

2010-06-01

El límite en el espacio doméstico: una aproximación desde y hacia la fenomenología La Casa Río Frío de Rogelio Salmona

Íngrid Quintana Guerrero

Universidad de La Salle, Bogotá, inquintana@unisalle.edu.co

Follow this and additional works at: <https://ciencia.lasalle.edu.co/tr>

Citación recomendada

Quintana Guerrero, Íngrid (2010) "El límite en el espacio doméstico: una aproximación desde y hacia la fenomenología La Casa Río Frío de Rogelio Salmona," *Traza*: No. 1 , Article 7.

Disponible en:

This Artículo de investigación is brought to you for free and open access by Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Traza by an authorized editor of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

El límite en el espacio doméstico: una aproximación desde y hacia la fenomenología

La Casa Río Frío de Rogelio Salmona¹

Ingrid Quintana Guerrero*

Resumen

En este documento se presenta una reflexión en torno al límite de la casa desde la fenomenología. A pesar de las definiciones filosóficas del límite de Aristóteles, Heidegger, etc., es Henry Maldiney –basado en la obra de Merleau-Ponty– en quien se apoya la búsqueda de esta propuesta debido a la importancia que le otorga al cuerpo y su movimiento en la concepción y posterior vivencia del hábitat, y a los pares dialécticos donde residen las dimensiones profundas de la arquitectura. Esta base teórica permite hacer un recorrido imaginario de una casa proyectada por Rogelio Salmona, donde la cuestión del límite parte de su constante meditación de las nociones de *acontecimiento* y *errancia*.

Palabras clave: límite, cuerpo, movimiento, casa, acontecimiento, errancia.

The limit in the domestic space: An approximation from and towards the phenomenology: Rogelio Salmona's Riofrio House

Abstract

This is a reflection on the boundaries of the house from the phenomenology viewpoint. Despite the philosophical definitions of *boundary* from Aristotle, Heidegger, and others; it is on Henry Maldiney's thesis, starting from Merleau-Ponty's work, that our research is based on; due to the importance that it applies to the body and its movement while conceiving and subsequently experiencing space. We are also interested in Maldiney's notion of logical coupling in which dwells the profound dimensions of architecture. This theoretical basis allows creating an imaginary *promenade* through one of the houses designed by Rogelio Salmona, in which the question on boundaries arises from this architect's permanent meditation on the ideas of *event* and *wandering*.

Keywords: boundary, body, movement, house, event, wandering.

* Arquitecta, Universidad Nacional de Colombia (2005); Máster en Filosofía y Crítica Contemporánea de la Cultura de la Arquitectura, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis; Máster en Historia, Université Paris 1. Autora e Investigadora, 'Estrategias Projectuales'. Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional. Ganadora de Convocatoria Ciudad y Patrimonio 2009 del Instituto de Patrimonio Cultural. Actualmente, es catedrática de Historia, Teoría y Diseño, Universidad de La Salle y Universidad Nacional. Correo electrónico: inquintana@unisalle.edu.co

El límite en el espacio doméstico: una aproximación desde y hacia la fenomenología

La Casa Río Frío de Rogelio Salmona

Ingrid Quintana Guerrero

Presentación

Estas líneas tienen como objetivo un cuestionamiento acerca de la construcción de los límites de una casa a partir de un lenguaje distinto del que se emplea en el quehacer arquitectónico tradicional. La motivación no es otra que la inquietud alrededor de ese pequeño vocablo, *límite*, uno de los más frecuentemente empleados en el vocabulario proyectual actual (en particular, en nuestro país) a pesar de su complejidad semántica. Cada arquitecto construye de manera inconsciente una nueva definición de límite, independientemente del tiempo y del lugar de su acción. Dicho concepto se convierte así en uno de los espacios donde reside la reflexión del profesional.

