

Arquitectura moderna en Bogotá



María Pía Fontana
Óscar Alonso Salamanca Ramírez
Pedro Juan Bright Samper
Miguel Y. Mayorga Cárdenas
Ricardo Rojas Farías

Arquitectura moderna en Bogotá



UTADEO

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PROGRAMA DE ARQUITECTURA

Arquitectura moderna en Bogotá / compilador Ricardo Rojas

Farías ; María Pía Fontana ... [et al.]. -- Bogotá : Universidad de Bogotá Jorge Tadeo

Lozano. Facultad de

Artes y Diseño. Programa de Arquitectura, 2016.

220 p. : il., planos ; 22 x 22 cm.

ISBN 978-958-725-176-0

1. ARQUITECTURA MODERNA – BOGOTÁ. I. Rojas Farías, Ricardo, comp. II. Fontana, María Pía.

CDD720.986148"A772"

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Carrera 4 N° 22-61 – PBX: 242 7030 – www.utadeo.edu.co

Rectora: Cecilia María Vélez White

Vicerrectora Académica: Margarita María Peña

Decano de la Facultad de Artes y Diseño: Arq. Alberto Saldarriaga Roa

Director del Programa de Arquitectura: Arq. Óscar Alonso Salamanca Ramírez

Director de Biblioteca: Andrés Felipe Echavarría

Editor en Jefe: Jaime Melo Castiblanco

Comité Editorial del Programa de Arquitectura:

Pedro Juan Bright

Alfredo Montaña Bello

Darío Vanegas Vargas

Compilador: Ricardo Rojas Farías

Coordinador Editorial: Andrés Londoño Londoño

Diseño y diagramación: Alejandro Sicard Currea

Impresión: Imageprinting Ltda.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita de la
Universidad.

Impreso en Colombia – Printed in Colombia.

Arquitectura moderna en Bogotá

Helio Piñón

Carlos Eduardo Hernández Rodríguez

María Pía Fontana

Óscar Alonso Salamanca Ramírez

Pedro Juan Bright Samper

Miguel Y. Mayorga Cárdenas

Ricardo Rojas Farías



UTADEO

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PROGRAMA DE ARQUITECTURA

Contenido

Prólogo.....	9
<i>Helio Piñón</i>	
Introducción	17
<i>Carlos Eduardo Hernández Rodríguez</i>	
1. La arquitectura y la naturaleza: reflexiones sobre la casa moderna en Bogotá	19
<i>Óscar Alonso Salamanca Ramírez</i>	
2. Bogotá: edificios en altura y espacio urbano moderno	63
<i>María Pía Fontana</i>	
3. Uso y tipo en la arquitectura moderna en Bogotá: el Centro Internacional como proyecto unitario	109
<i>Pedro Juan Bright Samper</i>	
4. Hacer centro: habitabilidad, modernidad y centralidad en el centro de Bogotá.....	123
<i>Miguel Y. Mayorga Cárdenas</i>	
5. Fabricar la torre: la evolución técnica al servicio de la máquina arquitectónica moderna en Bogotá	157
<i>Ricardo Rojas Farías</i>	

Prólogo

Volver a ver la arquitectura moderna

Helio Piñón*

La idea de modernidad ha sido uno de los ídolos de la conciencia del siglo xx y, a la vez, uno de los fenómenos históricos peor conocidos: probablemente, la relatividad intrínseca del concepto tiene que ver con el desconocimiento de que ha sido objeto. En efecto, el diccionario define lo moderno como “lo que existe desde hace poco tiempo” o “lo que ha sucedido en época reciente”, de modo que, en consecuencia, el modernismo sería una patología en la conducta intelectual o estética asociada a “la afición excesiva a las cosas modernas”. De todos modos, el desconocimiento de la noción de modernidad ha superado los límites de lo razonable cuando se ha referido a la arquitectura: en efecto, la arquitectura moderna se ha convertido en el emblema de una práctica del proyecto meramente coyuntural, caracterizada por su empeño en interpretar el espíritu del tiempo mediante la asunción de la “estética de la máquina”: esto es, asumiendo para la arquitectura la condición de manifestación visible de un funcionalismo a ultranza, entendido como determinismo funcional de la forma.

Así las cosas, es natural que a la modernidad arquitectónica se le atribuya una vida efímera: si realmente la arquitectura moderna no supuso más que un ligero correctivo moral

* Arquitecto español. Doctor en Arquitectura por la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC). Catedrático de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAB y en la UPC.

de la concepción del espacio, orientado a exacerbar la iconografía de la técnica –empeñado, en todo caso, en una figuratividad abstracta, fría e impersonal–, es natural que a los pocos años de producir sus primeros frutos, balbucentes e inmaduros, ya se quisiera pasar página: en efecto, en 1938, cuando el Pabellón de Barcelona o la Villa Savoye no habían cumplido su primera década, W.C. Behrendt ya se refería a las “formas mecánicas”, rígidas y absolutas, como pertenecientes a un pasado ya superado por las “formas orgánicas”, específicas y atentas a las circunstancias del lugar.

En los quince años siguientes se dio una serie de explicaciones de la arquitectura moderna que, en realidad, suponían otros tantos propósitos de rectificación, “si de verdad se quería reservar el auténtico espíritu moderno de la arquitectura”: cada autor se construyó un modelo mental de lo que para él era ser moderno y trató de que la arquitectura se ajustara a ese patrón. Baste recordar el pasaje de R. Banham en el que se lamenta de que los arquitectos modernos no utilicen en sus proyectos las ideas que avanzan en sus escritos: es decir, a mediados de la década de los años 50, el autor deplora la arquitectura moderna realmente existente por considerarla una traición respecto a los “principios teóricos” que deberían informarla.

Tal reducción de lo moderno a lo ideológico está en la base del desconocimiento del fenómeno de la modernidad artística que he mencionado al inicio de estas notas: la revolución de los modos de concebir que introduce la idea moderna de forma es de tal magnitud que los críticos tienen que derivar el fenómeno hacia los criterios conceptuales de un sociologismo, cuya ascendencia hegeliana dificulta la explicación del fundamento estético del cambio. Es más, obviaron la dimensión estética del fenómeno para presentarlo como el fruto inmediato de la irrupción de la máquina, tanto en la industria como en las conciencias. Se puede entender que, ante tan escaso utillaje teórico, los críticos hayan operado por el disimulo –o, lo que es igual, la banalización del fenómeno–, quitándole toda relevancia estética, para ofrecerlo como una cuestión sobre todo técnica y moral.

Lo que cuesta más asumir es que, si la arquitectura moderna es realmente un fiel reflejo del tiempo histórico en que se da, los críticos tuvieran una idea tan frenética de historia que, a los pocos años de emerger esa arquitectura, ya planteasen su relevo. El ciclo del clasicis-

mo –el otro gran sistema estético de la historia moderna– tuvo una vigencia de tres siglos y medio, con las vicisitudes que el paso del tiempo propicia, pero sin abandonar los principios esenciales que lo definen. El romanticismo –que, más que un sistema estético, debe considerarse un modo de abordar la práctica del arte, determinado por la relevancia de la subjetividad en la concepción–, fue el antecedente inmediato de la modernidad y duró un siglo. ¿Qué hizo pensar a los cronistas de la modernidad que a los quince años de aparecer sus primeras manifestaciones había llegado el momento de pasar página?

No es el momento de ahondar en esta cuestión, pero me parece fundamental apuntarlo, como contexto de las reflexiones que siguen: interesa recordar que, efectivamente, en torno a 1960, en Europa, y unos años más tarde en Estados Unidos y en Latinoamérica, se dio por concluido el ciclo de la arquitectura moderna. En ocasiones, con el pretexto de una supuesta *continuità*, se planteó una revisión que invierte los principios básicos de la modernidad, por mucho que en esa época no se atreviera nadie a hablar de “posmodernismo”, calificativo que tardaría casi dos décadas en aparecer y alcanzar su mayor fortuna. La sustitución de los principios de la concepción moderna, que habían inspirado la mejor arquitectura hasta entonces, por “métodos” basados en la gestión de imágenes afectivas con vagas resonancias históricas, de la técnica constructiva o de la realidad más tópica, se llevó a cabo, en definitiva, a través de la renuncia a la relevancia de la forma como agente del orden visual de la obra. Dicha renuncia a la forma supone el eclipse de la visualidad, es decir, de la condición específica de lo visual, tanto si se entiende como atributo del objeto, como si se asocia a la capacidad de mirada del sujeto que garantiza la experiencia artística: en efecto, la arquitectura del realismo provoca –como respuesta de los arquitectos a la orfandad estética en la que se les ha sumido– una acelerada conceptualización que desemboca en la sustitución del juicio estético por la verificación de la “idea” que se utiliza para estimular el proyecto.

La arquitectura renuncia así a su matriz visual intrínseca, para convertirse en la expresión de ideas, en estricta consonancia con la idea hegeliana del arte. Una noción que –en tanto que contempla el arte como expresión sensitiva de una idea– es incapaz de explicar, por su propia definición, la modernidad artística: sistema cuyo fundamento se sitúa en el propósito de construir universos ordenados con criterios de consistencia formal, sin interés alguno en la expresión de nada ajeno a la propia obra. La crítica situó así lo específico de la modernidad

en un ámbito indeterminado que media entre lo estilístico y lo ideológico: en todo caso, la caracterizó como una doctrina coyuntural y de rápida obsolescencia. Sólo así se entiende que, apenas transcurridos diez años desde las primeras villas de Le Corbusier y del Pabellón de Barcelona, de Mies van der Rohe, ya hubiera quien tratase de pasar página de lo moderno, con reconocimientos desiguales de sus “inequívocas aportaciones”: en pocos años, apareció una moda crítica cuyo ensañamiento con lo moderno ponía en evidencia tanto el desconocimiento de los auténticos principios estéticos de la modernidad como la insensibilidad de los cronistas ante sus aportaciones espaciales y plásticas.

No es de extrañar que, con una idea de lo moderno tan banal y costumbrista, se infravalorase el sentido histórico de su emergencia: en efecto, la rapidez con que aparecieron las primeras críticas a la nueva mirada –Behrendt, como se ha visto, antes de finalizar los años 30 ya consideraba que la “forma orgánica” empezaba a imponerse claramente a la “forma mecánica”– demuestra la desconsideración con que los críticos recibieron la revolución estética más importante –tanto por sus principios como por su trascendencia– de la historia del arte, lo que les llevó a considerarla un movimiento tan radical como efímero, cuyo ciclo se habría agotado en diez o quince años. Las doctrinas que han tratado de tomar el relevo desde entonces dan la medida de la infravaloración de que la arquitectura moderna ha sido objeto: una serie de fragmentos doctrinales –generalmente de carácter moral y poca enjundia teórica– se han postulado para sustituir, sucesivamente, la solvencia de un sistema totalizador y coherente, capaz de dar cuenta de la creación artística en el sentido más amplio, no tan sólo de la arquitectura.

El fracaso –tanto estético como estadístico– del posmodernismo pone en evidencia los errores de apreciación de sus promotores: en la actualidad, sólo en los parques temáticos y en los bingos más groseros se aprecia la hegemonía del infantilismo ofensivo con que se quiso jubilar lo moderno, pero hasta en los edificios administrativos próximos a los aeropuertos –ámbito privilegiado de la peor arquitectura contemporánea– se acusa cierto retorno a los modos de la modernidad. Digo “modos” para que nadie interprete que veo, en la apariencia moderna de cierta arquitectura actual, síntomas de regeneración: sólo trato de constatar cómo la ausencia de alternativas a la figuración moderna hace que, cuarenta años más tarde, una espacialidad neoplástica, precisa y refinada, claramente deudora de la arquitectura

moderna, siga dominando claramente tanto en los comercios de referencia de Via Condotti, como en los de West Broadway Street.

La crítica ha asistido impertérrita al episodio de suicidio cultural que acabo de esbozar: ha presenciado la perversión de la modernidad y –sobre todo– su reemplazo por una imaginiería banal, mezcla de audacia y torpeza, sin ni siquiera enrojecer; por el contrario, ha encontrado en la glosa condescendiente de sus cachivaches una salida profesional. De modo que la crítica ha sido, en realidad, primero la creadora y después la acompañante de unas doctrinas que quisieron enmendar la modernidad con unos criterios críticos y operativos que, vistos con la perspectiva del tiempo, cada día parecen más ridículos. No; la arquitectura moderna no ha tenido una crítica que estuviera a la altura de su importancia estética e histórica: la falta de una idea de arte capaz de reconocer las modificaciones esenciales que introduce la concepción de la forma característica de la modernidad –unida a un sociologismo estético de matriz hegeliana que anida en la conciencia de la mayoría de los críticos– se resuelve en la asunción de un ideologismo de emergencia –de carácter esencialmente moralista– con el que se despachó el comentario a cualquier obra de arquitectura moderna, sin apenas haber atisbado su naturaleza arquitectónica.

No deja de resultar curioso que ese moralismo de la crítica remitiera a las puertas del posmodernismo: se diría que un instinto de supervivencia advirtió a los críticos que su perseverancia en el comentario ideológico comprometería su propio cometido público de intermediarios privilegiados entre la arquitectura y la gente: desde entonces, asistimos a un espectáculo impúdico, en el que los críticos más radicales de la “ideología moderna” se muestran razonablemente comprensivos con la mediocridad consumista que anida en la “iconografía posmoderna”. Pero ya se sabe que, para los profesionales, más allá de los críticos no hay vida, y es natural que sea así: necesitan de la autoridad de algún famoso para saber a qué atenerse. No se puede pretender que un arquitecto, además de ejercer la profesión, sea capaz de discernir el sentido estético de sus actos: “para eso está la crítica, institución mediadora entre las obras y el mundo”. La trascendencia de la crítica es, pues, enorme y su responsabilidad en el abandono de la modernidad ha sido definitiva. En esas circunstancias, y con poquísimas excepciones, los auténticos críticos de la segunda mitad del siglo xx han sido los fotógrafos: la renuncia a mirar –a favor del comentario ideológico o moral– en que

los críticos han basado sus discursos ha encontrado su antítesis en el trabajo de un colectivo que tiene en la mirada el fin último de su cometido profesional.

La revisión de la historia de la arquitectura del siglo xx –tarea necesaria y urgente, a la que, en alguna medida y desde diversos ámbitos, se está contribuyendo– tiene en los fotógrafos a sus mejores aliados y, a la vez, su condición de posibilidad: no tan sólo porque sus documentos permiten la revisión, sino porque con su mirada supieron identificar los valores y criterios de proyecto que los críticos no advirtieron; por razones teóricas –creyendo que lo arquitectónico era otra cosa–, o por mera insensibilidad. Testigos de una mirada que no debió eclipsarse, los fotógrafos han sido quienes, con su propio modo de ver o con las sugerencias y la complicidad de los autores, han construido el contrapunto visual de discursos de predicado único, tan incapaces de dar cuenta de la arquitectura que parecen glosar, como de criticar la ideología frente a la cual parecen construir sus discursos.

Es difícil separar la arquitectura de R. Neutra de las fotografías de J. Schulman; la de M. Breuer, de las imágenes de Stöller; la de J.A. Coderch, de la mirada de F. Català-Roca, y la de A. Jacobsen, de las fotos que tomaba él mismo de sus obras, por referirme sólo a casos del dominio público. No cabe duda de que hicieron mucho más los fotógrafos con su mirada que los críticos con sus discursos. Al tomar una fotografía, el fotógrafo separa un episodio, identificado por su valor visual, del resto de la obra; de modo que, al sustraer, construye una realidad visual que tiene sentido en sí misma, si bien su visión no puede prescindir del sentido que se deriva del hecho de formar parte de una realidad más compleja, que es la obra. Hablo de sentido visual, en tanto que determinado por la posición del episodio dentro del conjunto; pero tal sentido no puede prescindir, tampoco, del que adquiere el fragmento dentro del sistema funcional que supone la obra entera.

