos semperianos en relación con el muro de origen textil, pues han enriquecido no solo la reflexión sobre la función técnica, material y ambiental de este elemento, sino también la consideración de su función económica, psicológica, social y política.

Semper emprende la develación del paralelismo entre el origen del muro con el arte textil en la manifestación material primigenia de esta técnica como cobertura en forma de superficie, por intermedio de la estera, la cerca de palos y las ra-

mas entrelazadas. Una transcendencia a la cobertura de entrelazos, la cual —afirma— da cuenta del principio formal-espacial más originario de la arquitectura: el enmascaramiento (*Maskiren*) de la realidad, del artificio material de la arquitectura, mediante los elementos del vestido y la máscara como primeros facilitadores, por medio de los cuales, además, argumenta la necesidad del hombre antiguo de poder otorgarle un “espíritu de carnaval” (“la verdadera atmósfera del arte” para el autor) a la perpetuación conmemorativa de un acontecimiento.

Es incluso más sugestivo, dentro de la clarificación de la correspondencia textil del muro, el análisis que realiza sobre el lenguaje. De esta forma, presenta la palabra *Wand* (pared) de igual raíz y significado primitivo que *Gewand* (tela, vestido). Asimismo, términos arquitectónicos como *Decke*

(cielorraso), *Bekleidung* (vestido o revestimiento), *Verkettung* (concatenación, traba), *Schranke* (límite), *Zaun* (cerca), *Band* (banda), *Gurt* (correa), *Kranz* (corona) y *Futter* (forro), señala, “no son símbolos lingüísticos usados más tarde para la construcción sino clara indicación del origen textil de estos elementos constructivos”.²

La función profunda que pretende otorgarle Semper a la pared (*Wand*) desde su origen textil es la de cierre espacial independiente sin actividad estructural.³ Es allí, según el autor, donde consigue gestarse la idea espacial en arquitectura, sin olvidar el elemento que la sostiene: el muro (*Mauer*). De tal manera, Semper diferencia al muro (*Mauer*) como el elemento con una función estructural ajena a la idea del cierre espacial y, por lo tanto, al desarrollo inicial de la forma. No obstante, identifica importantes matices en medio de este contraste, afirmando que, en ocasiones, el muro (*Mauer*), aunque esté trabajado en un material sólido de carga estructural, puede presentárselo en su función originaria como pared (*Wand*) que envuelve un espacio sin ser soporte.

Teniendo en cuenta el contraste en las maneras de presentación del muro dador de la forma y el cierre espacial, y por querer rastrear el origen de las formas básicas y los tipos tradicionales de la arquitectura, Semper despliega una metodología con la que analiza los productos técnicos (divididos en cuatro categorías: arte textil, arte cerámico, tectónica y estereotomía): desde el propósito funcional-formal y desde el material y las técnicas. Expresa, en relación con el arte textil, que el propósito funcional-formal primitivo y, por consiguiente, de la pared (*Wand*), es el de cobertura como cierre espacial, mientras que lo material-técnico originario comprende algunos materiales naturales como las ramas, los tallos o las fibras vegetales, y sus respectivos procedimientos técnicos como el entrelazo, el tejido, el trenzado, el bordado y el rebordeado. Precisa igualmente los posibles entrecruzamientos que consiguen darse entre las cuatro artes técnicas, es decir, el desarrollo de formas primigenias desde diferentes materiales y procedimientos, o la utilización de

materiales para formas que inicialmente corresponden a otra técnica.