Dentro de las definiciones más populares de límite, se encuentra por ejemplo aquella dada por el historiador Sigfried Giedion quien, ligado al formalismo hegeliano, lo consideró como la envolvente de la arquitectura; lo que el *arte de construir* elabora entre el interior y el exterior (Vélez, 2003: 54). Los límites de la arquitectura definen así la esencia de la misma disciplina. Impartir definiciones sobre la arquitectura no es, sin embargo, nuestra tarea: esta labor corresponde a los filósofos, que a lo largo de los siglos han venido elaborando un sinnúmero de reflexiones con las cuales se propicia el diálogo entre los conceptos *arquitectura*, *espacio* y *límite*. Alrededor de este último llaman la atención algunas ideas a las que a continuación se hace referencia.



La noción de límite –a la que los griegos le asignarán la palabra *péras*– remite siempre a polos opuestos, es decir, a «confines, ya sea de lo conocible y de lo desconocible, de lo finito y de lo infinito, del orden y del caos» (Younès, 2006). En la esfera del pensamiento contemporáneo, algunos autores han comenzado una búsqueda de los límites vinculada de manera pesimista a los vastos horizontes de la globalización (Julien, 2006). No por ello se les deja de considerar como cuestión propia del espacio: Aristóteles, el primero que se atreviera a hablar de *lugar*, mucho antes de que la arquitectura se apropiara del vocablo *espacio*, ya había señalado un estrecho lazo entre el hombre y el límite, siendo la concepción aristotélica del lugar el límite del cuerpo envolvente. Muchos años más tarde, y acotando propiamente el vocablo arquitectura, Simmel consideró al límite como un aspecto fundamental de la *madre de las artes* y del sentido mismo del ser: “La arquitectura es la libre concesión de los límites a través de los cuales la existencia entra a jugar libremente” (Simmel, 1998: 166). Es entonces en sus intersticios que la arquitectura encuentra su camino, siendo aquello que configura al mundo entre lo limitado (lo habitable) y lo ilimitado (*apeiron*) (Younès, 2006).

Una nueva definición conduce propiamente al hecho construido: aquella dada por Heidegger, uno de los primeros pensadores en abordar desde una perspectiva moderna la cuestión del espacio arquitectónico. Para él, los límites de un lugar no son donde éste termina, sino donde se accede a la esencia de la cosa construida (Younès, 2006). Esta afirmación aleja del concepto simmeliano de límite como frontera, explicado por su autor mediante el ejemplo de la puerta (Simmel, 1998: 166). Kant ya había lanzado al respecto una tesis particular, alejada de la idea de barrera física: al ser positivo, el límite no constituye sólo un elemento de separación entre dos mundos sino una parte de la configuración de ambos (Kant, 1974). Entonces, cabe preguntar, ¿de qué mundos? Quizá de aquellos donde moran los binomios constituyentes del carácter dual del hombre: todo límite constituiría pues el punto de conjunción entre tales pares. En el caso de la arquitectura, Michel Deguy habló de este encuentro en términos de repartición: «El umbral, o en general el límite, es pues su gran asunto (el de la arquitectura), comparte en realidad los dos lados que no tendrían lugar en tantas arquitecturas. La arquitectura manifiesta nuestra repartición en partes [...] Afuera/adentro; esplendor/miseria, sagrado/profano, público/privado”.