La fotografía, cuando se asume como una actividad creadora –es decir, constructora de formas–, culmina su dimensión de juicio estético: en efecto, el acto de reconocimiento de la forma que supone el juicio encuentra en la fotografía su máxima precisión. La arquitectura moderna se ha transmitido a través de fotografías: los arquitectos supieron ver inmediatamente de qué se trataba, sin ni siquiera verificar la opinión de los críticos. El arte –la arquitectura, en consecuencia– se ha transmitido siempre por la experiencia: sólo en momentos de

un alto grado de institucionalización –en el neoclasicismo, por ejemplo– la teoría ha cumplido una misión normativa, metodológica, si se quiere; pensemos en J.N.L. Durand. La teoría, en el sentido en que hoy se conoce, en el mejor de los casos ha descrito los principios en que se basa uno u otro momento del arte, para tranquilidad de aquellos que se sienten incapaces de apreciarlo a través del juicio estético. Sí; a los fotógrafos de mediados del siglo xx se debe la atípica continuidad de la arquitectura moderna: no tanto –o no tan sólo– porque han transmitido unas imágenes que deben reconsiderarse –en muchos casos, considerarse visualmente por primera vez–, sino porque han transmitido un modo de ver la arquitectura que es crítico en sí mismo; por una parte, porque identifica los valores en que se basa una arquitectura irrepetible y, por otra parte, porque da continuidad al hecho de mirar como acción constructiva, es decir, como modo típico de construir la forma moderna.

El trabajo que se está impulsando desde la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Jorge Tadeo Lozano y desde su Programa de Arquitectura, parte de cuyos resultados se ven reflejados en esta publicación, se inscribe en la perspectiva que comento: reconsiderar la arquitectura moderna a través de la mirada es una labor que debe emprender inexcusablemente quien pretenda conocer los fundamentos estéticos del episodio probablemente más importante de la historia del arte. El arraigo excepcional de la modernidad en Latinoamérica es consecuencia de una conjunción de circunstancias de diversa naturaleza. Por una parte, la arquitectura moderna perdió en la travesía el halo ideológico del que jamás pudo desprenderse en Europa; paradójicamente, la distancia favoreció la percepción: los arquitectos aprendieron a manejar los valores y criterios de proyecto de las revistas, no de los intentos teóricos de encontrar el fundamento social de un episodio que no se puede entender si se obvia la historia del arte como hecho autónomo. Por otra parte, los años 60 –el momento más fructífero de la arquitectura moderna– coincidieron con una coyuntura económica favorable, que dejó su impronta en las ciudades. Por último, la arquitectura moderna llegó a ser valorada por instituciones políticas, culturales, productivas y comerciales, como se aprecia con sólo observar la titularidad de los edificios, así como por ciertos sectores sociales con capacidad económica para construir.

Tales circunstancias hicieron que Latinoamérica se convirtiera, de algún modo, en la reserva de la modernidad, cuando en buena parte de Europa el realismo –con el bienintencionado

propósito de establecer una *continuità* con lo moderno, sin renunciar a los valores afectivos de la arquitectura histórica– hacía estragos en las escuelas de arquitectura y en las ciudades. En un momento como el actual, en el que la arquitectura moderna parece volver a interesar –probablemente, como consecuencia del cansancio de cuatro décadas de desorientación–, aunque sea como un estilo más presentable que los inmediatamente anteriores, me parece inevitable recuperar el sentido de lo moderno auténtico: la coyuntura lo favorece, ya que ahora, puesto que ya no es novedad, se presenta desprovisto de todas las adherencias teóricas e ideológicas que lo desfiguraron en la Europa de hace cincuenta años. Latinoamérica ofrece, en conjunto, un acervo de arquitectura a reconsiderar.

Pero volvería a equivocarse quien siguiera la consigna tan habitual de “repensar lo moderno”, con la que ensayistas y publicistas de las diferentes ramas parecen asumir lo que se les viene encima, con talante grave y cara de circunstancias: si se quiere captar lo que convirtió la arquitectura moderna en un episodio fundamental de la historia del arte de todos los tiempos –saliéndose del círculo de prejuicios en que se ha visto envuelta la segunda mitad del siglo xx–, conviene percatarse de que las artes visuales reciben ese nombre por la relevancia de la visualidad, tanto en su concepción como en su experiencia. De ese modo, habría que cambiar el tópico de “repensar” por el propósito de “remirar”, es decir, volver a mirar la arquitectura moderna. Esta publicación es una invitación a una actividad que habrá que asumir si no se quiere prolongar la agonía de una arquitectura que, como decía hace unas semanas un amigo, progresa en un frenético “avanzar hacia la nada”.

Introducción

Carlos Eduardo Hernández Rodríguez*

Presentar un libro como éste, sobre *Arquitectura moderna en Bogotá*, se constituye en una oportunidad para resaltar la importancia que cobra en la academia la divulgación de los resultados de los procesos investigativos de las disciplinas y profesiones que, como la arquitectura, navegan en áreas donde hipótesis y comprobaciones cobran nuevos matices y se mezclan con muchos desarrollos tomados de las ciencias sociales y de las mismas disciplinas, que no necesariamente siguen los conductos regulares de la investigación de las llamadas “ciencias duras”. En este sentido, este libro da cuenta de varias miradas en torno a temas específicos desde la investigación en arquitectura y se constituye en una oportunidad para conocer algunos de los avances realizados desde un grupo de profesores investigadores, que han decidido embarcarse por los caminos de la indagación y la búsqueda de respuestas, con el desarrollo de procesos y herramientas analíticas diversas, que han permitido develar nuevas aproximaciones al tema propuesto.

Aun hoy, con los rápidos métodos de comunicación, los libros siguen siendo un canal apropiado para divulgar en la comunidad académica y a los interesados en estos temas, los resultados de las nuevas proposiciones en torno a discusiones que han sido planteadas

* Arquitecto, Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Artes). Candidato a doctor en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es Director de Innovación Educativa y Apoyo Académico de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

desde la arquitectura y el urbanismo, con preocupaciones centradas esencialmente en el análisis de las espacialidades que hemos habitado o habitamos y sus múltiples relaciones e interacciones, contenedoras de innumerables procesos que bajo la lupa del investigador, abren inmensas posibilidades para el descubrimiento y la fascinación.

El hilo conductor del libro se centra en el análisis de aspectos que centrados específicamente en la arquitectura y el urbanismo moderno presentes en la ciudad de Bogotá, presentan aproximaciones y lecturas variadas que aportarán significativamente a las discusiones sobre estas temáticas.

Respecto a los autores, se resalta la creciente producción del grupo de investigación del Programa de Arquitectura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, con aportes de algunos de sus profesores como Pedro Juan Bright, Óscar Salamanca Ramírez y Ricardo Rojas Farías, quienes consignan aquí parte de los planteamientos construidos en sus últimas investigaciones a propósito del tema propuesto. De igual manera, destaca la presencia de amigos colaboradores como María Pía Fontana y Miguel Mayorga, investigadores de la Universidad Politécnica de Cataluña, que como profesores invitados internacionales, han aportado desde sus indagaciones a la construcción de esta mirada a la arquitectura y a la modernidad en Bogotá.

Con la aparición de estos documentos desde la academia como parte fundamental al apoyo de la investigación en nuestras disciplinas, se continúa un camino promisorio para el fortalecimiento de estas discusiones en los próximos años y que renueva permanentemente el compromiso de la Universidad con la investigación.

1. La arquitectura y la naturaleza: reflexiones sobre la casa moderna en Bogotá

Óscar Alonso Salamanca Ramírez*

La capacidad de construir edificios que establezcan una relación de semejanza o de oposición con el medio son alternativas que han tomado los arquitectos, en el transcurso de los tiempos, para establecer un punto de contacto con el medio que lo rodea. Esta facultad de establecer semejanzas u oposiciones y de comprender el mundo para alterarlo y traducirlo a una forma arquitectónica, se manifiesta como mecanismo que lleva implícita una manera particular de constituir la relación del hombre con la naturaleza. Según lo anterior, es posible afirmar que una edificación es un producto humano que pretende instaurar una relación con el territorio que lo rodea. En este sentido, los procedimientos para construir la forma arquitectónica, las preexistencias del lugar y los mecanismos, mediante los cuales se integra o se separa de la naturaleza, son variables que permiten precisar los límites de la obra arquitectónica. La delimitación del lugar, entonces, juega un papel importante en el proceso proyectual, por cuanto permite concretar aquello que define la edificación y aquello que existe previamente en el lugar en donde se instaura la arquitectura, aspectos que

* Arquitecto, Universidad Nacional de Colombia. Máster en Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, de la Universidad Politécnica de Cataluña. Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Artes). Candidato a doctor en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es Decano encargado del Programa de Arquitectura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

conducen a la configuración de un universo que, en doble vía, separa y, a la vez, integra los diversos espacios que la conforman.

En la formulación de los postulados que enmarcaron el pensamiento de la arquitectura moderna, la relación entre la naturaleza y la arquitectura se encontró matizada por diversas posiciones, algunas de ellas divergentes, que enmarcan la producción arquitectónica en las primeras décadas del siglo xx. Es así como el movimiento moderno en arquitectura se presenta como la culminación de un proceso que, para autores como Giedion, plantean la separación de la relación del hombre con el mundo. Esta manera de entender el problema se centró en consolidar la idea según la cual, a través de la edificación, la arquitectura se expresa en la forma pura, condición que conlleva la disposición de volúmenes prismáticos sobre una superficie verde, como una manera de hacer evidente la conquista de la naturaleza a partir de intervención humana. La valoración de la edificación autónoma y suelta en el espacio se presenta en los planteamientos de Giedion cuando dice: “Actualmente hemos vuelto a ser sensibles al poder de los volúmenes para emanar espacio, lo que nos ha abierto los ojos sobre cierta afinidad emocional con los primeros orígenes de la arquitectura. Volvemos a darnos cuenta de que los volúmenes emanan espacio, igual que la envolvente da forma al espacio interior. Podemos recurrir a la obra de un escultor para buscar una expresión de esta experiencia contemporánea de las relaciones entre volúmenes de diferente forma, altura y posición” (Giedion, 2009: 28-29). Frente a lo anterior, el autor procura legitimar la condición universal de su planteamiento mediante tres componentes que permiten abordar esta manera de hacer la arquitectura. En primer lugar, la idea de volumen dispuesto en el territorio que configura el espacio arquitectónico se valida en la historia, por cuanto es un procedimiento que no es nuevo y ha sido utilizado como un recurso para establecer una relación del hombre con el mundo.¹ En segundo lugar, la ratificación del volumen sobre la superficie, como condicionante de la configuración del espacio arquitectónico, permite otorgarle la misma potencia al espacio ilimitado frente a aquel que ha sido definido por un plano, situación que implica establecer la idea en la cual el espacio interior

1 Es importante anotar que Giedion hace referencia explícita a la arquitectura egipcia, hecho que es significativo, por cuanto el valor de la historia se define en relación con la producción arquitectónica moderna. La paradoja se encuentra, entonces, en que uno de los postulados sobre los cuales se cimentó el mundo moderno es su presumible separación con el pasado, y la aceptación de la arquitectura egipcia para explicar la arquitectura moderna pone de manifiesto la necesidad de verificar hasta dónde fue tan radical el cuestionamiento del pasado por parte de los arquitectos modernos.

se subordina a la disposición del edificio en una extensión del terreno en el que se localiza. Y, en tercer lugar, la categoría artística de la arquitectura, al establecer el carácter escultórico de la obra, tema que ubica al arquitecto como un hacedor de cuerpos en el espacio.

En el lado opuesto del anterior planteamiento se encuentran los postulados presentados por Bruno Zevi, autor que hace énfasis en la ordenación de una arquitectura que defiende el valor del espacio interior del edificio como tema central de trabajo y que, con matices de carácter social, establece un vínculo entre el edificio y el lugar. Desde esta perspectiva, la apuesta por una arquitectura que incorpora variables asociadas a la experiencia del espacio arquitectónico se plantea como una variante al funcionalismo manifiesto en la “máquina para habitar”. Al respecto, Zevi afirma lo siguiente: “La reiterada fórmula funcionalista de la ‘máquina para habitar’ refleja esa ingenua interpretación mecánica de la ciencia como verdad fija, lógicamente demostrable, matemáticamente indiscutible e invariable. Ése es el viejo significado de la ciencia, que ha sido reemplazado en nuestro siglo por otro nuevo, más relativo, elástico, articulado. El espíritu científico arroja hoy su luz sobre todo el campo irracional del hombre, descubre y libera los problemas colectivos e individuales del inconsciente y la arquitectura, que en veinte años de funcionalismo se ha puesto al día con respecto a la cultura científica y técnica de un siglo y medio, se abre y se humaniza, no por romántica arbitrariedad, sino por el natural progreso del pensamiento científico” (Zevi, 1998: 106).

La anterior formulación pretende situarse como una evolución en la configuración del espacio arquitectónico, por cuanto sus argumentos intentan demostrar que el edificio es el resultado de incorporar variables que no están necesariamente en el ámbito profesional, sino que existen otros temas, de orden contextual, que están al servicio de la condición humana de la arquitectura. Lo anterior hace parte, según Zevi, del habitual avance del conocimiento y es, precisamente, esta condición, el motor que le permite a los arquitectos dar un paso hacia adelante en sus reflexiones.

Es significativo cómo la reflexión sobre la relación entre arquitectura y naturaleza se intenta sustentar a partir de una visión científica de la arquitectura que, en las dos orillas de la discusión, reclamó una metodología que pretendió la validez de su formulación como una disciplina del conocimiento.

La dialéctica entre la arquitectura y la naturaleza se sitúa, en primer lugar, como un acto de contraste, el cual permite definir una condición de diferencia de la arquitectura frente a su contexto. En este caso, se privilegia el objeto sobre el lugar, idea que se cimentó en la regulación, la reglamentación y la estandarización del espacio urbano y arquitectónico, al tomar en las formas puras y en la noción del ángulo recto, la manera de tomar distancia frente al lugar. En este orden de ideas, Le Corbusier plantea una aproximación que valida esta condición racional de la producción arquitectónica, la cual se devela mediante la incorporación de un método de verificación de variables que se hacen manifiestas en la ciudad y en la arquitectura. Le Corbusier plantea: “El urbanismo, preocupado por la felicidad o el infortunio, decidido a crear la felicidad y a expulsar la desgracia, se presenta como una ciencia digna en este período de confusión; semejante preocupación que origina ciencia, revela una evolución importante del sistema social. Evidencia, por una parte, la áspera e imbécil acción individual en pos de apetitos egoístas; tales acciones han constituido las grandes ciudades. Demuestra, por contraste, la reparación automática en la hora crítica; solidaridad, piedad, amor del bien que proyectan una voluntad poderosa hacia un objetivo claro, constructivo, creador. El hombre en ciertos momentos se dispone a crear de nuevo y éstas son sus horas de felicidad” (Le Corbusier, 2001: 49-50).

En segundo lugar, como acto de mimesis, entendida como la capacidad de construir y producir semejanzas con el medio que lo rodea, mecanismo que permite extraer del contexto físico las determinantes que posibilitan la edificación, aspecto que condujo a que fuera factible ajustar los procedimientos del proyecto a las posibilidades del lugar. Esta manera de aproximarse al problema arquitectónico parte de las reglas emanadas por el orden natural, las cuales garantizan su permanencia en el tiempo. Al respecto, Wright considera: “El empleo directo y práctico de los principios orgánicos crea la multiplicidad de las nuevas formas como algo esencial para la civilización moderna, por lo tanto nace fuerte y multiplicado desde el interior para defenderse contra cualquier ataque externo. Un gran ejemplo del arte empleando la ciencia” (Wright, 1998: 663).

En el contexto local, estos conceptos no se presentaron con la radicalidad con que se hicieron manifiestos en Europa o Norteamérica. La ciudad de Bogotá, en la década de los años 40 del siglo pasado, se debate entre el mantenimiento de una tradición y la apertura a los

nuevos tiempos. Lo anterior significó comenzar a reflexionar sobre un proyecto arquitectónico y urbano que estuviese ajustado a las necesidades políticas, económicas y sociales de la ciudad. En el campo político, Colombia se encontró en un momento que llevó a un proceso de cuatro gobiernos consecutivos que configuraron aquello que ha sido llamado como la “República Liberal” (1930-46). En estos cuatro períodos se impulsaron los primeros procesos de industrialización del país y se tomaron iniciativas que promovieron leyes que definieron lógicas diferentes para el uso de la tierra por parte de la población. Se fomentó el empleo a partir de la organización de la Oficina del Trabajo que, además, se convirtió en un organismo para el fomento de la sindicalización. Sin embargo, estos hechos cambiaron en la década de los años 50, con la llegada de la dictadura y de gobiernos de corte conservador, los cuales optaron por opacar tales desarrollos y volver a iniciativas que propendían por privilegiar la monopolización de la tierra.² Así mismo, en el campo económico, en el proceso e industrialización se pueden reconocer dos etapas: la primera, de sustitución de importaciones, condición que llevó al fomento del intercambio interno de bienes de mercado y se apoyó en la demanda del consumo, que en décadas anteriores había sido cubierta por manufacturas extranjeras; y la segunda, aquella que le permitió al país ingresar a la dinámica internacional mediante la expansión de exportación de bienes manufacturados por la industria local (Bejarano, 1978: 221 ss.). Estos aspectos se verán reflejados de manera decisiva en los procesos de urbanización y desarrollo de las ciudades y en particular de Bogotá.