En esta consideración de las metamorfosis estilísticas provocadas por el cambio de material (*Stoffwechsel*), el autor sustenta con mayor fuerza el arte textil como la técnica originaria, al asegurar que todos los productos técnicos contienen una reminiscencia a lo textil, una metamorfosis justificada en sus principios ornamentales. Aquellos objetos pueden evocar entonces lo textil, ya sea materialmente en cuanto aluden o corresponden sus formas decorativas a procesos del entrelazo o del tejido, o formal-funcionalmente cuando emulan el rol primigenio de cobertura como cierre espacial. Así lo ejemplifica Semper en el caso de un féretro asirio, en el que el recubrimiento del cuerpo con arcilla devela una metamorfosis de la técnica y el material contenida en el paño original de la mortaja.⁴

Si bien es manifiesta la importancia en Semper de la influencia interna del propósito funcional-formal y de los materiales y sus procedimientos en la presentación material de las artes técnicas, ubica un segundo tipo de variable relacionada con la afectación externa de una obra, es decir, con circunstancias culturales, políticas, religiosas y geográficas.

Al respecto, conviene traer a cuestión la necesidad del hombre antiguo por enmascarar la realidad en la presentación material primitiva del muro o, más contundente todavía, el análisis que realiza Semper de la influencia que ejercen los perfiles culturales de dos pueblos en la presentación material de sus vasijas cerámicas, es decir, cómo la síntula egipcia en forma de gota que evita los derrames cuando “recoge” el agua del Nilo y la hidria helénica con cuello de embudo y cuerpo de olla que “atrapa” el agua cuando “fluye desde un manantial” son, de alguna manera, la manifestación material del espíritu terrenal del carácter egipcio y “la naturaleza elevada, espiritual y clara de los helenos veneradores de los manantiales”.⁵ Son recipientes de material cerámico que, por lo tanto, contienen para Semper sentido y significación cultural y religiosa.

2 Semper, *El estilo*, 529.

3 Apelando al origen terminológico de la palabra *Wand*, Semper incluye también el cielorraso (*Decke*) y el piso (*Fußboden*) como paredes (*Wände*) que cierran un espacio. *Ibid.*, 324-1016.

4 *Ibid.*, 619.

5 *Ibid.*, 1021.

Esta investigación toma partido por el anterior entendimiento semperiano, al asumir como premisa la revelación de significado y sentido a partir de la arquitectura en cuanto materia y forma construida y habitable, y en esta reflexión, en particular, la revelación de un sentido democrático, a partir de la presentación material del muro en Salmona, determinada, en congruencia con Semper, por la interacción constante entre consideraciones técnicas, materiales, funcionales-formales, culturales, políticas y físico-geográficas. Este entendimiento se corresponde, igualmente, con el discurso de Salmona, para quien la arquitectura “no es solamente un diseño, un dibujo, un conjunto de planos; a partir del momento en que se realiza, adquiere sus significados porque empieza a ejercer una acción en el medio existente”.⁶

La experiencia del muro

En paralelo a la consideración de las variables en la presentación material de un objeto técnico como responsables de creación de sentido, la argumentación acude a la temática de la experiencia (entendida desde Carlos Rueda como la “reunión de cosas, seres y eventos, en una unidad o totalidad memorable en determinados momentos de la percepción”⁷) como el medio que permitirá presenciar con mayor claridad la revelación de sentido en la arquitectura, dado que relaciona su presencia material (las cosas) con los seres que la habitan y los eventos que pueden crearse en ella.

Puede señalarse, siguiendo a Salmona, que la confluencia entre cosas, seres y eventos tiene lugar en la errancia (o encuentro) del habitante por la presencia material de la arquitectura. De acuerdo con Pallasmaa, hombre y mundo son inseparables, pues existe un entrelazo y un intercambio dinámico “situacional”, “muscular” y “háptico”: la presencia material de la arquitectura toca el cuerpo de la persona y, en sentido recíproco, se

construye, se habita, se define y se transforma mutuamente.⁸ Desde esta perspectiva, el cuerpo no solo designa para Pallasmaa una naturaleza física y psicológica, base de la existencia y el conocimiento corporal,⁹ sino también el lugar de la percepción y el pensamiento y, en consecuencia, del sueño, la memoria, el pasado y el futuro.¹⁰