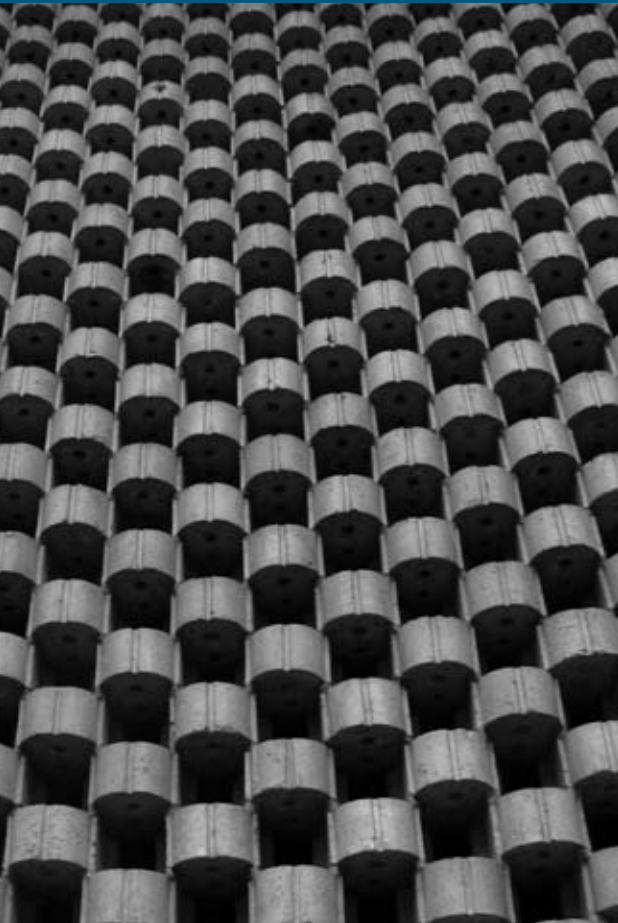


Foto: Wilson Ramos
Estudiante Programa de
Arquitectura

(Deguy, 1987: 276-277). Incluso quien considere a ultranza que la arquitectura no debe ser dicotómica, sabe que la dialéctica entre artefacto (cultural o técnico) y naturaleza está latente en ésta. Dicho dilema se resuelve en el instante en el que *limes* (aquellas murallas que encerraban el Imperio Romano) y *poros* (término griego para designar el camino, el transcurrir) se articulan en un solo proyecto.

Es posible que el mismo proceso de composición arquitectónica revele más acerca del límite. Por lo general, el primer reflejo como profesionales consiste en mirar atentamente el sitio sobre el que se va a intervenir para reconocer las características que le hacen singular (personalmente se puede considerar que es a ellas que en parte el proyecto debe responder). Por supuesto, a partir del momento en que se dibuja el primer trazo sobre la hoja en blanco, y hasta la elaboración de los detalles constructivos, pasando por la concepción de un plano de localización del proyecto, se piensa en una serie de barreras físicas que dan al futuro habitante una idea de las dimensiones de su encargo. La mayor parte de esas barreras proporcionan una forma que será visible gracias a la materia. Jan Pato ka, considerando una vez más la dialéctica entre el adentro y el afuera, hace mayor énfasis sobre este punto: la materia designa un substrato organizado por la forma (o relación propiamente); tales substratos desempeñan el papel de *elementos fundamentales* que, unidos en una estructura escalonada de acuerdo con *dimensiones*, y separados por *límites*, forman una continuidad o una discontinuidad (Pato ka, 1988: 38). El origen de la oposición *adentro-afuera* estaría en la figura de la arquitectura, es decir, en la *piel* del edificio.

Maurice Merleau-Ponty también enunció la relación entre límites semejantes, esta vez con relación a nuestro campo visual: una vez el edificio se erige, sus límites designan claramente el punto de paso entre dos mundos, pudiendo ser percibidos de la misma manera por cualquier ojo (Merleau-Ponty, 1945: 11). El filósofo intentó además distanciarse de las tentativas 'racionales' con el fin de analizar las cualidades del espacio habitable, introduciendo el método fenomenológico mediante la experiencia y, sobre todo, de la función del tacto dentro de ella. De allí parte su idea del propio origen de la arquitectura:

“La correspondencia entre lo táctil y lo visual –expresión de la tendencia a construir que se enraíza en el espacio personal, en el deseo de acercarse, de incorporarse en un distrito amistosamente abierto del ser [...] constituye la primera arquitectura. El horizonte visual comprueba que todos estamos ya ‘adentro’; la arquitectura material, el edificio, no es sino una prolongación, un remate concreto y consecuente de esta idea que nos sitúa en los campos sensoriales como en una esfera de contacto con el mundo. (Merleau-Ponty, 1945: 11).