En efecto, las autoridades municipales, las asociaciones profesionales y las comunidades académicas se enfrentaron al desafío que representaba el crecimiento de la ciudad, aspecto que conllevó a la preparación y publicación del *Manual de urbanismo* entre 1938 y 1940. Dicho documento fue contratado por el Concejo de Bogotá al arquitecto y urbanista austriaco Karl Brunner, y en él se consignan las ideas que tienen por objeto servir de referente para la planeación de la ciudad y de guía para los estudiantes de arquitectura. Como hecho significativo, es posible afirmar que los planteamientos que expresa Brunner se soportan en

2 Son significativos los cambios a los que se enfrentó la sociedad colombiana entre las décadas de los años 30 a 60 del siglo xx, por cuanto se generó cierta inestabilidad que, como caso paradigmático, llevó a la consolidación de un grupo de artistas e intelectuales a proponer, desde cada uno de sus campos de trabajo, alternativas de desarrollo cultural para el arte, la ciencia y la filosofía del país. Para ampliar más al respecto sobre los momentos en los que se desarrolló el país en estas décadas, ver la compilación realizada en Antonio Arrubla *et al.*, 1978, *Colombia hoy*, Bogotá, Siglo XXI.

una idea de ciudad que ha sido filtrada por las ideas de Ebenezer Howard, Raymond Unwin, Camillo Sitte y Lewis Mumford, entre otros, que fueron críticos de la ciudad que produjo la industrialización, razón por la cual sus reflexiones se encuentran asociadas con la idea de incorporar la noción de jardín en la ciudad como una manera de hacer más higiénica y sostenible la acción del hombre sobre el territorio. Estas razones llevarían a Brunner a considerar la ciudad como un hecho ligado a la cultura, el cual merece ser estudiado en cada uno de sus componentes. Según lo anterior, el autor considera: “El urbanismo contemporáneo, en sus verdaderas tendencias intrínsecas, no busca soluciones formales aisladas, regularizaciones o embellecimientos parciales, decoraciones urbanas diseminadas, sino que pretende llegar a una cristalización suprema: al edificio de la comunidad humana, reflejo de su trabajo y placer, de su cultura y su arte” (Brunner-Lehenstein, 1939). La separación entre naturaleza y ciudad, entre ciudad antigua y ciudad moderna se presenta como parte de unos pares binarios que se localizan en un lugar u otro del pensamiento. La anterior reflexión permite ubicar en un extremo de la balanza a la ciudad que se hace con el tiempo, aspecto que le da un grado de imprevisión y contingencia a la definición de la forma urbana. En el otro extremo se encuentra la ciudad que se planea y se planifica, cuyo resultado permite la certeza de la disposición de los espacios urbanos.

Para el estudio presentado por los arquitectos Luz Amorocho, Enrique García, José J. Angulo y Carlos Martínez en la revista *Proa* N° 3, de octubre de 1946, se realizó una evaluación al modelo presentado por Brunner en el *Manual de urbanismo*, la cual consistió en un replanteamiento de las ideas que allí se expresaban, declarando un desacuerdo con la propuesta de este *Manual* por hallarse alejada de la realidad y resultar inoperante. Con el título «Bogotá puede ser una ciudad moderna: reurbanización de la Plaza Central de Mercado y de las dieciséis manzanas vecinas», las ideas que allí se trabajaron consideran que el concepto de urbanizar se encuentra ligado con la valorización de la tierra; por tanto, la experiencia que se propone busca mejorar las condiciones ambientales del centro de la ciudad mediante el ensanchamiento de las vías. En este sentido, el informe pretende demostrar que la acción para lograr equilibrar la riqueza “consiste en valorizar, por medio de urbanizaciones oficiales, caracterizadas por anchas calles, algunos sectores de la ciudad” (Amorocho *et al.*, 1946: 16 ss.), haciendo palpable la importancia de mejorar las condiciones urbanas del centro de la

ciudad. Aspectos como el desaseo y la miseria conllevan a problemas de salud pública que, unidos con la disposición de calles angostas y el desarraigo generado por la presencia de terrenos sin construir en el interior de las manzanas, son causas de la falta de modernización de Bogotá. Carlos Hernández plantea: “La mirada despectiva al trabajo de Karl Brunner en Bogotá responde a una época en que las ideas modernas son asumidas por los jóvenes arquitectos que ven una contradicción entre las propuestas realizadas y la ciudad que aspiran tener. El plan de la revista *Proa* de 1946, que dispone de un pedazo de ciudad a la ‘manera moderna’ corrobora el sentido de esta crítica burlesca a una posición diferente o ‘vieja’, que desvirtúa un trabajo que posteriormente será valorado con nuevos postulados, permitiendo su convivencia con los trazados más modernos de ‘ciudad’” (Hernández Rodríguez, 2004: 71). Lo anterior devela la heterogeneidad en los criterios que se tenían frente a los procesos de modernización de la ciudad en Colombia.

Un aspecto significativo que acompaña la discusión es aquel que se encuentra relacionado con los dibujos que acompañan el estudio, los cuales dejan ver una manera particular de afrontar lo moderno en el contexto local (ver imágenes 1 y 2). En este sentido, la idea de progreso que se tenía asociada con el salto al mundo moderno, contrasta con la presencia de la naturaleza en los planteamientos urbanos. El privilegio por resolver asuntos asociados con componentes higienistas le permite establecer un matiz diferenciador a la idea de ciudad que se formuló en Bogotá. La disposición de volúmenes prismáticos sobre una plataforma logra conciliar dos temas importantes en esta ciudad. En primer lugar, la imagen de lo moderno a partir de edificios de cristal configura la imagen de una ciudad que se atrevió a apostarle a la modernización de sus estamentos. Edificaciones desprovistas de ornamento, dejan de lado las ideas atávicas de una arquitectura que, en parte, se construía bajo la idea de lo antiguo como una manera de validar el desarrollo de la ciudad. En segundo lugar, la plataforma que recompone la manzana tradicional mediante la construcción del paramento redefine el espacio urbano. Estos dos aspectos permiten construir la forma de la ciudad en donde la manzana, como unidad de planeación deja libre su centro para la disposición de espacios verdes como una manera de trabajar, simultáneamente, con el saneamiento de los sectores urbanos que se han de intervenir. De este modo, se funden las ideas de la ciudad moderna de Le Corbusier y la ciudad jardín de Howard con el fin de otorgarle un espacio a la naturaleza para que juegue un

papel significativo en el discurso higienista que significó la configuración de la forma urbana en Bogotá. Esta ciudad que se propone se plantea un espacio para el hombre como parte de la *res publica* y un lugar para el encuentro entre la tradición y lo moderno. Este fenómeno no fue nuevo en el mundo y en experiencias en siglos anteriores se había manifestado este fenómeno, aspecto que es expresado por Manfredo Tafuri al considerar que “lo que las tendencias románticas querían conseguir en arquitectura es la imposible fusión entre un presente que se teme en el mismo momento en que uno se radica en él establemente, y un pasado que no se quiere interpretar como tal y del cual se teme el significado; todo ello porque una exacta lectura del pasado conduciría inexorablemente a un descubrimiento de aquel significado del hoy que el artista del eclecticismo romántico, desesperadamente, quiere esconder” (Hernández Rodríguez, 2004: 79). Desde esta reflexión, es posible afirmar que la posición del hombre sobre el territorio toma otra dimensión, y es aquella en la que la ciudad se establece como un campo de acción social y donde la arquitectura se plantea como el espacio mediador de esta nueva realidad, asuntos a los que no escapa la Bogotá moderna de los años 50.

La idea de bienestar se establece, en las ciudades, como una consecuencia de los procesos de industrialización que dieron lugar en el siglo XIX, y tuvo una particular resonancia en la configuración del espacio arquitectónico en cuanto a la necesidad de dotar a los edificios de los servicios básicos que proporcionaran las condiciones esenciales de habitabilidad. Así mismo, con el aumento de la población en los núcleos urbanos se producen, simultáneamente, problemas ambientales que obligaron a tomar medidas para subsanarlos. Fue necesario crear infraestructuras para dar solución a los problemas ambientales que repercutían en el modo de vida de los ciudadanos. Las condiciones que generan esta realidad llevaron a que los arquitectos, en las primeras décadas del siglo XX, adoptaran mecanismos para la configuración de la edificación en cuanto a los requerimientos espaciales y técnicos. Como consecuencia, las primeras décadas del siglo XX se caracterizaron por incorporar la vivienda como un tema de primer orden en torno a las discusiones de la arquitectura. De esta manera, la disposición de los espacios interiores en una vivienda inquietó a los arquitectos en las primeras décadas de ese siglo (imágenes 1 y 2).

El crecimiento de Bogotá se realizó a partir de la intervención del Estado mediante la incorporación de planes de vivienda que tenían como propósito resolver la demanda de este servicio en la ciudad. A partir de lograr unidades tipo, se le entregaba al usuario una casa

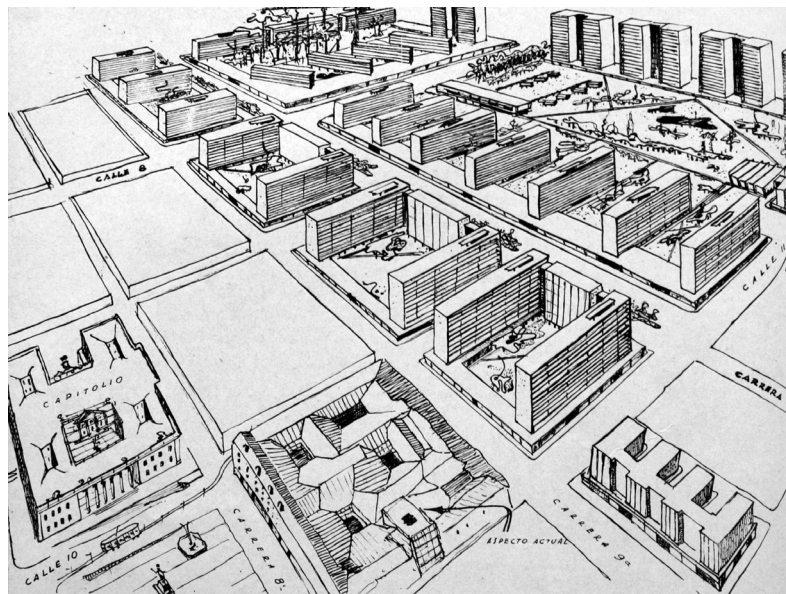


Imagen 1. Amorocho *et al.*, 1946 (oct.), «Bogotá puede ser una ciudad moderna: reurbanización de la plaza central de mercado y de las dieciséis manzanas vecinas» ("Edificios para vivir colectivamente con alegría, con higiene y con optimismo"), en revista *Proa*, N° 3, p. 20.

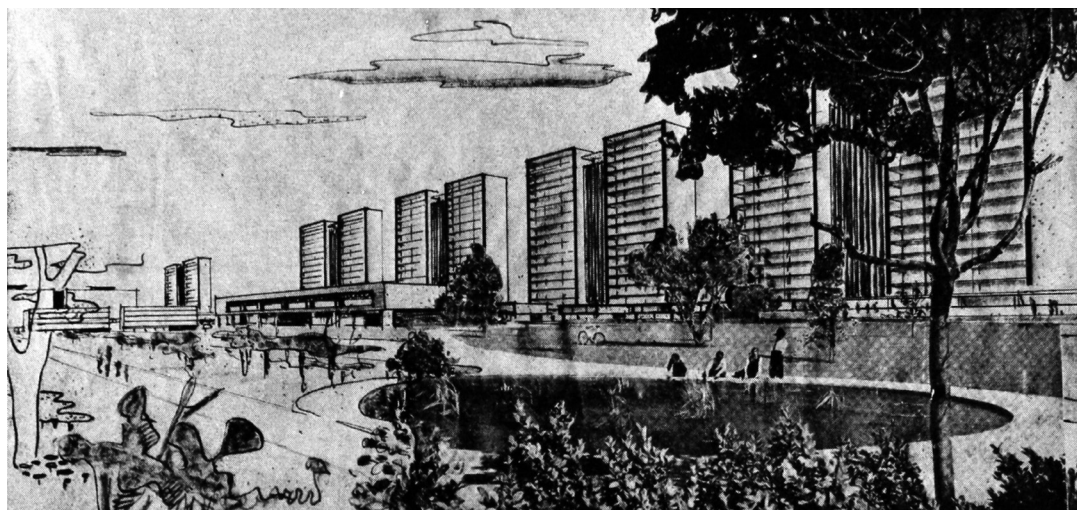


Imagen 2. Amorocho *et al.*, 1946 (oct.), «Bogotá puede ser una ciudad moderna: reurbanización de la plaza central de mercado y de las dieciséis manzanas vecinas» ("Arquitectura funcional propia de los espíritus jóvenes"). En revista *Proa*, N° 3, p. 21.

que, bajo la idea de homogenización y estandarización de los procesos constructivos y de diseño, respondía a las necesidades de habitabilidad de la población. Entidades como el Instituto de Crédito Territorial o el Banco Central Hipotecario fueron las encargadas del fomento de este tipo de iniciativas gubernamentales. Paralelo a este proceso se presentaron las dinámicas generadas por promotores privados que, soportados en la idea de máxima rentabilidad del suelo, adoptaron estrategias que permitieron el desarrollo de extensiones de terreno acordes con las disposiciones legales de la normativa urbana. Tales estrategias se encontraron relacionadas con la subdivisión del terreno en solares que permitieron el desarrollo de la ciudad mediante la construcción, en la modalidad de predio a predio, situación que, en principio, permitía la construcción de casas individuales y por encargo. La dimensión de los solares no era homogénea; de hecho, existía una alta probabilidad de encontrar una diversidad de dimensiones en las propuestas de urbanización (imagen 3a y 3b).³



Imágenes 3a y 3b. Urbanización Miraflores y urbanización Monterrey, Bogotá, años 40.
Fuente: revista Casas y Lotes. vol. v. Nº 1. 2 v 3. mar. 1946.

³ Las oficinas de arquitectura e ingeniería que promovieron el desarrollo de Bogotá a partir de la creación de urbanizaciones aportaron, mediante sus diseños, a la configuración del ensanche de la ciudad entre 1940 y 1980. Estas oficinas, promotoras de desarrollo, fueron fundamentalmente las siguientes: Ospinas y Cia.; Wiesner y Cia.; A. Manrique Martín e Hijos; Cuéllar, Serrano, Gómez; Obregón y Valenzuela; Arango y Murtra; Domus, Herrera Nieto Cano; Ortega, Solano y González Zuleta; Esguerra, Sáenz Urdaneta, y Suárez, Samper y Castro Duque.

Uno de los aspectos que condicionó el crecimiento de Bogotá fue la dotación de servicios domiciliarios en las urbanizaciones que se planeaban en la ciudad. Los urbanizadores debieron prever las obras que permitieron llevar energía, agua y comunicaciones a cada uno de los predios y con ello garantizaron el desarrollo urbano simultáneo de estos temas técnicos en la ciudad. En las reflexiones que se hicieron en la revista de divulgación de la propiedad raíz *Casas y Lotes* se planteaba lo siguiente: “De acuerdo con disposiciones municipales sobre las nuevas urbanizaciones, todas ellas deberán contar con todos los servicios urbanos, tales como alcantarillado, pavimento de las calzadas, sardineles, andenes, arborización, etc., etc., y así, todas las urbanizaciones que aquí presentamos cuentan con todos estos servicios. En algunas de ellas, estas obras no están aún terminadas, a pesar de lo cual y dada la gran demanda de sus lotes, estos los estamos vendiendo por medio de contratos de promesa de compraventa, para ser debidamente escriturados tan pronto se terminen todas las obras” (Wiesner & Cía., 1946: 38). Es significativo anotar que parte de las obras de urbanismo se encontró relacionada con la disposición de la arborización de la ciudad, tema que se encuentra en estrecha relación con las ideas de ciudad jardín asociadas con el mejoramiento de las condiciones medioambientales y de higiene que requerían los nuevos crecimientos.