En ese sentido, resulta conveniente manifestar la fuerte correspondencia del entendimiento de este encuentro con el pensamiento de Martin Heidegger, expresado en su conferencia “Construir habitar pensar”, para quien la arquitectura debe erigirse desde una reciprocidad entre hombre y mundo, con el fin de preservar la cuaternidad de tierra-cielo-divinos-mortales, es decir, para encaminar a los habitantes a la comprensión y celebración tanto de su condición físico-espacial (puesto que están en constante interacción con la presencia material de la arquitectura y los fenómenos climático-topográficos del mundo envolvente) como de su condición más existencial, reflejada en la conmemoración de ritos que enriquecen el tránsito de la vida hacia la muerte.¹¹

Por poseer entonces el encuentro (“errancia”) la condición de reciprocidad entre hombre y mundo, es mediante esta —su naturaleza intrínseca— que logra manifestarse su finalidad: la revelación de experiencias memorables a la corporalidad del sujeto. Carlos Rueda define estas experiencias como imágenes poéticas atesoradas en el cuerpo del arquitecto que, por medio de la “imaginación material” (término que toma de Gaston Bachelard), son transformadas, distorsionadas y metamorfoseadas pertinentemente para ser recreadas en un nuevo lugar.¹² Por su parte, Steven Holl las interpreta como sensaciones¹³ procesadas en el cuerpo integrado del habitante mediante la percepción. Un proceso que, además de revelar cualidades experienciales de la presencia material de la arquitectura, subraya Holl, subyace a la

6 Salmona, “Entrevista de Álvaro Medina”, 51.

7 Rueda, *Place-Making as Poetic World Re-creation* (traducción de Sergio Laguna).

8 Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 9-72.

9 Pallasmaa, *La mano que piensa*, 7.

10 Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 46-47.

11 Heidegger, “Construir habitar pensar”, 107-119.

12 Rueda, “Metáfora y metamorfosis”.

13 Que, según Pallasmaa, llegan al cuerpo de manera multisensorial, es decir, por mediación de la constante interacción de los siete sentidos: ojo-oído-nariz-piel-lengua-esqueleto-músculo. Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 43.

articulación del propósito del artista.¹⁴ Siguiendo esta línea de pensamiento, puede afirmarse que la percepción condiciona la presentación de experiencias memorables por parte del arquitecto y, por lo tanto, el sentido del encuentro recíproco entre hombre y mundo.

El sentido democrático del muro en Salmona

Se considera que es posible asumir con más claridad la revelación de sentido en la presentación material del muro en Salmona por intermedio de la experiencia, tomando como ejemplo la Biblioteca Virgilio Barco. Entonces, ¿cómo esta manifestación —determinada por la interacción constante entre consideraciones técnicas, materiales, funcionales-formales, culturales, políticas y físico-geográficas— da cuenta de un profundo sentido democrático?

En cuanto a la técnica y el material

Siguiendo la línea argumentativa que busca aproximar la reflexión textil semperiana al análisis del muro en Salmona, se asegura que este elemento, en su obra, está vestido (*bekleidet*) de ladrillo, según las implicaciones estéticas del arte originario de la pared textil, ya que presenta la traba de su aparejo, o las distintas disposiciones de sus piezas especiales tipo jamba o alfajía-dintel, ri-

cas en geometrías de rectángulos, imbricaciones, redes y celosías, que remiten a procesos textiles del tejido, entrelazado, costura y bordado (fig. 2).¹⁵

Aun así, en Salmona, el aparejo y los procedimientos con distintas piezas tienen en consideración el material de ladrillo, y no trabajan exactamente igual que en los principios estilísticos de lo textil, es decir, por ejemplo, ya no en todos los sentidos, como sí lo permiten las fibras textiles, sino más bien en sentido vertical. Así mismo, los “rebor-des” de ladrillo logran diferenciarse del arte textil (donde pueden manejarse iguales), al ser el superior piezas de remate (en ocasiones son celosías realizadas con jambas contrapuestas e hiladas de ladrillo a sardinel); el inferior, piezas que responden a la idea de base (mediante hiladas de ladrillo a sardinel), y los laterales, elementos que destacan la traba de algunos muros que se entrecruzan o terminan-empiezan (por medio de jambas apiladas verticalmente o ladrillos entrelazados entre sí en esquinas no ortogonales) (fig. 3). Es pertinente anotar, además, que así como Semper aborda el piso y el techo como paredes (*Wände*), Salmona también trata estos elementos con las mismas implicaciones textiles del muro, al disponer en ellos piezas de ladrillo que generan ricas geometrías alternadas en color (dependiendo de su tiempo de cocción o esmaltado) y tamaño según el modelo textil.