Asimismo, Pato ka diferenciaba ya los límites dados por la vista, mencionados anteriormente, y los límites verdaderos, puestos en evidencia por la aproximación fenomenológica:

Lo visual cierra, siempre asigna un límite y de un solo golpe, como totalidad. Por supuesto, el límite es en sí mismo infinito: no es ni un objeto ni un conjunto finito de objetos, sino un infinito inagotable en la ocultación. (Patočka, 1988: 72).

Es pues entre estas dos tesis que se ubica la reflexión de este documento. La arquitectura, para nosotros, será el universo que nos rodea en un instante particular, razón por la que dependerá necesariamente del transcurso del tiempo. Esto quiere decir que el hombre, mediante su relación con la obra, establece los límites de ésta; él es el único capaz de dominar lo que se

escapa a la configuración de un lugar, o sea su cuerpo, su alma y su espíritu. El arquitecto puede proponer relaciones del edificio con elementos de su entorno, pero no así predecir las que tendrán lugar en el interior del individuo como consecuencia de una experiencia singular. Este motivo lleva a adoptar la idea de Henry Maldiney (Vélez, 2003: 395) acerca de la arquitectura no como edificio propiamente sino como la conjunción entre el “lugar” (en sentido heideggeriano, es decir, el resultado del diálogo entre el hecho construido y el universo que lo contiene) y el individuo que lo habita. De ahí que una arquitectura que no responde a su sentido primario, *ser habitada*, sea una arquitectura que desde nuestro punto de vista no tiene razón de existir.

El límite de la arquitectura se impondría entonces de adentro hacia fuera, y no en el sentido opuesto. Los espacios pueden prolongarse hasta el infinito, pero jamás hacer parte de nosotros mismos: nuestra presencia y nuestra capacidad de habitar son su principal condicionante. Los límites no serán sometidos al espacio pues no son permanentes; su continuidad está dada por el recorrido desarrollado en el tiempo. Éste es un tema ya abordado por Juhani Pallasmaa al enunciar que

[...] tenemos una necesidad mental de saber que estamos arraigados en la continuidad temporal, siendo la tarea de la arquitectura –en un mundo hecho por las manos de los hombres– la de facilitar dicha experiencia. La arquitectura domestica el espacio ilimitado y nos permite habitar en él, pero a la vez debe domesticar el espacio infinito y permitirnos habitar en su continuidad. (Pallasmaa, 1996: 32).

En efecto, nuestro sujeto de reflexión reside así en el dominio del *espacio-tiempo*, nacido –según Pato ka– del movimiento, que a su vez se vale de una “relación dialéctica establecida entre el espacio y nosotros”, espacio determinado por nuestra actividad, determinando a la vez nuestra existencia.

En la fenomenología de Strauss que, incluso si son descritos como fronteras, los límites del espacio arquitectónico trascienden las relaciones abstractas para tomar partido de la propia acción humana, haciendo que la arquitectura se diferencie sustancialmente de las otras artes.

Entra cita Los límites de una habitación [...] son lo que separa a un hombre de la totalidad de su mundo, y es porque existe la posibilidad de salir de dichas fronteras que los muros y la puerta se convierten en límites. Es pues, finalmente porque como individuo tiene el poder de unirse a la totalidad del mundo, que los límites se le imponen necesariamente de todas partes [...] No obstante, la relación entre el interior y el exterior no es un fenómeno espacial, es un fenómeno que pertenece al campo de acción y que se articula bajo el modo del ser-encerrado, del ser-excluido y del segregarse. (Vélez, 1993: 396).