Los promotores privados y las iniciativas estatales, en materia de desarrollo urbano, se enfrentaron a la incorporación de zonas verdes dentro de sus diseños, los cuales fueron reglamentados por las autoridades municipales en diferentes acuerdos emanados por el Concejo Municipal.⁴ En este orden de ideas, fue necesario integrar las zonas verdes de los cauces de las quebradas y ríos que cruzaban las inmediaciones del perímetro urbanizable desde su nacimiento en la parte oriental de la ciudad hasta su desembocadura en el río Bogotá, en el límite occidental de la ciudad. Así mismo, los jardines públicos, los parques y las plazas, entre otros, se consideraron como áreas verdes que hacían parte integral de los desarrollos urbanos, así como también aquellos terrenos que por su condición de fragilidad para la seguridad de la construcción se reservaron como áreas para la disposición de arborización y espacio público para el saneamiento ambiental de Bogotá. Como complemento

⁴ Al respecto, es importante tener en cuenta las disposiciones legales que reglamentaban los desarrollos urbanos en Bogotá. Para ampliar sobre este tema, ver los Acuerdos del Concejo de Bogotá y los Decretos reglamentarios de la Alcaldía, en particular el Acuerdo 15 de 1940 y el Decreto 185 de 1951, que definen los lineamientos sobre normas de urbanismo y servicios públicos de la ciudad.

de lo anterior y como hecho singular, los cerros de Bogotá a partir de la cota 2.700 y niveles superiores se incorporaron al potencial paisajístico de la ciudad como un valor agregado a la arquitectura de estas décadas (imagen 4).

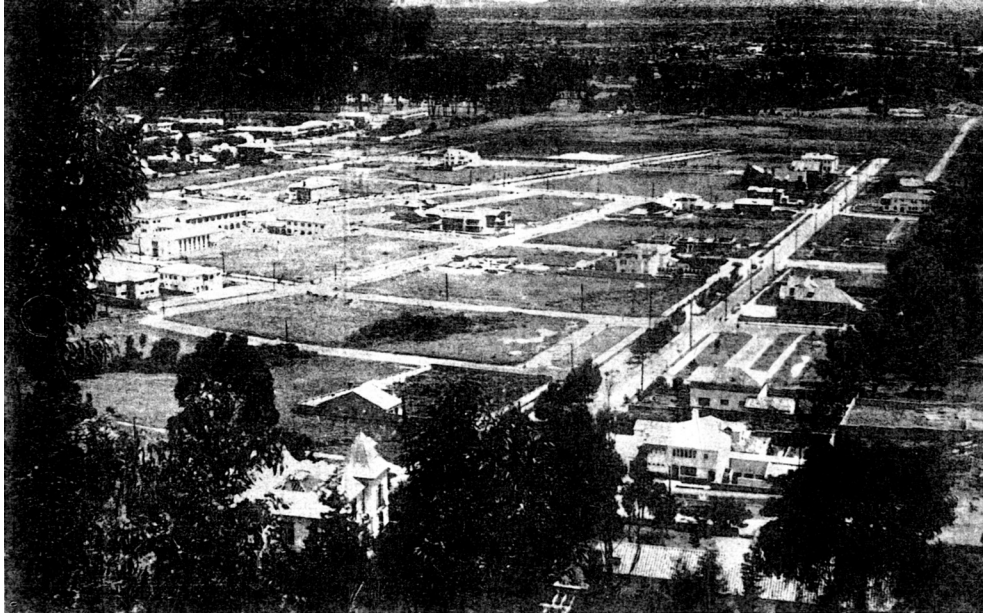


Imagen 4. Barrio El Retiro, Bogotá.
Fuente: revista Casas y Lotes, vol. v, N° 4, 5 y 6, jun. 1946.

El considerar la manzana como la unidad básica de planeación de la ciudad permite suponer que la ciudad es un conjunto de manzanas que, dada su configuración, se define por la disposición de las edificaciones en su interior, con lo cual es posible establecer los límites de la forma urbana y los límites entre lo público y lo privado. El privilegio por una idea estética de la edificación que configura la imagen de la ciudad fue un aspecto que inquietó a los arquitectos en la planeación de la ciudad. Tal idea se encuentra asociada con un planteamiento “visualista” de la ciudad, cuyo éxito en la intervención de la ciudad se determinaba, en gran medida, por el decoro de las fachadas. Lo anterior permite pensar que para garantizar la permanencia en el tiempo, la edificación debía ser realizada conforme con las ideas que reconocen la fachada como un componente activo de la forma de la ciudad; este límite es,

en cierta forma, la huella latente de la presencia de la intervención humana sobre el territorio. En la revista *Casas y Lotes*, Ricardo Orlandó efectúa esta reflexión y la plantea como un hecho significativo en la definición de la ciudad. Al respecto dice:

Aunque sea una perogrullada, digo que la ciudad está conformada de edificios públicos y privados y de casas de habitación. Y lo digo para deducir que si dichas construcciones son de presentación atractiva la ciudad será bella y atractiva. Todo lo contrario, si no reúnen esas condiciones. Los barrios miserables de muchas ciudades están formados de casas miserables.

Los urbanistas calculan que una casa dura cien años, por término medio. De modo que el que levanta una casa fea le dará a la ciudad esa afrenta por un siglo. Además, creo que la ciudad tiene el derecho de exigir a la persona que edifique en su recinto que haga una obra que la decore. Los que no pueden hacerlo, que se vayan a los campos. (Orlandó, 1945: 43)

La idea de ciudad se asocia con un planteamiento de orden estético, el cual se relaciona con una noción de bienestar. Esto es significativo, por cuanto la limpieza, concepto cuyo origen se encuentra en las ideas higienistas de la ciudad, se encuentra incorporada con la belleza de la edificación. El procedimiento para asegurar que el cometido se pudiese lograr se definía por el enlucimiento de los muros, las puertas y las ventanas de la fachada y también, por una planeación de la edificación que garantizaba la salubridad y la sencillez de la obra. En caso contrario, la edificación que no cumpliera con estos atributos era un estadio generatriz del deterioro del espacio urbano. Orlandó sostenía: “Una casa mala y fea cuesta casi lo mismo que una buena y bonita. Tienen el mismo terreno, los mismos techos, los mismos muros, las mismas cerraduras. Sólo que es preciso un plano que consulte las condiciones de salubridad y el dibujo de una fachada artística. Una fachada sencilla, de líneas puras, aunque no tenga rosetones ni columnas. Y eso no cuesta nada, o muy poco. Los arquitectos de las ciudades, por unos pocos pesos, podrían dar las ideas del caso a los constructores de los pueblos” (Orlandó, 1945). La importancia de tal afirmación radica en la consideración del aporte de los arquitectos a la configuración del territorio y la validación de la ciudad como espacio de interacción humana el cual se concreta en la arquitectura del edificio.

En este orden de ideas, la casa, como espacio construido, es el lugar donde se plantean los problemas fundamentales de la arquitectura cuyo estado esencial se halla en la posibilidad de ser habitado. Su propósito se centra en privilegiar la construcción de un recinto que acometa el sentimiento de recogimiento como protección del mundo exterior. La vivienda supone, entonces, la construcción de la intimidad, del lugar de lo doméstico, acorde con los recursos económicos del propietario y de las condicionantes físicas y espaciales en las que se realiza la casa. Según Orlandi, “todo hombre de recursos suficientes tiene la obligación de construir una casa bella y confortable para su decoro y el de su familia y para adorno de la ciudad. El primer objeto de la fortuna es dar a la familia casa propia, con aire y luz y belleza y comodidades. Los que teniendo riqueza no lo hacen son señalados como avaros y miserables” (Orlandi, 1945).

Es posible reconocer que la casa es un conjunto de partes que se encuentran unidas y cobran sentido por las relaciones y los procedimientos que se establecen e integran entre ellas. Estas partes se pueden caracterizar a partir de las actividades que se realizan en los espacios de lo doméstico y que esencialmente son, en primer lugar, una parte social que permite el vínculo del individuo con los otros miembros de la familia y con aquellos que se encuentran de visita, en segundo lugar, una parte privada donde se hace manifiesto el recogimiento y cobijo de lo más íntimo de la vivienda y, en tercer lugar, una parte de servicios, donde se realizan todas las actividades que permiten la interacción entre las otras dos. De esta manera, las relaciones que admiten la construcción de la totalidad, se definen mediante el uso de recursos como la yuxtaposición, la superposición, la tangencia, entre otros y configuran un entramado de sistemas que dan respuesta a aspectos técnicos, compositivos, espaciales y de recorridos de la edificación. Desde esta perspectiva, la casa supone una respuesta a las necesidades espirituales del que habita y garantiza una solución a las condicionantes físicas y espaciales del lugar. En 1942, y con el seudónimo de Eupalinos, en la revista *Casas y Lotes* se plantea lo siguiente:

El problema es complejo: la vivienda personal construida para las necesidades materiales y acorde a las aspiraciones espirituales de un ser humano, es el resultado de consideraciones, determinadas por el lugar, el clima y la magnitud de la familia, fuera de reflexiones abstractas, que se

establecen según la escala de valores etnológicos y etnográficos. Estas consideraciones traen como consecuencia la elaboración de una serie de tipos de casas, que deben moldearse al hombre, al terreno, a los materiales y a la economía de la región. La casa individual debe ser la expresión constante del contacto del hombre con la tierra, debe ser el eje espacial de su existencia y la base territorial de su destino y centro de producción de riquezas materiales y espirituales. (Eupalinos, 1942: 30-31)

La reflexión planteada por Eupalinos se encuentra cercana a una posición ligada al vínculo que debe tener la arquitectura con el lugar, aspecto que lo ubica en el lado opuesto de los planteamientos de una arquitectura que privilegia la construcción del objeto frente al territorio. Esto supone entonces que la abstracción como procedimiento proyectual se subordina a la idea de construir una vivienda anclada a la tierra, con la cual es posible establecer un lazo con el entorno. De esta manera, la casa construye sentido en tanto que, el contexto genera una arquitectura cuyos principios ordenadores se encuentran ligados a las condiciones sociales, culturales y económicas de la población. La idea de construir la vivienda desde una mirada estandarizada contrasta con una posición que entronca con una formulación que se asocia a los conceptos de singularización de la vida doméstica. Como reacción a la mecanización de la vivienda en masa, Adorno, décadas más tarde, manifestó la condición del modo de vida en la ciudad, considerándola como el campo de acción donde se concreta la realidad del modo de vida de la sociedad. La idea de *nómada intelectual* desplaza al individuo que construyó su modo de habitar ligado con la tradición. Tal tradición queda desplazada por el conjunto de unidades que dan forma a la ciudad. Un sentimiento de pérdida del hogar como centro generatriz de las relaciones del mundo de lo doméstico y el distanciamiento de la humanidad frente al mundo natural son expresiones de la transformación de la apropiación del territorio por parte de la sociedad. De esta manera la ciudad y su arquitectura son las manifestaciones que establecen la relación del hombre con el mundo. Al respecto plantea:

En realidad no son ya casas en las que tengan lugar Vesta y Jano, los penates y los lares, sino meras habitaciones creadas por la utilidad, no por la sangre, por el espíritu económico de empresa o por sentimiento. Mientras el hogar sigue siendo para la mente piadosa el centro real e

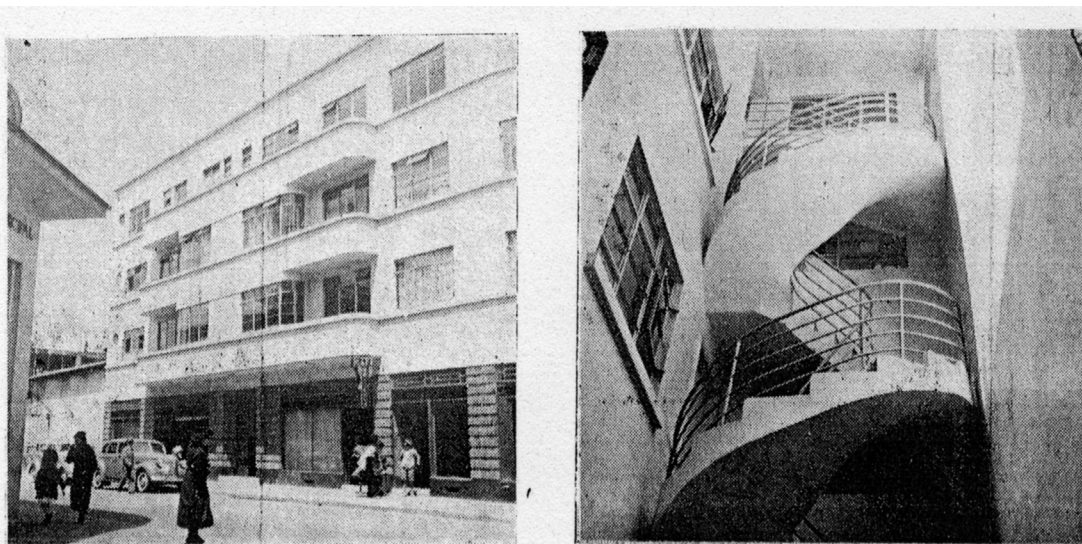
importante de la familia, no se ha perdido la última relación con el campo. Pero cuando se pierde también esto, y la masa de los inquilinos y huéspedes sin derecho a cocina empieza su vida errante, de techo a techo, por ese océano de casas, como los cazadores y pastores prehistóricos, queda configurado el nómada intelectual. La gran ciudad es un mundo, es el mundo. Sólo como totalidad tiene sentido de casa humana. Sus casas son meros átomos que la componen. (Adorno, 1984)

En este orden de ideas, las respuestas planteadas a partir de los planes masivos de vivienda, por ejemplo, dieron lugar a soluciones que, en principio, tienen diferencias a las viviendas diseñadas por encargo de carácter singular. Las diferencias se encuentran relacionadas con la manera como se disponen los espacios que se comparten en la edificación. Esta noción de espacio colectivo ofreció soluciones que intentaron recrear las condiciones de una vivienda unifamiliar en el proyecto edificio multifamiliar. Cómo se trasladaron las ideas de una vivienda única, realizada para un cliente en particular, hacia las reflexiones sobre la construcción de la vivienda en masa, es una inquietud que condujo a los arquitectos a establecer una serie de procedimientos para recomponer las condiciones presentes en una casa hacia la edificación en altura. En 1943, José María Montoya Valenzuela realizó un diagnóstico de esta situación en la ciudad de Bogotá. Este arquitecto consideraba que “las condiciones de una vida en casa de apartamentos son, desde muchos puntos de vista, totalmente distintas de las antiguas casonas santafereñas y aun de las residencias particulares modernas” (Montoya Valenzuela, 1943: 42). La independencia de la casa unifamiliar se encontró infringida por la necesidad de compartir espacios y servicios tales como el acceso a la edificación, la escalera y la inevitable servidumbre que se genera en las visuales de la unidad de vivienda. Estas costumbres no fueron fáciles de asumir por la población y fue necesario que los arquitectos reflexionaran sobre esta situación para dar respuestas a las necesidades del cliente. El arquitecto Montoya Valenzuela afirmó que “en general, para las casas de apartamentos en las nuevas urbanizaciones se debiera adoptar el tipo de edificación aislada, por zonas de jardín de las construcciones vecinas, y exigir que estas zonas fueran tanto más anchas cuanto mayor altura tengan” (Montoya Valenzuela, 1943: 44). De la misma manera, para las edificaciones construidas en los nuevos ensanches y urbanizaciones creadas en la

ciudad, se consideraba necesario optar por edificios aislados para evitar contrastes en los estilos de las edificaciones. En esta propuesta de ocupación del suelo, el jardín ocupó una posición más operativa que paisajística, en tanto que su importancia radicaba en el papel de aislamiento de las edificaciones para permitir los cambios de alturas entre las mismas y no la construcción de un valor visual de este espacio.