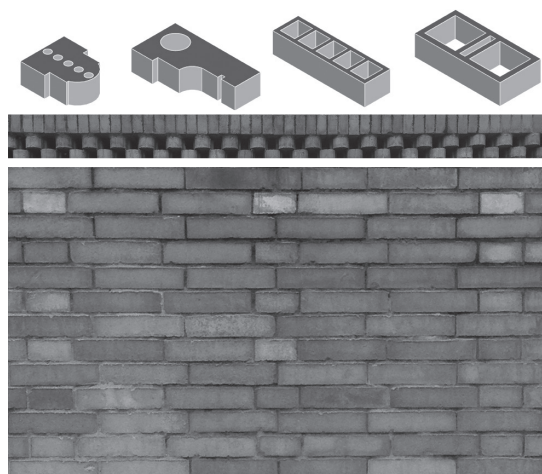


Figura 2. Piezas de ladrillo que forman “tejidos” y “entrelazos”. Biblioteca Virgilio Barco. Fuente: el autor



Figura 3. El muro en ladrillo. Biblioteca Virgilio Barco. Fuente: el autor

¹⁴ Holl, *Cuestiones de percepción*, 11.

¹⁵ Correspondencia textil también expresada por Semper en los muros de los antiguos: “sucede que en la concatenación (traba) de sus elementos todo muro bien construido es en efecto una especie de tejido o [...] una especie de entrelazo”. Semper, *El estilo*, 1493.

En Salmona, el muro no solo toma prestado del arte textil, sino también del arte estereotómico, por ser una masa en ladrillo consistente que brinda gran resistencia a la compresión y que posibilita el desarrollo de diversas formas y ornamentos mediante la extracción de fragmentos de su masa.

Ciertamente, como fue aclarado en conversaciones con Carlos Rueda, la intención de Salmona era presentar el ladrillo como masa (que remite en principio a lo estereotómico), y así el arquitecto enriqueció este pensamiento a partir de su exquisita manipulación y sus elaboradas invenciones ornamentales y detalles. Pero lo anterior demuestra —recalca igualmente Rueda— que aun cuando Salmona trasmite una idea de masa del muro en ladrillo, no desea transmitir la realidad de esta masa, sino su percepción, su ornamento, el *enmascaramiento de su realidad* desde elaborados detalles que toman prestado del principio estilístico del muro primigenio textil, y que logran incitar al habitante a descubrir, experimentar y “errar” el muro y, en consecuencia, permitirle sensaciones y emociones memorables.

En ese sentido, al tratamiento material y ornamental en Salmona —el cual toma prestados principios estilísticos del arte madre textil por medio de elaborados detalles— subyace la posibilidad de incentivar la percepción del habitante que “erra” el muro. Por tal motivo, hace explícitas sus propiedades materiales y perceptivas al manipular el ladrillo con un gran compromiso ético y técnico, de manera honesta, consciente y respetuosa, a fin de mantener la esencia de sus propiedades, su lógica tectónica y su sentido artesanal, sensorial y poético.