Esto significa que abordar la cuestión del límite del punto de vista arquitectónico exige, además de la mirada sobre las operaciones efectuadas por el arquitecto en el espacio, el estudio de su diálogo con el habitante. El límite corresponde pues al punto de inflexión entre lo permanente (el órgano arquitectónico²) y lo temporal (el individuo y su vivencia). El edificio, a voluntad del arquitecto, no puede más que proponer escenas para la experiencia del límite; el hombre –sujeto y protagonista de la arquitectura– es quien realmente llena el vacío, respondiendo a las inquietudes planteadas por la obra.

Límite, movimiento y cuerpo

Ya se ha precisado que estas líneas se centran en el espacio y en el tiempo; el límite pertenece para nosotros al campo de la acción. Espacio y tiempo son entonces dos conceptos inseparables, que acarrearán consigo el problema del ritmo, las tensiones, las contracciones y las dilataciones. ¿De qué manera la arquitectura se sirve de tales elementos para responder a la dialéctica que se le plantea? Particularmente las tensiones son una de las preguntas a las que no sólo el objeto arquitectónico, sino toda la ciudad, se han enfrentado desde su génesis. Por ejemplo, Georg Simmel encontró mediante el análisis estético de Roma una tensión entre la multiplicidad y la unidad de las cosas; gracias a dicha relación es que la obra de arte (en este caso, la propia Roma) ofrece a la intuición la impresión sensible que mediría su valor estético –dicho de otro modo, su belleza–. (Simmel, 1998: 14).

El proyecto arquitectónico en muchos casos ha intentado reconciliar todos esos polos donde confluyen las ‘tensiones típicas de la existencia’, de las cuales dos que propician la fundación de ciertos lugares, han sido subrayadas por Maldiney: la abertura y la acogida. Al respecto se encuentra un ejemplo concreto en la obra de Frank Lloyd Wright, quien logró en la Casa de la Cascada concebir un hogar de tensiones en pleno bosque: “Una multiplicidad de tensiones ritmadas es probada en la emoción estética, a la vez simultáneamente y sucesivamente en el espacio-temporalidad de la arquitectura [...] movilizándolo al cuerpo sensible existente, motor y expresivo” (Vélez, 2003: 391). Wright, así, nos introduce de esta manera al dominio de lo meramente corporal, del que el propio Maldiney hubiera ya disertado:

Véase la diferencia entre un ser vivo y un cadáver. Cuando vemos el cadáver o a la víctima de un accidente, se le aprecia apretado contra sí mismo, como cuando era un pequeño, porque pierde justamente ese conjunto de tensiones motrices que daban antes en el cuerpo, independientemente de sus gestos, y que son la marca, verdaderamente, de lo vital. (Maldiney, 1994: 19).

Así como anteriormente se afirmó que ninguna arquitectura sin habitantes tiene sentido, un cuerpo no tiene razón de existir sin la vida que lo anime. Al mismo tiempo, no habría para el individuo un espacio si no poseyésemos un cuerpo (Merleau-Ponty, 1945: 119). En efecto, “un cuerpo no es solamente un organismo, es también un elemento estructurado como la arquitectura, en la medida que también es habitado” –en este caso por un *dasein*–. Goetz, 2001: 67). Y como toda arquitectura, lleva consigo “una frontera que las relaciones espaciales ordinarias superan [...] (sus partes) se relacionan las unas con las otras [...] envueltas las unas en las otras” (Merleau-Ponty, 1945: 114).

El papel del cuerpo en el individuo va más allá de la cuestión del límite; es la manera de poseer un mundo, articulándose con otros cuerpos. En el marco arquitectónico, Pallasmaa define dicha relación de la siguiente manera:

Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del ser a través de partes especializadas de la membrana que nos envuelve. Nuestro cuerpo y nuestro movimiento están en permanente interacción con lo que les rodea, el mundo mismo; se informan y definen entre sí constantemente. La percepción del cuerpo y la imagen del mundo giran hacia una experiencia espacial única y continua; no hay cuerpo que en el espacio esté separado de su domicilio. (Pallasmaa, 1996: 11-40).