En el edificio construido para Genoveva Lorenzana de Manrique, localizado en la carrera Quinta con calle 16, en el centro de Bogotá, se muestra la manera como se recuperan valores de la casa tradicional en la edificación. Este proyecto, realizado por Montoya Valenzuela, plantea el desarrollo de unidades de vivienda por piso, para lograr un total de cuatro unidades. Es significativo como, a partir de un predio en esquina se disponen los espacios más importantes de la residencia con un vínculo estrecho con la ciudad. El esquema general parte de una zonificación muy clara, en donde se evidencian las zonas más privadas separadas y articuladas de las zonas sociales a partir de un vestíbulo de entrada. Este espacio se encuentra, además, relacionado directamente con la escalera principal del edificio, la cual es iluminada por un espacio centralizado a manera de patio. La disposición perimetral de los espacios alrededor del núcleo central permite que los servicios se puedan iluminar y ventilar a través de la horadación realizada al volumen general. En este predio se logra optimizar la ocupación y mantener condiciones de confort de las unidades residenciales. Es importante destacar que el patio se entiende, en este proyecto, como una parte del edificio; su propósito es de carácter funcional y no opera como un patio en el sentido en el cual es posible configurar un espacio para el deleite o la observación, tal y como sucede en los patios de las casas coloniales realizadas en este sector de la ciudad (imagen 5a, 5b y 5c).

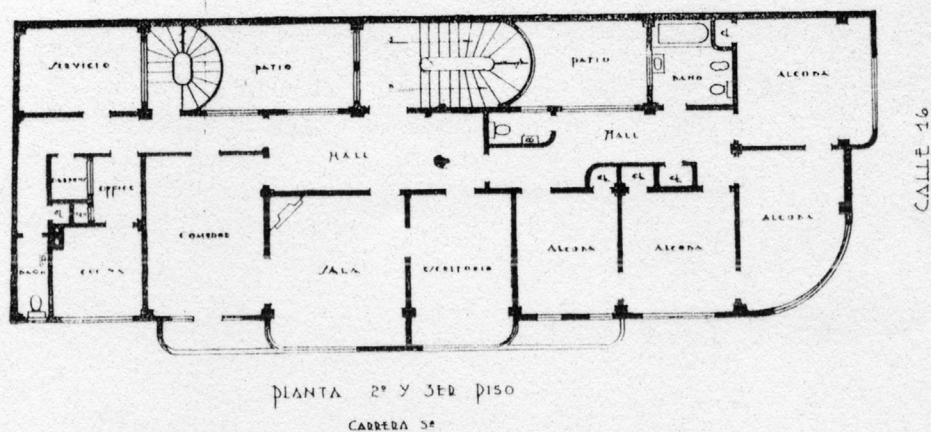
En Bogotá, de acuerdo con las disposiciones legales y las reglamentaciones municipales en 1951 (Decreto 185 del 5 de abril), las construcciones que se levantaron en predios urbanos se clasificaron en edificaciones continuas, pareadas y aisladas. En cuanto a las primeras, fueron construcciones que se disponían unas al lado de otras sin dejar aislamientos laterales para configurar una idea de encadenamiento de edificaciones. Este propósito se encontró asociado con la idea de consolidar el perímetro de la manzana y así lograr una imagen continua de la configuración de la manzana. Este concepto recogió la manera tradicional de hacer ciudad, en el sentido de construir predio a predio garantizando previamente un paramento



FACHADA

ESCALERA INTERIOR

EDIFICIO DE DOÑA GENEVEVA LORENZANA DE MANRIQUE. Carrera 5ª con calle 16. — Arquitectos: Ospinas & Cía. y Montoya Valenzuela.



Imágenes 5a, 5b y 5c. Edificio para Geneveva Lorenzana de Manrique, carrera Quinta con calle Quince, esquina.
Fuente: Revista Ingenierías y Arquitectura, vol. 5, N° 50, jul. 1943, Bogotá, p. 47.

que, a pesar de la multiplicidad de posibles construcciones, lograba cierta homogenización de los volúmenes. Las construcciones pareadas permitían un aislamiento lateral en uno de los costados del predio con el fin de marcar un ritmo en la disposición de los edificios. Esta condición permitía aun mantener la manzana perimetral y la continuidad del paramento. En el caso de la construcción aislada, se concebía un edificio retirado de los predios vecinos, planteamiento que, en principio, lograba una configuración discontinua del paramento de la manzana. Lo anterior exigía del proyecto predios amplios para lograr cumplir con los cometidos y exigencias del programa propuesto en el encargo.

Entender la casa desde esta mirada, conllevó a que se definieran estrategias que se orientaron hacia la disposición de los hechos construidos en la ciudad. Una de las diferencias, que con mayor claridad se hizo presente, es aquella que se encontró relacionada con la disposición de los jardines. De acuerdo con el Decreto 185 del 5 de abril de 1951, para el sector norte de expansión de la ciudad se consideró que los antejardines tuviesen un mínimo de cinco metros de profundidad y los aislamientos laterales, cuando hubiese sido contemplado, debieran tener al menos tres metros de distancia al límite del paramento vecino y ser de tres metros de fondo. Así las cosas, fue necesario considerar estas condiciones básicas como preexistencias en el momento de abordar los diseños de las casas. La alternativa para tener una mayor rentabilidad del suelo y mejor distribución de los espacios interiores radicaba en la comprensión de la norma y su interpretación con el fin de lograr un proyecto ajustado a las necesidades del encargo. Así mismo, la formulación de patios en el interior de los proyectos exigió una reglamentación que garantizó condiciones mínimas de salubridad de las unidades de vivienda proyectadas por los arquitectos.⁵

Los años 50 se reconocen por ser la década de cambio en la manera de concebir la arquitectura. Son los años de transformación de una forma de concebir el proyecto desde la tradición para dar paso a la incorporación de aspectos modernos en la forma de proceder

5 En particular, ver el artículo 28 del Decreto 185 del 5 de abril de 1951, el cual hace referencia a las medidas mínimas de los espacios destinados a los patios de servicio de las casas: "Artículo 28. En la zona de habitación los patios interiores que sirven para iluminar y ventilar las habitaciones, tendrán una superficie mínima de doce (12) metros cuadrados y la dimensión de uno de sus lados no será menor de tres (3) metros, si el patio es rectangular; si fuere de forma irregular, el área mínima será fijada por un círculo de tres metros cincuenta centímetros (3,50 m) de diámetro, inscrito en el perímetro inferior del patio. Queda así modificado el artículo 43 del Acuerdo 21 de 1944".

en la arquitectura. En esta década se transforma la idea del espacio arquitectónico y se pasa de la construcción de un universo estable a un universo en el que se introducen nuevos elementos de juicio que ofrecen otras posibilidades a los modos de vida a partir de la incorporación de procedimientos cargados de nuevos significados. En su edición N° 43, de enero de 1951, la revista *Proa* realiza el siguiente comentario para un proyecto de viviendas que se realizarían en el barrio El Retiro: “Aprovechando un pequeño declive en el terreno fue estudiado con un programa económico este grupo de dos casas. Obsérvese la sencilla y lógica distribución; las dependencias principales y los servicios secundarios se encajan con nitidez dentro de elementales y mínimas superficies de circulación. La lectura de la sección transversal demuestra que el techo lógicamente estudiado ha permitido un amplio estudio-salón. Es difícil lograr, para casos como este, soluciones más económicas que gocen de decoro, la armonía y la lucidez de este magnífico proyecto” (Martínez, 1951). Con este proyecto de casas, Fernando Martínez comienza su camino de reflexión alrededor de la vivienda en Bogotá. Las casas a las que se hace referencia fueron diseñadas para el arquitecto Jaime Ponce de León, socio de Martínez hasta 1957, y para el señor Daniel Ricaurte. La propuesta de Fernando Martínez se centró en configurar una casa que estuviese rodeada de naturaleza, de jardín, tema que es posible relacionarlo con la idea de construcción de una villa urbana. Lo importante es entender estas casas como una reflexión que pretende integrar la arquitectura con el paisaje que, en este caso es un paisaje creado para los espacios interiores de la casa. En este planteamiento lo que se devela es un esfuerzo por adaptarse a las condiciones de la arquitectura de la época, muy al contrario de lo que se pensaría que estuviese adaptando la casa a las costumbres del pasado. La villa es fundamentalmente un objeto que se encuentra aislado en un espacio verde y el desafío, en este proyecto, está en construir las condiciones de la villa y la misma sensación en un predio entre medianeras y esto se logra vaciando el edificio de naturaleza y estableciendo un vínculo estrecho con el jardín. Los espacios interiores miran los jardines que, a su vez, toman el carácter del espacio con el cual se relacionan. Así, el salón y el comedor generan espacios verdes de un carácter diferenciado, mientras el uno es muy social y está planteado para ser visto, el otro se caracteriza por ser más privado y se prevé un uso directo desde el comedor. Estas dualidades y pares binarios, a veces contradictorios acompañarán las formulaciones de casa que realizará Fernando Martínez en los años siguientes (imagen 6).

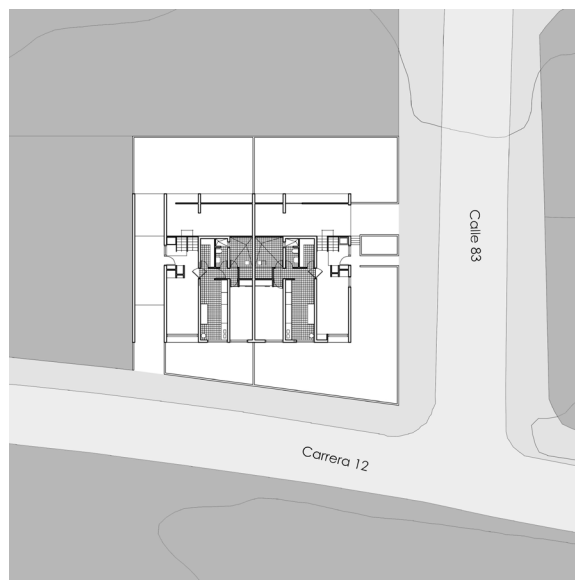


Imagen 6. Fernando Martínez Sanabria, 1951, conjunto de casas para Daniel Ricaurte y Jaime Ponce de León, localización. Dibujo: Óscar Salamanca Ramírez.

En la revista *Proa* N° 87, de marzo de 1955, se publicaron algunas de las casas realizadas por la firma Obregón y Valenzuela en Usaquén al norte de Bogotá. Los comentarios realizados a las casas reconocen el aporte de esta firma a la configuración de una arquitectura moderna en la ciudad. Uno de los aspectos que destaca la publicación hace referencia al jardín como un espacio que se encuentra pensado en la arquitectura del momento. Pensar la casa con un jardín implicaba la revitalización de un tema que, en principio, se había dejado en un segundo orden de importancia. Aspectos como el confort, la asoleación o la composición del edificio relegaron este tema que, en otros tiempos, había sido significativo en la construcción de la vivienda. Es importante destacar que uno de los hechos que marcaron esta dinámica se relacionó con el desuso al que llevó a este espacio. Según los comentarios de la revista, se sugiere que “nuevamente en Bogotá un grupo de profesionales preocupados por la mejor arquitectura, está pensando en casas con jardines. En realidad esa ornamentación viva, económica y alegre, apenas subsiste en las viejas casas santafereñas. En las viviendas coloniales, actualmente en su agonía, con jardines centrales en la parte delantera y patios y caballerizas en los fondos. Jardines de rígida composición geométrica donde alternan los

magnolios con cansados árboles frutales y cuya galería circundante raciona la luz y el aire a las habitaciones principales” (Martínez, 1955a). Es revelador el deterioro de estos espacios, particularidad que conllevó a la creación de un imaginario que ligaba los espacios verdes con sitios para albergar aquello que no se utilizaba en la casa y como espacio para la realización de actividades de servicio. En otras palabras, éste era un espacio en el que no pasaba nada importante porque el interior de la vivienda era el protagonista de las actividades domésticas. A manera retrospectiva, en la revista se continúa planteando: “Otra fue la moda que vino después. La estrecha composición de la quinta, la villa y el chalet y las rechonchas y mezuquinas interpretaciones de lo inglés, lo francés y lo italiano constituyen esta época mulata que acaba de pasar. Esas arquitecturas en su mayoría, son pretenciosas en su apariencia, pobres en sus acabados interiores y sin otra zona verde que el recatado antejardín delantero, de falsa denominación, y útil apenas como disculpa a desaseos y notorios abandonos. Las zonas traseras fueron dedicadas a zonas de servicio, quehaceres de lavandería o depósitos de objetos inservibles” (Martínez, 1955a). Al parecer, en las décadas de los años 30 y 40, las propuestas de viviendas en la ciudad descuidaron el jardín y no permitieron un desarrollo de este espacio como un potencial de encuentro entre la arquitectura y la naturaleza, al contrario, pese a que existieron edificaciones que plantearon jardines en las casas, no hubo una reflexión significativa para valorar las zonas verdes de la casa.

Un proyecto característico que trabajó de manera particular la interpretación de la norma fue el proyecto realizado para la señora Erika Swanhauser en 1955 por el arquitecto Fernando Martínez Sanabria. El encargo exigió del arquitecto enfrentarse a una disposición de espacios diferente a lo convencional del modo de vida bogotano de los años 50. Los clientes solicitaron ubicar la habitación principal, de los padres, en la primera planta y localizar las habitaciones de los hijos en el segundo piso. Esta distribución de los espacios marca una clara separación de las actividades de adultos y niños, mundos que, en principio, no se mezclan y logran la construcción de un modo de vida acorde con la norma social de la época. “Exigieron los propietarios de esta casa una distribución que contemplara el dormitorio de los padres en la planta baja y la asignación del segundo piso como alojamiento exclusivo de los muchachos. Esta particularidad, que se aparta de lo convencional en Bogotá, diferenció notablemente las áreas construidas en los pisos respectivos. El aparente tropiezo que hubie-

ra podido enredar el diseño, se tornó en el acicate depurador de esta solución confortable y con apremio económico” (Martínez, 1957b: 20) (imagen 7).



Imagen 7. Casa para Erika Swanhauser de Fernando Martínez Sanabria (1955), localización. Dibujo: Óscar Salamanca Ramírez.

Es importante destacar, frente a lo anterior, la alusión a los aspectos económicos de la construcción como una premisa de diseño que estructura la composición final del conjunto. La estructura portante y la disposición de la escalera son indicadores para cumplir con el objetivo de lograr una casa viable en términos económicos sin perder la calidad espacial de los espacios. “El acierto radicó en la ejemplar posición asignada a la escalera. Ésta fija las áreas de circulación y les acuerda sus respectivas funciones, orienta la dirección de los muros con notable precisión y comunica al conjunto una loable economía” (Martínez, 1957b: 20). Así mismo, es revelador cómo, en el comentario realizado por Carlos Martínez, se deja en un segundo plano la relación del edificio con el espacio exterior, teniendo en cuenta que ésta es una decisión primordial para el proyecto, por cuanto su disposición final en el predio da cuenta del papel que juega el jardín en la distribución de los espacios interiores.

Esta casa se ubicó en un predio entre medianeras, aspecto que, según la norma, implicaba tener un aislamiento frente a la vía y un aislamiento posterior al predio vecino. La particularidad se encuentra en la manera como se realizó la localización de la masa construida, al disponerla en la parte más alejada posible de la vía de acceso al predio para lograr un retranqueo mayor del exigido en la parte frontal de la casa que configura un espacio para el jardín que antecede a la edificación. En este caso, es posible evidenciar una inversión en los procedimientos realizados por Martínez frente a los proyectos realizados en años anteriores. En estas casas es usual encontrar que el jardín se localizaba en la parte posterior del predio para vincular los espacios interiores, particularmente los asociados con las actividades sociales, hacia el jardín. Esta idea plantea la configuración de una casa que se abre hacia el interior y se cierra hacia la ciudad, aspecto que privilegia la protección del universo de lo privado. La idea de construir un mundo interior que se preserva y se protege de los ámbitos de la ciudad define una casa que tiene como esquema la localización de las zonas sociales hacia el interior del predio en estrecha relación con el jardín. En el caso de la casa Swanhauser, esta relación se invierte y la fachada que da a la calle se abre hacia el espacio urbano, condición que permite inferir que en esta casa, el reverso se convierte en el anverso de la edificación, aspecto que se puede interpretar en una voluntad de crear un efecto de cierta monumentalidad en el proyecto.