Conviene apuntar, en ese orden de ideas, que muchas veces el ornamento converge en la estructura y conforma un mismo elemento de muro que refleja las ricas propiedades perceptivas de sus detalles; pero que, aun así, logra conservarse independiente desde su naturaleza ornamental, como en el caso de algunos “rebordes” superiores e inferiores, en los que aparece un ornamento en forma de una aparente celosía derivada del principio textil (lograda con su pieza especial tipo jamba), que refuerza su naturaleza antiestructural (fig. 4). Una circunstancia que demuestra,

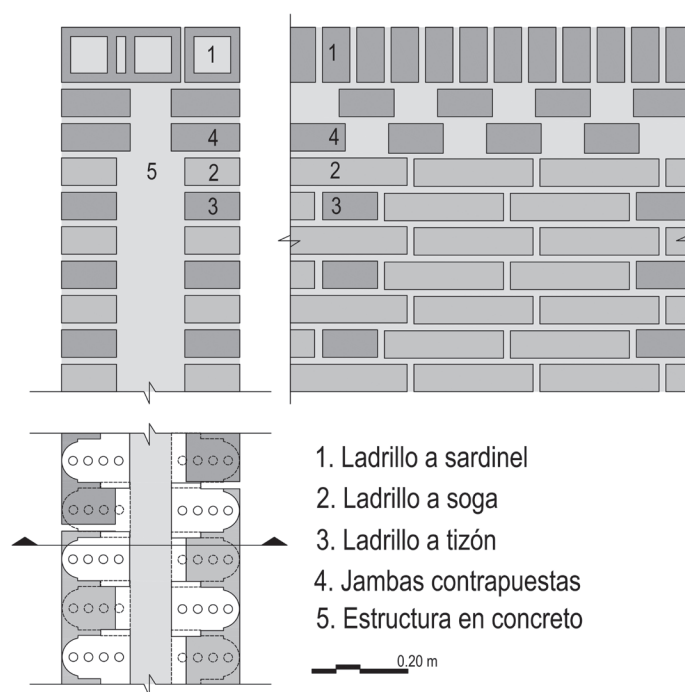


Figura 4. Corte, planta y alzado del muro. El enmascaramiento del sistema estructural. Biblioteca Virgilio Barco. Fuente: el autor

además, en congruencia con Semper, que “solo la perfección técnica y el correcto tratamiento del material según sus propiedades”¹⁶ le puede otorgar al detalle y al ornamento, aunque sean uno con la estructura, independencia del sistema estructural al cual *enmascaran* y relegan de la percepción.

En cuanto al propósito funcional-formal

El muro en Salmona, aunque esté constituido de masa sólida de ladrillo, en muchas ocasiones, ostenta la función primigenia de pared semperiana (*Wand*), sin rol estructural que cubre y conforma el espacio. Tal situación incluye, por lo tanto, dentro de su entendimiento, algunos cierres espaciales horizontales del piso y el techo. Lo anterior enriquece la cobertura que ordena el espacio, al apropiar múltiples recursos formales en función de integrar al habitante, de posibilitar su experiencia y “errancia”, de fortalecer su noción de reciprocidad con el mundo material, de cualificar su percepción y sentidos y de incitar al evento colectivo con expectativas.

Es decir, por medio de estrategias proyectuales en torno al muro, como la toma en préstamo y

¹⁶ *Ibid.*, 532.

subsecuente subversión de arquetipos arquitectónicos (como el claustro, fig. 5), que lo configura abriéndose o cerrándose; su tratamiento escénico que lo realza u oculta, como apareciendo o desapareciendo; su horadación en función de permitir la inclusión selectiva del paisaje envolvente;¹⁷ su aplastamiento que surca espacios interiores o límites del proyecto; su imbricación, entrecruzamiento o encadenamiento a distintos ángulos que bifurcan la errancia del habitante; su manipulación de manera inclinada u oblicua, a fin de marcar ascensos y descensos; o mediante variadas operaciones que le brinda continuidad o discontinuidad como su disposición curvada o rectilínea, su estiramiento, su alargamiento; etc. (fig. 6); Salmona logra dominar los distintos niveles de proximidad al objeto y al paisaje, que lo ayudan a posesionarse del lugar y, por consiguiente, le permiten situar al habitante en diferentes escalas del paisaje. Le ofrecen, entonces, no solo una invitación al paisaje interior del objeto arquitectónico que lo incite a “errar” con todos sus sentidos estimulados por espacios técni-

camente muy bien elaborados, sino también un acercamiento sensorial del paisaje más lejano, representado en los cerros, el cielo y el horizonte. Son estrategias formales-funcionales alrededor del muro que definen la errancia del habitante y lo posicionan en distintas escalas del paisaje y que, en última instancia, refuerzan la idea de lo público y permiten desarrollar en él experiencias memorables.