Por otra parte, lo corpóreo corresponde al centro entre lo lejano y lo próximo. Por ello, Maldiney insiste en la doble relación establecida por el cuerpo que confronta su espacio orientado (aquel descrito por Valéry) al espacio homogéneo (concebido por el arquitecto). En consecuencia, Merleau-Ponty introduce la cuestión del movimiento:

Si el espacio corporal y el espacio exterior forman un sistema práctico, siendo el primero el fondo del cual puede desprenderse [...] es evidentemente en la acción que la espacialidad del cuerpo se completa, y el análisis del movimiento propio debe permitirnos comprenderla mejor. (Merleau-Ponty, 1945: 119).

El movimiento –característica evocada con antelación por Pallasmaa (cuyos orígenes en el campo del arte fueran situados por el pintor Paul Klee en el relato bíblico del Génesis dentro de su *Teoría del Arte*)– es la condición primaria del nacimiento del oficio arquitectónico: el abrigo y la cabaña primitiva son construcciones que se hacen arquitectura en el instante que integran un mecanismo que les liga a su contexto y a la acción humana. Así, el movimiento polariza la realidad exterior y se convierte en el instrumento de significación (Pérez-Gómez, 1988). El desplazamiento –origen del recorrido, los paseos y la *flânerie*– impone el ritmo y el contraste que toda obra de arte necesita para ver la luz (Maldiney, 1994).

¿Cuáles son entonces las dimensiones que permiten comprender este binomio *cuerpo-movimiento*? En primer lugar, es necesario advertir que no creemos que sea un asunto dependiente de distancias, sino de diferentes categorías de medición del espacio físico percibido por el ser humano (evidenciadas por la antropometría). No obstante, toda dimensión requiere un punto de referencia: en el caso de nuestro cuerpo activo, éste acarrea siempre un *aquí* al que se le designa una posición por medio de la instalación de unas coordenadas primarias que residen, por ejemplo, en su arraigo a un objeto o en la situación de su cuerpo respecto a sus tareas (Merleau-Ponty, 1945: 117). Al respecto, Patočka coincide en el hecho de desvincular las dimensiones del movimiento y su centro de toda concepción geométrica, relacionándolos más bien al individuo, al *yo*:

El centro no es un centro geométrico sino un yo, un ser viviente, un organismo cuestionado por alguna cosa que responde a dicho llamado. [...] El yo consta siempre de un sistema de orientación que le sirve, esencialmente, no para determinar el lugar de las otras cosas, sino para situarse él mismo. (Patočka, 1988: 58).

No obstante, el centro, a pesar de su carácter humano, remonta a un origen más elevado: “La concepción sagrada de la realidad tiene su origen en el fenómeno de la orientación –el hombre mítico se orienta en referencia a un punto absoluto, al ‘comienzo’, al ‘eje del mundo’, etcétera”. (Patočka, 1988: 77). Una vez planteada la cuestión *centro*, véanse las dimensiones, dentro de las que Patočka incluso propone al espacio mismo:

El espacio es una de las dimensiones cósmicas más importantes, dimensión que es disimulada por todo el conjunto y revela el infinito, cuya vida se nutre de la tensión que opone cosmos y caos, y que demuestra la dominación de lo ilimitado sobre todo aquello sometido a límites. (Patočka, 1988: 82).

A juicio del lector queda establecer la pertinencia de tal proposición. Curiosamente es un arquitecto, Le Corbusier, quien señala un tipo de dimensión cósmica que confronta al *yo*, ese

del *homo erectus*, con las fuerzas celestes y terrestres que no están en tensión sino que confluyen en él (Younès y Mangematin, 1996). Dicha idea, desarrollada en su *Poema del Ángulo Recto*, paradójicamente quedará muy lejos del rol matemático del cuerpo desarrollado en su *Modulor*.