En el dibujo realizado por Fernando Martínez para la casa Swanhauser se muestra la preocupación de este arquitecto por definir y diferenciar los espacios que conforman el jardín de la casa. En este espacio se yuxtaponen dos ámbitos: por un lado, un espacio para la contemplación que, con acabados de materiales duros, marcan la extensión del salón y acentúan su carácter social mediante la disposición de una escultura que. Por otro, un ámbito más tranquilo con acabados en materiales blandos que definen la extensión de la habitación de padres hacia el jardín. La imagen de una mujer con su perro da cuenta de una actividad más tranquila y propia de los ámbitos privados de la casa. Dos ámbitos en un espacio que se relacionan con la ciudad; ésta parece ser la apuesta de Fernando Martínez para cumplir con el encargo (imagen 8).

Con esta casa, Fernando Martínez plantea una diversidad de posibilidades en el jardín a partir de las operaciones que se pueden realizar en dicho espacio en el cual mostrará una intención de ir más allá de todo límite. Intenta construir una experiencia del espacio mediante la manipulación de la naturaleza y la articulación entre el adentro y el afuera y entre lo priva-



Imagen 8. Fernando Martínez Sanabria, 1955, casa para Erika Swanhauser, dibujo de fachada hacia la calle.
Fuente: Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Artes, Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Fondo Fernando Martínez Sanabria).

do y lo público, situaciones que se hacen manifiestas a través de los objetos que habitan el jardín, de las imágenes que contribuyen a definir la domesticidad de la arquitectura y de la propuesta de multiplicidad de las actividades que se realizan en ella. “Las áreas libres naturalmente resultantes en el segundo piso se aprovechan como terraza de recreo, como juego aislante y de relación volumétrica o como desahogo necesario a una bien lograda silueta. Las ceñidas distribuciones de sus dos pisos tienen así exteriorizada con apremio y franqueza, sin fingimientos ni trucos la sucesión de sus espacios, la ubicación de sus habitaciones y la posición de su estructura horizontal y vertical” (Martínez, 1957b: 20). Con este proyecto se establece un cambio con la manera tradicional de pensar una casa y le otorga al jardín un papel preponderante en la arquitectura, aspecto que le permite experimentar con el espacio y construir un nuevo cúmulo de preguntas.

En el jardín de la casa Swanhauser, los sentidos juegan un papel importante en la construcción del orden. A partir de ellos se hace posesión de la naturaleza. La novedad está en

abrir el espacio a la luz de la experiencia, en el cual el dominio del universo conocido se hace a partir de la incorporación de múltiples paisajes. La naturaleza pasa de ser un elemento anecdótico en la casa para dar paso a la fragmentación de la mirada. Observar el mundo se hace entonces de manera particular desde cada uno de los espacios que hacen parte de la casa, cada espacio tiene un referente y una extensión en el afuera. Lo anterior permite construir una casa con espacios que son diferentes unos de otros pero que, en su totalidad, configuran la idea de la casa. Esta actitud, que para muchos autores es barroca,⁶ intenta romper con el modo de vida tradicional y con la historia para centrar las reflexiones de la edificación en el espacio, como una búsqueda de proyectar la arquitectura hacia el futuro. Manfredo Tafuri en un análisis que realiza a los arquitectos del neoclásico hace manifiesta una actitud semejante, la cual sirve de entronque a las ideas que le subyacen a la obra de Fernando Martínez. Al respecto, manifiesta que esta manera de proceder se “refleja en el utopismo heroico de los arquitectos de la primera generación neoclásica, para los cuales la muerte del simbolismo tradicional, la desacralización de los contenidos de los nuevos valores civiles asumidos como protagonistas de la proyección, el romper con la historia pasada, el volverse con ansiedad hacia un futuro dominado por la razón se convierte en motivos de una exasperada búsqueda de nuevos códigos lingüísticos, más alusivos que las últimas generaciones del Barroco, pero dominados igualmente por contaminaciones experimentales [...]” (Tafuri, 1997: 37). Esta manera de comprender el espacio arquitectónico crea una escisión de la obra con la visión de mundo, por cuanto el edificio deja de ser una representación del universo para dar paso a una forma de aproximarse a él, con lo cual la naturaleza juega un papel de primer orden en la configuración de los espacios de la edificación (imagen 9).

La relación entre los edificios y la construcción de un lugar que domestica la naturaleza se hace manifiesta de manera más evidente en el jardín. Este espacio, que surge como complemento o extensión de los espacios interiores del proyecto, es, a su vez, el escenario en el que se expresa, con mayor eficacia, dicha relación. Lo anterior plantea la necesidad de definir una idea que, de manera integral, estructure un proyecto cuyo fin será articular los espacios interiores con los espacios exteriores de la obra. Así mismo, requiere del proyectista abstraer los

6 Al respecto, ver los trabajos de Carlos Niño Murcia en los que se hace referencia a la predilección de Fernando Martínez por la arquitectura de Borromini, aspecto que permite deducir una voluntad de configurar una arquitectura basada en la noción de multiplicidad como premisa de diseño.

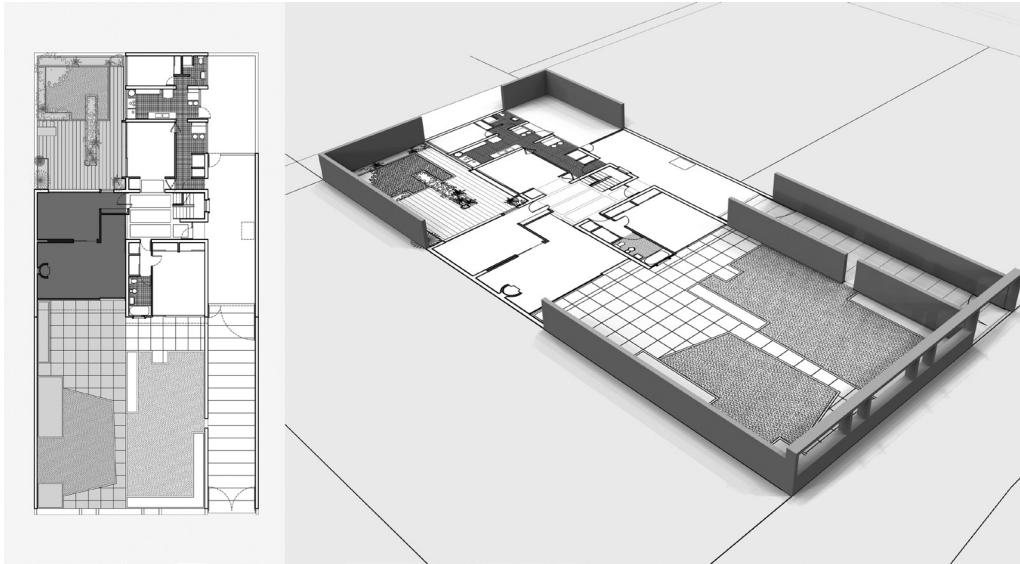


Imagen 9. Fernando Martínez Sanabria, 1955, casa para Érika Swanhauser, planta del primer piso, configuración del jardín. Dibujo: Óscar Alonso Salamanca Ramírez.

elementos de la naturaleza como un medio que le permita concentrar la fuerza del conocimiento adquirido en un concepto arquitectónico. En este sentido, la naturaleza se concibe como parte integral de la arquitectura que es afectada por el edificio para construir un lugar que, en principio, se habita y se concreta. A propósito, Pedro Azara plantea: “Al habitar un lugar se materializa. El lugar es donde se está bien, donde se puede estar: ‘estar’, del latín *stare*, establecer, instalar, fijar un establecimiento, anclar la residencia. ‘Estar’ significa arraigarse, echar el ancla a fin de que concluya un movimiento eternamente a la deriva. Estar es levantar una residencia, con la que se consigue estabilidad. Al estar se construye la ciudad. Sólo se puede estar si se edifica, si se levantan las instancias. Gracias a ellas, el hombre se vuelve estable” (Azara, 2005: 117). De acuerdo con lo anterior, la arquitectura y, en particular la casa, es la mediadora de la relación del hombre con el mundo y le permite arraigarse a la tierra.

En la cuarta conferencia dictada en 1930 por Frank Lloyd Wright en las Kahn Lectures de Princeton manifiesta lo siguiente: “Nos agrada pensar que la casa es *in statu quo* una noble consorte del hombre y los árboles. La casa, por tanto, debería tener un reposo y una textura tales que calmen el todo y lo armonicen elegantemente con la naturaleza exterior”.

Este planteamiento se contrapone al funcionalismo por el que se ha preocupado en construir la interpretación abstracta del espacio arquitectónico en manos de Le Corbusier. Además, Wright plantea que “entre muchos descubrimientos desalentadores permanece la verdad alentadora –al menos algo a lo cual sentirse ‘ligado’–, de que toda ‘forma’ verdadera, como verdadera poesía, es siempre orgánica en carácter, es siempre un patrón inspirador presente en la naturaleza. Por lo tanto, en la abstracción de la naturaleza está tanto la dificultad como la sencilla línea central de la honrada búsqueda del ego, de la verdad, de la forma integral. Y desde que toda ‘forma’ depende de una estructura, debe ser tanto de un gobierno, de disciplina, como una cuestión creativa de arquitectura; una cuestión del sistema de organización de una sociedad libre, la constitución de una sorprendente y nueva civilización” (Wright, 1998: 447). Estas reflexiones dominarán el escenario de la arquitectura moderna en Bogotá al finalizar la década de los años 50 y en la década de los años 60, y permearán las decisiones de los proyectos que se realizarán en estos años.

Las casas en Bogotá fueron producidas bajo una concepción que invierte la relación en la localización de los espacios interiores. Era común que, en la vivienda tradicional, los espacios sociales de la casa estuvieran relacionados con la calle y como alternativa de proyecto, sin embargo, los arquitectos modernos locales disponen estos espacios hacia el jardín, espacio que antes eran destinados para resolver asuntos de servicio, en otras palabras, el jardín era el espacio trasero que no se entendía como un anexo poco representativo. Los arquitectos de esta generación aceptaron el reto de otorgarle una nueva condición al jardín y definirlo como espacio activo de la vivienda; permitieron dotarlo de un carácter contemplativo y a la vez emotivo, al incorporarlo a las actividades propias de la familia en donde, la elaboración de un ambiente iluminado y ventilado era primordial en el momento de conciliar aspectos mucho más contingentes como aquellos asociados a la idea de hogar. Por tanto, lo moderno representado en el confort y lo tradicional representado en los modos de vida, convergían en la relación entre el jardín y los espacios interiores de la edificación.⁷

7 Es significativo el comentario realizado por la revista *Proa* al respecto: “Hoy, la casa bogotana, en su acepción más moderna, asiste a un interesante proceso de alternación: sus zonas sociales o de recibo que tradicionalmente ocuparon la fachada delantera se localizan sobre el jardín interior que otrora ocuparan patios y caballerizas. Nuevamente se acepta la presencia del jardín como parte primordial de la vivienda pero ahora es más ágil, más vivo, más variable. Cada florecer es una nueva y fresca ornamentación, nuevas gamas cromáticas, nuevos ramos. El jardín, presente al interior, es una continuidad de la zona verde a donde es fácil salir de la sala o del comedor

El jardín es un tema que usualmente en las historias de la arquitectura moderna ha sido desplazado a un segundo plano. Sin embargo, es posible evidenciar que la relación entre la obra construida y la definición de un lugar que domestica la naturaleza, se hace manifiesta en aquellos espacios que surgen como complemento de los lugares de la vivienda. En este sentido, la firma Obregón y Valenzuela, formularon una serie de casas que recogen estas ideas y son emblemáticas por permitir una reflexión sobre el modelo de vida en la ciudad. El propósito de localizar espacios entre jardines queda plasmado en el dibujo realizado para una casa por este grupo de arquitectos en el que se muestra una escena donde la naturaleza está presente, como una protagonista, en la configuración final de los espacios. Las superficies verticales transparentes permiten una integración total con los jardines exteriores, que a su vez separan las diferentes actividades domésticas. Es importante destacar la presencia de un jardín interior entre el salón y el comedor y la presencia de vegetación en el fondo de la composición. Lo anterior es un indicador del dominio de la naturaleza y de la apropiación de los espacios verdes en el interior de la casa, como una manera de configurar la noción de cobijo y recogimiento de la vivienda.

Pedro Azara, en una definición del ámbito de lo doméstico caracteriza los ámbitos de la casa en su acepción tradicional y plantea lo siguiente: “La casa era un territorio de encuentro, un espacio de intercambio. En su interior, los vivientes podrían juntarse y comunicarse. La casa tenía muros infranqueables que defendían y huecos por los que el exterior y el interior se conectaban, lo exterior y lo interior, lo alto y lo bajo, lo visible y lo invisible, se relacionaban” (Azara, 2005: 73). Esta identificación de los valores tradicionales de la vivienda, entendida como lugar de reciprocidad de las actividades humanas, permitía la consolidación de lo social, es decir, la casa es el reducto donde se hace el individuo y el espacio en el que es posible entablar una relación con el mundo, la configuración de un universo. Es por esto que la casa lleva implícita esta paradoja, la de representar los aspectos más tradicionales de la sociedad y también la de alojar los ímpetus de transformación de las ideas. Azara continúa

para tomar baños de sol o de prolongar a veces las reuniones familiares. La planta, casi siempre única y ligada a la topografía es diáfana y holgada; goza de luz y de ventilación transversal y las habitaciones se agrupan en torno a la circulación, la más funcional. El ambiente es menos frío, las salas más alegres y el conjunto más hogareño y confortable. Tan atractivas son este tipo de viviendas que las urbanizaciones y parcelaciones se están acomodando hoy a las exigencias superficieras que demandan las distribuciones”. En: revista *Proa*, 1955 (mar.), N° 87.

diciendo: “La casa poseía una ventana abierta al mundo, era una ventana a través de la cual se podía contemplar la tierra y el cielo. Sólo desde allí el hombre podía sentirse en armonía con el cosmos. La apertura enmarcaba el cielo y lo acercaba al ser humano. La casa era un centro que irradiaba. Instauraba una comunicación con el mundo. No negaba el paso ni la existencia a ningún ser. Constituía un lugar, semejante a un nido, una cueva o un espacio cercado desde el cual el espacio exterior podía ser observado en todas direcciones” (Azara, 2005: 73). Es posible develar que una manera de entender el ámbito de lo doméstico está en relación con la idea de incorporar el paisaje dentro de los espacios, aspecto que se logra mediante la disposición de transparencias y planos llenos en la definición de las actividades. En las casas antes citadas de la firma Obregón y Valenzuela, se circula teniendo como referente un jardín y a la vez se está en un jardín. Las dos situaciones son complementarias y también antagonistas en la casa. Lo anterior permite tener siempre como referencia a la naturaleza, aspecto que crea múltiples puntos de vista en el espectador (imagen 10).

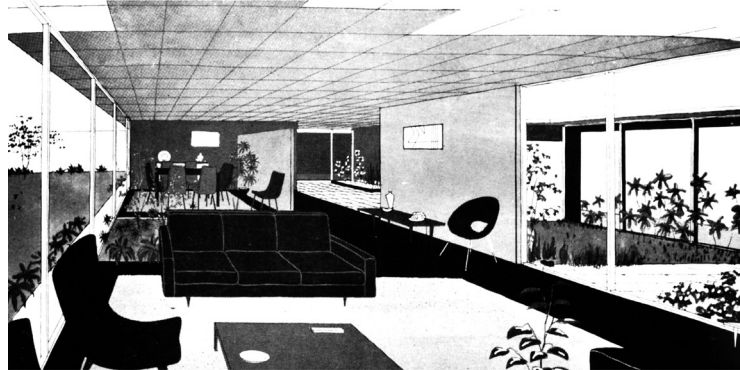


Imagen 10. Obregón & Valenzuela, 1955, residencias en Bogotá, dibujo de la zona social de la casa.
Fuente: revista *Proa*, N° 87, mar. 1955, p. 25.