En cuanto a las consideraciones culturales, políticas y físico-geográficas

Existe una comprensión profunda por parte de Salmona del paisaje bogotano, el cual, para él, incluye circunstancias culturales, tradición constructiva del ladrillo y factores físico-geográficos, como los fenómenos lumínicos de la región o la inclusión del cielo, el horizonte y los cerros como límites de su obra. Sin embargo, lo que más le interesaba, sin duda, era recuperar la naturaleza verdadera de la experiencia de lo colectivo en los espacios urbanos.

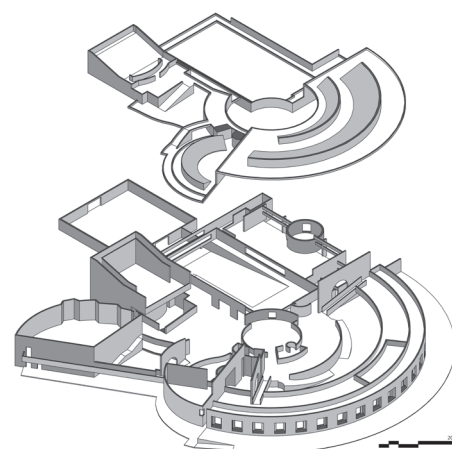


Figura 5. La configuración formal del muro en función de integrar. Biblioteca Virgilio Barco. Fuente: el autor

Figura 6. Las distintas configuraciones formales-funcionales del muro. Biblioteca Virgilio Barco. Fuente: el autor

17 Juego compositivo en Salmona entre exterior e interior, definido por Ricardo Castro como *Shakkei* (paisaje prestado), el cual, además, amplía los límites de su arquitectura más allá de la condición material de los muros en ladrillo, es decir, a los elementos telúricos del horizonte, el cielo y las montañas. Castro, *Rogelio Salmona*, 24-28.

Una ideología de lo público que siempre estuvo sustentada en la necesidad de crear experiencias memorables y, por lo tanto, en presentar sensaciones, emociones, goces, encantamientos, sorpresas y, sobre todo, evocaciones y atemporalidades, para “continuar en el tiempo lo que otros, los que nos acontecieron, han a su vez recreado”.¹⁸ Al respecto, en palabras de Rueda, en Salmona “un proceso de *syndesis*¹⁹ trae de forma indivisible pero aun distinguible en sus partes, diversas y distantes —más sutilmente pertinentes— experiencias arquitectónicas como imágenes poéticas en una nueva re-creación de lugar”.²⁰ Asimismo, autores como Ricardo Castro se valen de la condición reveladora de experiencias memorables para acercar algunos términos que enriquezcan su descripción, como la *taumaturgia* y lo *real-maravilloso*, a fin de expresar lo extraordinario al recorrer su obra, o el *barroquismo*, para dar cuenta del gesto espiritual que manifiesta exuberancia y encantamiento en sus proyectos (fig. 7).²¹

A manera de conclusión

A través de la estructura metodológica de tipo hermenéutica llevada a cabo, se clarificó el sentido primigenio textil del muro, tomando partido tanto de la postura *semperiana*, en cuanto a la manifestación material de un objeto técnico y a la manera en que esta presentación revela niveles de significación y sentido, como de la importancia del rol del tema de la experiencia en la dilucidación de significados en la arquitectura. Con base en estas apreciaciones y en una confrontación empírica con el muro material e imaginado en Salmona, la argumentación ha permitido concluir que la constante interacción entre las distintas consideraciones que afectan la presentación material del muro en su obra hace que este elemento invite a toda la comunidad a experimentarlo activamente, “sin impedimentos, sin exclusiones, sin rejas, sin injurias”,²² a fin de que su presencia material revele un profundo sentido democrático.