Por su parte, Maldiney proporciona dimensiones más precisas para nuestro examen: la *horizontalidad* (que evoca el reposo, la inmanencia, la calma y la tierra), la *verticalidad* (el esfuerzo, la trascendencia, el hombre), la *frontalidad* (la oposición, la confrontación, la dominación) y la *profundidad* (la apertura, la mirada, la búsqueda y el riesgo). (Younès y Mangematin, 1997: 323). Con relación a la primera dimensión, la horizontalidad, Merleau-Ponty resaltaba el papel de la línea, donde radica su origen:

Más que cielo o tierra, el horizonte es una colección de cosas que permanecen juntas, o una categoría de nombres, o una posibilidad lógica de concepción, o un sistema de 'poder de lo consciente': es un nuevo tipo de ser, un ser por la porosidad, torpeza o generalidad. (Merleau-Ponty, 1985: 149).

En lo que concierne a la verticalidad, se podría trazar un símil con la casa imaginada por Bachelard en su *Poética del Espacio*, es decir, la morada como ente vertical (la casa que se eleva) despertando en el hombre su conciencia sobre la mencionada dimensión³. Es preciso, pues, apelar a un segundo término *bachelardiano* (la casa como un ser que llama a nuestra conciencia de centralidad) para considerar la referencia al *centro* (a la que se acaba de aludir) como una quinta dimensión. Ésta no desdibuja la trascendencia de la cuarta dimensión enumerada, la *profundidad*, desarrollada por el propio Merleau-Ponty:

La profundidad [...] es la yuxtaposición de puntos simultáneos sobre una dirección que es aquella de mi mirada [...] (Ella) es la dimensión según la cual las cosas o los elementos de las cosas se envuelven unos a otros, mientras que el ancho y la altura son las dimensiones según las cuales éstos se yuxtaponen. [...] la vertical y la horizontal, lo próximo y lo lejano son denominaciones abstractas para un solo ser en situación y suponen la misma 'confrontación' al sujeto y al mundo. [...] Más directamente que las otras direcciones del espacio, la profundidad nos obliga a rechazar el prejuicio del mundo y a reencontrar la experiencia primordial donde surge: ésta es, por así decirlo, la más existencial de todas las dimensiones (Merleau-Ponty, 1985: 149, 295, 296, 306, 309).

Y aunque por su parte no la reconozca como una dimensión, Pato ka describe una de las características más poderosas de la profundidad: la *continuidad* en la amplitud que la contiene, y que tiene el carácter de un horizonte siempre presente (Pato ka, 1988). En estas dimensiones es que nos desenvolvemos cotidianamente; son ellas las que hacen posibles las operaciones arquitectónicas que dotan de límites a un espacio.

Hacia una idea de la casa

La fenomenología ha atraído recientemente la atención de la arquitectura gracias a sus nexos con la psicología de la forma (*gestalthéorie* –Maldiney, 1994), que a la vez concierne a diferentes categorías de la percepción. Incluso los análisis racionales, “las relaciones geométricas, factor fundamental del espacio, son entendidos por nuestros sentidos” (Strauss, 1989). La *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, mencionada en la revisión de las diferentes definiciones de límite, desarrolla los conceptos sobre los que se apoya este ensayo, comenzando

por el propio *fenómeno*: “Los fenómenos nos muestran la aprehensión de una cualidad exactamente, como la de tamaño, ligada a todo un contexto perceptivo” (Merleau-Ponty, 1985: 15). Asimismo, ha hecho él alusión a la cuestión del movimiento que, con la percepción, forma “un sistema que se modifica como un todo” (Merleau-Ponty, 1985: 129). Para nosotros, los arquitectos, es necesario tener cuidado, pues para comprender dicha noción es necesario desprendernos de la idea clásica del cuerpo, tal y como se expuso anteriormente:

No es pues la experiencia del movimiento controlado por la vista lo que enseñaría al sujeto a poner en armonía los dones visuales y los dones táctiles [...] No es nunca nuestro cuerpo objetivo que movemos, sino nuestro cuerpo fenoménico. (Merleau-Ponty, 1985: 122, 128).