La producción arquitectónica moderna presenta, como característica, un aparente distanciamiento con la naturaleza y un alejamiento de los asuntos que relacionan a los edificios con el jardín. Es posible definir esta característica como una continua exploración sobre el quehacer del arquitecto y las diversas preocupaciones a las que el autor se enfrenta con su obra. Aspectos como la incorporación de valores *estilísticos* que se heredan de una tradición arquitectónica y la búsqueda de los derroteros que traen los nuevos tiempos generan una

paradoja entre aquello que se mantiene y aquello que se transforma en el proyecto arquitectónico. Al respecto y con el fin de establecer una radiografía del escenario sobre el cual se desarrolló gran parte de la producción arquitectónica en el tránsito que conllevó el paso del siglo XIX a las primeras décadas del XX, Sigfried Giedion plantea lo siguiente: “Hemos dejado atrás un período en el que pensamiento y sensibilidad iban por separado. Este cisma creaba individuos cuyo desarrollo interno era desigual, que carecía de equilibrio interior: tenían una personalidad escindida. Como caso psicopático, esta doble personalidad no nos interesa aquí; de lo que estamos hablando es de la desarmonía interior que se encuentra en la estructura de la personalidad normal de este período” (Giedion, 2009: 50). Frente a lo anterior, es posible afirmar que el conjunto de casas realizado por Fernando Martínez, ubicado en la carrera Catorce con calle 87, al norte de Bogotá, se establece como una experimentación alrededor de las ideas modernas de la arquitectura y plantea como tema de trabajo la solución de unidades de vivienda acordes con un modo de vida en donde se integran la racionalidad de la propuesta y la sensibilidad de los espacios. Este planteamiento es posible verificarlo en la perspectiva publicada en la revista *Proa* N° 100, de junio de 1956, donde, como hecho significativo, es posible encontrar cierta semejanza con las imágenes de Obregón y Valenzuela en sus proyectos (imagen 11).

En este proyecto son fundamentalmente tres las motivaciones que llevan a Fernando Martínez a realizarlo y que le permiten abordar una nueva indagación sobre la vivienda. La primera

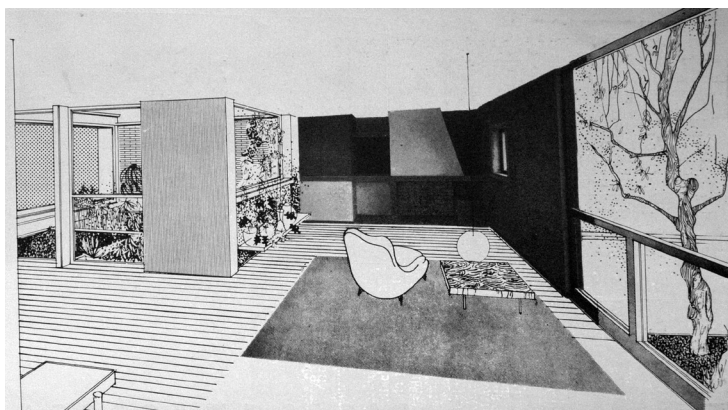


Imagen 11. Fernando Martínez Sanabria, 1955, residencias en Bogotá, dibujo de la zona social de la casa.
Fuente: revista *Proa*, N° 100, jun. 1956, p. 25.

se sustenta en el hecho sobre el cual el encargo pretende satisfacer las necesidades de un grupo de propietarios, aspecto en que se reconoce la diferenciación de dos tipos de vivienda que dan solución a los requerimientos del encargo, y esto es, en sí mismo, un aspecto que amerita una indagación por parte de quien diseña. Preguntas sobre cuál es el proyecto que está presente en estas casas planteadas por Fernando Martínez y la existencia o no de una coherencia proyectual entre las ideas y la configuración final de la edificación, son puntos de partida para profundizar en la construcción de la vivienda y aportar a la consolidación de un cuerpo disciplinar propio de la arquitectura. La segunda, como consecuencia de la anterior, hace referencia a que la comprensión de sus proyectos solamente ha sido limitada a aspectos estilísticos y figurativos, hechos que no permiten entender la dimensión de la propuesta arquitectónica en su conjunto y, tampoco, su aporte en el escenario de la arquitectura moderna local. En este sentido, el planteamiento que realiza Fernando Martínez propende por articular las diversas dimensiones que hacen parte integral de la propuesta, con lo cual es posible develar los contenidos que en ella se hacen manifiestos. Por último, sin ser menos importante, un interés por explicar aquellos temas que le subyacen a este tipo de proyectos que, gracias al tiempo de la obra, le permitieron experimentar sobre la forma en la arquitectura. En este orden de ideas, la apuesta por realizar una arquitectura acorde con las necesidades económicas del momento, le exigieron al arquitecto reflexionar sobre la vivienda en su conjunto, para no perder las condiciones de calidad espacial que requerían los proyectos.⁸

Es significativo cómo, en el dibujo realizado para estas residencias en Bogotá, Fernando Martínez plantea un diálogo entre los diferentes espacios que configuran la casa. En este dibujo Fernando Martínez centra su reflexión en dos espacios que dan forma a la idea de casal, dado que allí –es posible afirmarlo– se encuentran condensadas las ideas fundamen-

8 Una preocupación que marcó la definición de la vivienda en la obra de Fernando Martínez Sanabria hace referencia al ámbito económico. Esto se evidencia en los comentarios realizados a las diferentes casas, publicados en la revista *Proa*, donde hay una reflexión reiterativa sobre los aspectos económicos de los proyectos. Un ejemplo de ello es el comentario realizado a las casas de Fernando Martínez y Jaime Ponce de León: “La diferente magnitud que se observa en dos de las casas (2 y 4) de este conjunto de cinco viviendas, obedeció a la necesidad de satisfacer los intereses de un grupo de propietarios. Aunque idénticas en sus principios de distribución y en sus especificaciones, tienen las casas grandes cuatro dormitorios en el segundo piso, en vez de tres en las pequeñas (1, 3 y 5) y mayor holgura en comedores y salones. La construcción concebida para viviendas de tipo económico no impidió muy buenos acabados, atractivas decoraciones y comodidades higiénicas que usualmente corresponden a edificaciones de mayor precio”. C. Martínez, 1956b.

tales de la obra. Al fondo, en un espacio muy controlado, se encuentra ubicado el estudio, un estudio que se abre en uno de sus lados hacia un jardín interior. Es importante destacar que este tipo de espacios no son comunes en los proyectos que realizó este arquitecto, aspecto que lo hace llamativo por cuanto el jardín es un espacio que se ubica exclusivamente en la parte posterior del predio. La disposición de espacios abiertos en el interior de la vivienda es trabajada para resolver los problemas de ventilación, espacios que están relacionados con las áreas de servicio de la casa. Por tanto, la idea de configurar un patio al cual se vuelcan los espacios interiores de la edificación, no es recurrente en la arquitectura de la vivienda planteada por Martínez. Este jardín-patio, que se define en la vivienda, se interpreta como un espacio contemplativo, el cual cumple un papel más complejo que el de una simple perforación en el volumen: acompaña los recorridos y es parte integral de la zona social. En el lado opuesto del jardín, que establece uno de los límites del estudio, se dispuso de un plano con una horadación que insinúa la presencia del afuera. La composición termina completándose con la chimenea al fondo del espacio. Esta disposición tripartita de elementos se consolida al construir una noción de cobijo y recogimiento, en contraste con el espacio que ha sido asociado al salón. Un plano transparente, que se transforma por la presencia de la perfilaría de la ventana, permite establecer un vínculo con el jardín. Un árbol en el exterior muestra la voluntad de construir un vínculo con la naturaleza, como un espectáculo que ha de ser visto desde lo alto, como un acto contemplativo, con el cual es necesario tomar distancia. Los espacios que son seleccionados para develar la idea de casa, pretenden poner sobre la mesa los temas que configurarían las reflexiones sobre el modo de vida que, mediante un proceso de análisis, establece el marco de referencia sobre el cual se soporta la idea de proyecto. Lo anterior entronca con las ideas planteadas por Wright, en relación con la idea según la cual la arquitectura hace el lugar. Wright plantea: “Nos agrada pensar que la casa es *in statu quo* una noble consorte del hombre y los árboles. La casa, por tanto, debería tener un reposo y una contextura tales que calmen el todo y lo armonicen elegantemente con la naturaleza exterior” (Wright, 2010). Martínez tuvo una afinidad por las ideas de Wright, al considerar que planteaba una alternativa al racionalismo de Le Corbusier, caracterizándolo como un disidente de estas manifestaciones internacionales para encontrar una posibilidad más cercana al contexto social y cultural del país (cf. Saldarriaga Roa & Pardo, 1993: 11).

Los conceptos de Fernando Martínez se caracterizan por establecer un orden diferente en la ubicación de los espacios que, a manera de indagación, procuran marcar la diferencia frente al canon establecido por el modo de vida en la ciudad. El empleo de vidrio y otros materiales abren un panorama a la reflexión sobre la imagen de la edificación. La incorporación de acabados modernos, instalaciones de servicios acordes con las exigencias de la época serán premisas de desarrollo en la configuración de la idea de proyecto en Fernando Martínez Sanabria. Esta es una preocupación que desarrollará Martínez en sus obras y podría ser una explicación a la aparente diferencia entre unos y otros de sus proyectos.

Para Fernando Martínez la casa es un lugar que permite la integración de actividades, de personas y de espacios. Es un sitio donde unos individuos se reúnen para realizar una serie de actividades que permiten la vida en comunidad y que desde esta perspectiva, deben responder al modo de vida local. Este planteamiento se separa en parte del racionalismo inicial de sus obras y explica, en parte, la manera como incorpora los valores tradicionales de la sociedad. Así mismo ayuda a entender cómo en su obra, a partir de la idea de integración, es posible encontrar la proliferación de diversas sensaciones en el espacio mediante la incorporación de la naturaleza y de la disolución de ciertos límites los cuales constituyen una voluntad de incorporar valores modernos en la arquitectura. Lo anterior implica trabajar a partir de la configuración de interludios o espacios articuladores que matizan el paso entre un espacio y otro, entre el interior y el exterior, tema significativo por cuanto le permite consolidar un idea que sirve como insumo para el desarrollo de su indagación en el proyecto arquitectónico. Esta faceta de experimentación sobre la casa, la cual le imprime cierto carácter biográfico, le sirvió como insumo para rescatar el momento del proyecto, es decir, para establecer aquellos temas que están en estrecha relación con las preexistencias que están presentes en todo proceso de formulación de la arquitectura. Como resultado, es posible encontrar que en la formulación de la arquitectura en Fernando Martínez, la naturaleza se hace presente a través de la luz, es decir, reconoce que no solamente la vegetación es sinónimo de naturaleza, lo es también la manera como se vacía la luz y el cielo dentro de los espacios de la casa.

A partir de este planteamiento Martínez se afianzó en la idea de humanizar la arquitectura y logró ir más allá de la frialdad de los planteamientos realizados por los arquitectos modernos en la Carta de Atenas. Ante la indiferencia y la severidad de algunos ejemplos canónicos

de la arquitectura moderna, consiguió además construir un lugar que hace partícipe a los individuos de los fenómenos de la naturaleza e imprimió una idea de cobijo en el ámbito de lo doméstico. Desde esta perspectiva, es posible deducir que, como hipótesis central de trabajo, el arquitecto Fernando Martínez enfocó el proyecto de la casa, como una recapitulación de ideas, lo cual denota, desde una actitud experimental, mirar la tradición para probar posibles transformaciones. En este orden de ideas, la presencia de un conocimiento acumulado de su experiencia profesional y el interés por entender lo nuevo, son condicionantes que estuvieron presentes, de manera continua, en la configuración del espacio arquitectónico.

En 1960 Martínez diseña y construye otra casa que le plantea nuevos retos. Esta casa fue diseñada para Hans Ungar y Lilly Bleier de Ungar, emigrantes austríacos con afinidad a los temas culturales, dueños de una galería de arte y una librería que sirvieron en la divulgación de aquellos temas que se consideraban de primer orden para la cultura bogotana. Parte de los requerimientos se centraron en la imagen de una casa blanca, donde el pañete fuera el protagonista. Al ser ubicada en un terreno inclinado, en un lote entre medianeras y con acceso desde la parte baja del mismo, se enfrenta a los requerimientos que la familia Ungar solicita para su casa. “Hágame una casa alrededor de una biblioteca”, le dijo Ungar al arquitecto Fernando Martínez Sanabria. La biblioteca, como tema central de trabajo en una casa, es un tema conocido para Martínez. Años atrás, en 1957, había proyectado la vivienda para sus padres, y la biblioteca surge como un espacio significativo que se fue consolidando con el tiempo. Si se acepta esta idea germinal como una determinante de la casa, es posible deducir que Fernando Martínez relega la noción de casa-biblioteca, por cuanto el tema permanecerá presente durante todo el proceso. En este sentido, la casa es un espacio físico donde se encuentran presentes las ideas de todas aquellas voces que construyeron la cultura occidental. Estas voces se convertirán, por un principio de transitividad, en habitantes de este lugar. Las voces, esto es, los libros, serán el centro de atención del proyecto, el dato que permitirá la disposición de las partes y la construcción de un sentido de orden en la composición de la casa.

Alberto Zalamea, promotor de las ideas de Martínez, reconoce el interés de este arquitecto por los libros; a propósito, plantea: “La Biblioteca de Alejandría no era una biblioteca selectiva. Al parecer, era una biblioteca universal donde todos los conocimientos se encontraban

lomo a lomo. Así, en sus justas proporciones, era (o es) la biblioteca del arquitecto Fernando Martínez Sanabria. Hecha, construida mejor, a través de un largo periplo vital, desde los doce años (pues fue niño prodigio y adolescente de dones admirables) hasta la madurez de los sesenta, su biblioteca, colmada de belleza y sabiduría, era su propia diaria respuesta a tanta estolidez como la que aguantaba en el convivir cotidiano... Libros por todas partes, en las estanterías, en las mesas, en las alfombras, en todos los rincones de un apartamento diseñado por él mismo para albergar la inteligencia, la hermosura, la música, todas las artes” (Zalamea, 2001: 98-99).

Una de las preocupaciones de Martínez en sus proyectos se centra en la manera como los espacios se relacionan unos con otros. Esto significa plantear la necesidad de recrear los diferentes estadios que configuran el recorrido de la casa, prefigurar los posibles itinerarios que ponen de manifiesto el encadenamiento espacial del proyecto. En el Quinto Foro Internacional de Arquitectura, realizado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes, planteó como centro de discusión “la casa-la vivienda”. A este foro fue invitado Fernando Martínez, y en la conferencia de clausura muestra diferentes proyectos en los que ha trabajado en su vida profesional. Entre ellos se encontraba la casa Ungar. Al respecto plantea lo siguiente: “Hablo de la casa Ungar. A esta casa se entra por la parte de abajo; el terreno es pendiente y hay un muy bello jardín detrás que con el tiempo se volvió excepcional. Al entrar se sube al *hall*, donde se integra toda la casa, más arriba está una zona de alcobas. Este *hall* es un punto desde donde se integra visualmente el salón con el comedor, siempre con la teoría de que la casa es un sitio de recreo, de esparcimiento y al mismo tiempo un sitio para recorrer, para disfrutar, no solamente en sus funciones sino en cuanto a su espacio mismo” (Martínez Sanabria, 1992: 72-76). La distribución de la casa, así como también las premisas técnicas que posibilitan la construcción de la misma, conforman un todo en donde los límites se diluyen en su relación con el jardín. Lo anterior permite superar toda consideración funcional y plantear una premisa donde habitar y recrear son parte del mismo planteamiento.