En otras palabras, esta conclusión se llevó a cabo procediendo de la siguiente manera: en primer lugar, y mediante el acercamiento a la reflexión textil *semperiana*, se puso de manifiesto la conciencia ética y sensibilidad poética de Salmona en torno al elaborado tratamiento técnico-material del muro, tras el cual y en el cual se devela el propósito de incentivar la percepción del habitante cuando lo experimenta. Posteriormente, lo anterior se complementó por medio de la reflexión sobre la forma del muro y su función, es decir, se identificaron distintas configuraciones formales de este elemento como el aplastamiento, el estimamiento, el entrecruzamiento o la subversión de arquetipos arquitectónicos, efectuadas en función de configurar al muro abriéndose/cerrándose, continuándose/descontinuándose, bifurcándose, elevándose, etc., y, con las que, en última instancia, Salmona cualifica el espacio, integra al ciudadano y enriquece su experiencia y “errancia”. Finalmente, se puso en evidencia el profundo entendimiento de Salmona de la naturaleza de lo colectivo y su interrelación con la recreación de experiencias memorables, haciéndose hincapié en su crítica hacia la arquitectura aislacionista condescendiente con la “neurosis miedosa” que niega la ciudad y mutila la experiencia colectiva. Estas consideraciones, en interacción constante, además de reforzar el sentido poético de la Biblioteca y de su obra, hacen que el muro tenga “tal dinámica y tal tensión que impide que el espacio comunitario sea privatizado”.²³

Bibliografía

1. Castro, Ricardo. *Rogelio Salmona: tributo*. Bogotá: Villegas, 2008.
2. Fanelli, Giovanni y Roberto Gargiani. *El principio del revestimiento*. Madrid: Akal, 1999.
3. Frampton, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal, 1999.

18 Salmona, *Rogelio Salmona*, 93.

19 Palabra de origen griego que, según Rueda, significa ligar con pertinencia imágenes poéticas y arquetipos diversos y distantes en el tiempo y el espacio. Rueda, Castro y Mellin, *Modernismos syndéticos*, 19-23.

20 *Ibid.*, 124.

21 Castro, *Rogelio Salmona*, 19-33.

22 Salmona, *Rogelio Salmona*, 92.

23 Salmona, “Entrevista de Álvaro Medina”, 53.



Figura 7. Paisaje bogotano. Biblioteca Virgilio Barco. Fuente: el autor

4. Heidegger, Martin. "Construir habitar pensar". En *Conferencias y artículos*, 107-119. Barcelona: Serbal, 2001.
5. Holl, Steven. *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
6. Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
7. Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
8. Rueda, Carlos. "Metáfora y metamorfosis en el proyecto arquitectónico". Conferencia pronunciada en la Universidad Piloto de Colombia. Bogotá, 29 de abril de 2013.
9. Rueda, Carlos, Ricardo Castro y Robert Mellin. *Modernismos syndéticos*. Bogotá: Universidad Piloto de Colombia, 2012.
10. Rueda, Carlos. *Place-Making as Poetic World Re-Creation: An Experiential Tale of Rogelio Salmons's Places of Obliqueness and Desire*. Montreal: School of Architecture, McGill University, 2009.
11. Salmons, Rogelio y Álvaro Medina. "Entrevista de Álvaro Medina a Rogelio Salmons". *Proa* 317 (1983): 49-53.
12. Salmons, Rogelio. *Rogelio Salmons: espacios abiertos/espacios colectivos*. Bogotá: Panamericana, 2006.
13. Semper, Gottfried. *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Tomo 1: Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860. Tomo 2: München: Bruckmann, 1863.
14. Semper, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, estética práctica y textos complementarios*. Buenos Aires: Juan Ignacio Azpiazu, 2013.
15. Zaera Polo, Alejandro. "The Politics of the Envelope: A Political Critique of Materialism". *Volume 17* (2008): 76-105.