El jardín como espectáculo le permite a Martínez articular los diferentes espacios de la Casa Ungar. En este sentido, jardín y recorridos son complementarios en la configuración espacial. “En la entrada aparece la escalera que se va abriendo hasta que llega al *hall* central,

donde se cumple el espectáculo de contemplar un bello jardín que se ha empezado a sentir por la forma en que uno va subiendo y allí la casa se desarrolla de una manera totalmente integrada” (Martínez Sanabria, 1992: 74). Los espacios se relacionan unos con otros a través de visuales que dan cuenta del interés del arquitecto por lograr construir un espacio con pequeños rincones en donde se dificulta definir, con exactitud, dónde comienza un espacio y dónde termina el otro. En efecto, cada uno de los espacios se encuentra ligado por un núcleo de escaleras que permiten el encadenamiento espacial que configura una idea de integración. Al respecto, y soportado sobre esta idea, Martínez manifiesta lo siguiente: “Ésta consta de una biblioteca muy importante; el dueño de la casa tiene una maravillosa biblioteca, tiene un salón y un comedor al que se llega por una especie de escalera romana que está integrada al salón, dentro de la idea de espectáculo del que se hablaba; esta casa tiene como idea de lo funcional una cosa curiosa, a veces se sentía la necesidad, cuando se iba a realizar alguna actividad de tipo privado, de tener una atención a un punto de la biblioteca, entonces hay una relación a través de un *hall* con la cocina; de manera que vemos que hasta en ese sentido la casa tiene una flexibilidad y una integración deseables” (Martínez Sanabria, 1992: 74).

Fernando Martínez diseña una casa en donde están presentes las sorpresas. Buscar romper con el funcionalismo racional para generar diferentes espacialidades que ayudan a volver el espacio como una amalgama de relaciones. Vacíos sobre el salón, miradores interiores para dar cuenta del jardín, aberturas en los muros, entre otros, son mecanismos para enriquecer el espacio interior y multiplicar la experiencia de la casa. En la descripción de la casa Ungar, Martínez continúa diciendo:

Arriba en el espacio para las alcobas hay un hueco que sobre el punto clave de la entrada que mira sobre el jardín y allí están tres alcobas con sus baños y un estudio que se pensó para los hijos. Hay un punto desde arriba por el cual se ve el gran ventanal que integra con el jardín y abajo está este gran vidrio por el que se ve el jardín a medida que se va subiendo y que es al mismo tiempo una puerta para poder salir a él. [...] Cuando uno llega a la casa por esa escalera que se va abriendo, va agarrando este mundo de espacios como salón, escaleras, biblioteca, siempre con el jardín como tema, con el jardín como un cuadro porque el jardín es muy bello (Martínez Sanabria, 1992: 74).

El jardín es un aspecto que inquietó a Fernando Martínez en todo momento. Basta con recordar en las casas de principios de los años 50 cómo la presencia de este espacio es ordenador de las decisiones del proyecto. Mirar al exterior desde cada uno de los interiores construidos es una premisa de diseño. Martínez intenta resolver una arquitectura en edificaciones fundamentalmente autónomas dentro de los límites que le plantean el encargo y los contenidos con los que se enfrenta. Desde esta perspectiva, aparecen en escena aspectos técnicos relacionados con las preexistencias del contexto, como la topografía y la orientación, entre otros, así como también aspectos de orden estilístico que se ponen al servicio de la idea central de trabajo y se ordenan, de manera sistemática, para configurar un conjunto de sistemas.

El jardín, como un espacio de contemplación, no es un asunto nuevo en la arquitectura. En los jardines construidos en los patios de los conventos medievales o en los jardines renacentistas surge esta idea de activar un espacio exterior a partir de una relación visual. En las casas que diseña Fernando Martínez la presencia del jardín como punto focal y extensión del interior hacia el exterior se encuentra latente. Este mecanismo es una manera de establecer una relación entre la naturaleza y la arquitectura. Sin embargo, la sensibilidad hacia el mundo existente lo lleva a plantear otras formas de relacionarse con el contexto. Una de ellas, se plantea la necesidad de capturar los fenómenos de la naturaleza en el interior de las casas. La presencia de claraboyas, ventanales altos y aberturas en los muros para que dejen entrar la luz del exterior, es otro recurso que utiliza Martínez para atrapar la naturaleza, y así caracterizar espacialmente cada uno de los espacios de la casa. De esta manera, espacios como el comedor fueron caracterizados por su relación con el medio externo mediante la búsqueda de efectos de luz en su interior. De la casa Ungar, Martínez afirma: “El comedor se trató como un punto de luz dentro de la penumbra general; es espléndido porque tiene la ventana a ambos lados, le da el sol de la mañana y el sol de la tarde, de manera que al final de esta cosa un poco misteriosa se encuentra un mundo de luz. La cubierta tiene un tratamiento con el cual se va insinuado el jardín. La vista que tiene el segundo piso del jardín tiene un poco de sentido de infinito, porque es un jardín que va ascendiendo y que se integra finalmente con los cerros orientales de la ciudad” (Martínez Sanabria, 1992). En términos físicos, este aspecto permitió la caracterización y la especialización de los espacios, así como también

definió el surgimiento de estancias intersticiales que marcaron la integración de los diferentes ámbitos y de las actividades de la casa (imagen 12).⁹

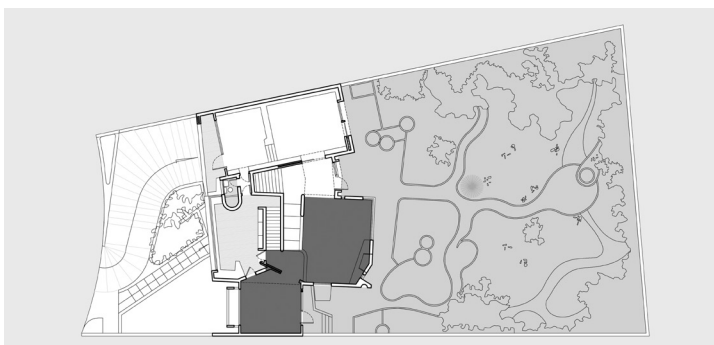


Imagen 12. Casa Ungar, Bogotá, Fernando Martínez Sanabria, 1960, planta del primer piso. Dibujo: Óscar Alonso Salamanca Ramírez.

En cuanto a la vida interior, los espacios pasarán de ambientes en los que transcurren diferentes actividades simultáneamente, a espacios cuyas dinámicas propenden por la intimidad de las funciones de la misma. En este sentido, es posible reconocer tres aspectos esenciales en su obra que dan cuenta de una idea de integralidad: el lugar, los itinerarios y el carácter. En relación a la noción de lugar, el análisis arroja una aparente paradoja en la cual la casa surge, en su primer planteamiento, bajo la premisa de construir una idea de totalidad, aspecto que se enfrenta a una segunda idea que pretende establecer una dualidad. Lo anterior se hace manifiesto, particularmente, en la condición de aislamiento de la ciudad existente frente a la abertura de la vivienda sobre la espacialidad del jardín. Anverso y reverso son características asociadas a los planteamientos de Martínez. Frente a estas reflexiones se considera que la idea de lugar es un concepto que se crea a partir de la arquitectura misma, es decir, la casa crea el lugar y transforma su entorno. A través de la casa, no sólo el lugar adquiere una condición estética, sino que también, y en relación muy cercana con ello, se constituye en un mecanismo para articular, de forma adecuada, las determinantes que existentes.

⁹ A propósito de esta situación, es importante el aporte realizado por Robin Evans, quien demuestra cómo con la incorporación de elementos y espacios que dividen los espacios interiores, surge la idea moderna de la vivienda. Su estudio parte de considerar que pasillos y puertas son elementos que están presentes en la configuración de la casa moderna, y la metodología que trabaja es el análisis de una planta de una vivienda renacentista, a la cual contrasta con los temas relacionados con los derroteros de la vivienda moderna. Cf. Evans, 2005.

En este sentido, el hilo conductor que une los diferentes proyectos de Fernando Martínez se centran en lograr una pieza urbana que, independientemente de la imagen, permite consolidar una continuidad espacial.

Así mismo, uno de los retos importantes, aun reconociendo la diversidad de proyectos plantados por Fernando Martínez, se centra en la atención que presta a los itinerarios de acceso. La manera como se accede siempre está mediada por espacios transitorios que logran articular el paso del mundo exterior hacia el interior de los edificios. Normalmente la presencia de elementos diversos, como pórticos, estrechamientos en los accesos, muros cerrados, hacen centrar la mirada del observador y anunciar la presencia de la llegada a un nuevo espacio. Como una acción fundamental para Fernando Martínez, una clave importante del proyecto consiste en dar sentido a cada una de las partes de la casa, aspecto que se hace evidente con los requerimientos espaciales que han sido planteados por los clientes. Esta idea es sugerente en tanto que logra entroncar, dentro de una misma línea conductora, proyectos que, en principio, no tienen nada en común, y permite abrir la mirada hacia otras arquitecturas de lugares diversos y tiempos diferentes.

Por último, la idea de carácter es considerada como un talante consustancial a la obra de Fernando Martínez. Es, al igual que los temas antes tratados, un aspecto que une la obra de este arquitecto. La idea de carácter se construye a partir del ámbito simbólico en el se desenvuelven los proyectos. Según lo anterior, pasa de ser una concepción ligada al exterior de la edificación para convertirse en un hecho trascendente en el espacio interior. En este sentido, es necesario comprender el papel que juega la chimenea en las casas proyectadas por Fernando Martínez. En la casa Ungar, la disposición asimétrica de las chimeneas contrasta con las siluetas de los pabellones que dan forma a la casa. En esta casa, la chimenea se sitúa como un articulador de los espacios de la casa, es decir, se presenta como el corazón de la casa, como una habitación del fuego.

A partir de los proyectos que desarrolló Fernando Martínez, es posible afirmar que existe una coherencia entre ellos, aun reconociendo que han sido diseñados en épocas diferentes y con preocupaciones diametralmente opuestas. La ocasión de abrir la obra de un arquitecto, bajo unas premisas que, en principio, son difíciles de tejer, únicamente es

posible bajo la mirada analítica de los proyectos. Es desde la arquitectura que se logra consolidar la reflexión sobre la casa y la ciudad y la oportunidad para tomarse el tiempo de recorrer otra vez su obra prestando atención al silencio de su naturaleza. “La línea afilada que traza el arquitecto es, pues, la que, al encerrar un espacio e instituirlo en un lugar, un hogar, permite que la vida se instaure en un medio en el que, hasta entonces, nada había podido brotar” (Azara, 2005: 63).

De la misma manera, a través de la obra de este arquitecto, se establece una relación con la forma como se construye la ciudad y la arquitectura. Los mecanismos que configuran una separación entre naturaleza y ciudad, entre ciudad antigua y ciudad moderna se presentan sólo como parte de estos pares binarios que se localizan en un lugar u otro del pensamiento: en un extremo de la balanza se encuentra la configuración de una espacialidad que se hace en el tiempo, aspecto que le da un grado de imprevisión y contingencia a la definición de la forma del espacio arquitectónico. En el otro extremo, se encuentra la arquitectura que se planea y se planifica, cuyo resultado permite la certeza de la disposición de los espacios.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. 1984. *Crítica cultural y sociedad*. Madrid, Sarpe.
- AMOROCHO, LUZ; GARCÍA, Enrique; ANGULO, José J. & Carlos MARTÍNEZ. 1946 (oct.). «Bogotá puede ser una ciudad moderna: reurbanización de la Plaza Central de Mercado y de las dieciséis manzanas vecinas». En: revista *Proa*, N° 3.
- ARANGO SANÍN, J. & MARTÍNEZ, C. 1951. *Arquitectura en Colombia. Arquitectura colonial, 1538-1810. Arquitectura contemporánea en cinco años, 1946-1951*. Bogotá, Litografía Colombia.
- AZARA, Pedro. 2005. *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BEJARANO, Jesús Antonio. 1978. «Industrialización y política económica, 1950-1976». En: Antonio Arrubla *et al.* *Colombia hoy*. Bogotá, Siglo XXI.
- BRUNNER-LEHENSTEIN, Karl Heinrich. 1939. *Manual de urbanismo. Síntesis. Las viviendas urbanas. Saneamiento*. Tomo I. Bogotá, Imprenta Municipal.
- DECRETO 185. 1951 (abr. 5). «Por el cual se adopta el Plan Piloto de la ciudad y se dictan normas sobre urbanismo y servicios públicos».
- EUPALINOS. 1942. «El hombre y la vivienda». En: revista *Casas y Lotes. Revista de la Propiedad Raíz*. W. y Ltda. (ed.). I (1), 30-31.
- EVANS, Robin. 2005. *Traducciones*. Girona, Pre-Textos / Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- GIEDION, Sigfried. 2009. *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Traducción y edición: Jorge Sainz. Barcelona, Reverté.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carlos Eduardo. 2004. *Las ideas modernas del Plan para Bogotá en 1950. El trabajo de Le Corbusier, Wiener y Sert*. Bogotá, Alcaldía Mayor / Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- LE CORBUSIER. 2001. *La ciudad del futuro*. 4ª ed. Buenos Aires, Infinito.
- MARTÍNEZ, Carlos. 1951 (ene.). «Proyecto para un grupo de viviendas en El Retiro». En: revista *Proa*, N° 43.
- — —. 1952. «Casas en Bogotá. Arquitectos: Fernando Martínez, Jaime Ponce y Augusto Tobito». En: revista *Proa*, N° 59.
- — —. 1953. «Casas gemelas en Bogotá. Arquitectos: Fernando Martínez y Jaime Ponce». En: revista *Proa*, N° 69.

- — —. 1954. «Casas en Bogotá. Arquitectos: Fernando Martínez & Jaime Ponce de León». En: revista *Proa*, N° 82.
- — —. 1955a (mar.). «Residencias en Bogotá». En: revista *Proa*, N° 87.
- — —. 1955b. «Viviendas agrupadas. Bogotá. Arquitectos: F. Martínez, Ponce de León Ltda.». En: revista *Proa*, N° 95.
- — —. 1956a. «Casas en Bogotá». En: revista *Proa*, N° 99.
- — —. 1956b (jun.). «Casas en Bogotá. Arquitectos: F. Martínez & Ponce». En: revista *Proa*, N° 100.
- — —. 1957a. «Casas económicas. Barrio Veraguas, Bogotá». En: revista *Proa*, N° 107.
- — —. 1957b. «Casa en Bogotá. Arquitectos: F. Martínez & Ponce de León». En: revista *Proa*, N° 111.
- — —. 1957c. «Edificio de renta en Bogotá. Arquitectos: Martínez y Ponce de León». En: revista *Proa*, N° 112.
- MARTÍNEZ SANABRIA, Fernando. 1992.
- MONTOYA VALENZUELA, José María. 1943. «Edificios en Bogotá». En: revista *Ingeniería y Arquitectura*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia (Facultad de Ingeniería y Arquitectura). Vol. v, N° 50.
- NIÑO MURCIA, C. 1993. «Recuerdo de un maestro». En A. Zalamea Costa, D. Jaramillo, A. Saldarriaga Roa, G. Pardo, E. Ramírez y D. Tovar. *Fernando Martínez Sanabria. Vida y obra*. Bogotá, Galería Deimos.
- ORLANO, R. 1945. «La casa». En: revista *Casas y Lotes. Revista de la Propiedad Raíz*. Wiesner y Cía. Ltda., ed. I (9), 43.
- SALDARRIAGA ROA, Alberto y Gabriel PARDO. 1993. «Arquitecto de los espacios pensados». En: A. Zalamea Costa, D. Jaramillo, A. Saldarriaga Roa, G. Pardo, E. Ramírez y D. Tovar. *Fernando Martínez Sanabria. Vida y obra*. Bogotá, Galería Deimos.
- TAFURI, Manfredo. 1997. *Teorías e historia de la arquitectura*. Madrid, Celeste.
- WIESNER y Cía. Ltda. 1946 (jun.). «Las nuevas urbanizaciones de Bogotá». En: revista *Casas y Lotes*. Vol. v, N° 4-5-6. Bogotá, Editorial Bogotá.
- WRIGHT, Frank Lloyd. 1998. *Autobiografía 1867-[1944]*. Madrid, El Croquis.
- — —. 2010. *Arquitectura moderna*. Madrid, Paidós.
- ZALAMEA COSTA, Alberto. 2001.
- Zevi, Bruno. 1998. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona, Apóstrofe.



Este libro editado por la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
se terminó de imprimir en el mes de abril de 2016.



Arquitectura moderna en Bogotá, presenta un conjunto de reflexiones sobre el proyecto arquitectónico en la ciudad. Los artículos son el resultado de las preocupaciones de sus autores en torno a la utilidad de los edificios que conforman la historia de la arquitectura moderna en el País para la comprensión de los problemas de la ciudad contemporánea. Los argumentos planteados abarcan dimensiones proyectuales que incluye lo urbano, el paisaje, el edificio y la técnica.



www.utadeo.edu.co