En igual medida se puede mencionar el carácter heroico de la fenomenología en la arquitectura contemporánea: “La fenomenología, filosofía de la manifestación y de la revelación, puede dar de nuevo sentido a la condición humana como enigma de los sentidos, a la experiencia ‘corporal’ del cuerpo de carne y al habitar como sentido del lugar” (Younès, 1996: 7). De allí la tesis arquitectónica de Pallasmaa, con la que intentó describir lo que llamaba *arquitectura de los sentidos*:

Un trabajo arquitectónico no es experimentado como una serie de imágenes aisladas de la retina sino como una esencia espiritual y corporal, su materia completamente integrada. Ese trabajo ofrece formas placenteras y superficies moduladas por el tacto de la vista y por los otros sentidos. Pero también incorpora e integra estructuras físicas y mentales que dan una coherencia y un significado reforzado a nuestra experiencia existencial. (Pallasmaa, 1996: 12).

Finalmente ¿cuál es la utilidad de tales aproximaciones al tema del límite, que parecieran reducirse al plano de lo sensorial? En esta ocasión, es Bachelard quien nos orienta:

Para un fenomenólogo, no se trata de describir casas ni de detallar sus aspectos pintorescos o analizar sus razones de confort. Es necesario [...] superar los problemas de descripción para alcanzar las primeras virtudes, aquellas en las que se releva una adhesión, en alguna manera, natural de la función primaria de habitar.

Por supuesto, nuestra pretensión no es convertirnos en fenomenólogos; sólo queremos despejar las intenciones del arquitecto con relación a la experiencia del límite, ocultas tras las operaciones arquitectónicas de la casa. Asimismo, la aprehensión de los fenómenos por medio de la percepción no puede ser considerada como una cuestión profana, incluso si se puede acceder allí gracias a un cuerpo carnal: existirá siempre una búsqueda de lo divino. En su introducción a *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Erwin Panofsky reconoce –dentro de la ideología del Abad Suger para la construcción de la basílica de Saint Denis al norte de París– la búsqueda humana, en la creación terrestre, de la esencia de Dios (según él, propia de la famosa trilogía vitruviana *verdad-bondad-belleza*), factor que dignifica la obra hecha de manos mortales:

Así, el proceso por el cual las emanaciones de la Luz Divina se difuminan hasta casi sumergirse por completo en la materia y diluirse en lo que aparece como una masa, confusa y desprovista de sentidos, de toscos cuerpos materiales, siempre puede darse la vuelta en una ascensión de la polución y de la multiplicidad hacia la pureza y la singularidad; y, por consiguiente, el hombre, anima immortalis corpore utens, no tiene por qué sentirse

avergonzado de ser tributario de la percepción sensorial y de la imaginación dominada por los sentidos. En lugar de dar la espalda al mundo físico, puede esperar trascender absorbiéndolo. (Panofsky, 1997: 38-39).

Ahora bien, la alusión a la casa en Bachelard y la referencia hecha anteriormente a la casa proyectada por Wright en Pensilvania, no conducen únicamente a la convergencia de tensiones humanas señaladas por Maldiney, sino a nuestro interés por el tema la habitación del hombre. Al respecto, se pretende develar ciertas categorías de límites con relación a la arquitectura de la casa, lo que a simple vista parecería una paradoja: ¿Existe acaso otra creación humana más mundana que la casa? (¿o con menos dignitas, para ponerlo en los mismos términos con los que Alberti la calificó en su *De re aedificatoria*?) ¿Cuál es, en tal caso, su papel en la vivencia fenomenológica del límite? En *Mito y pensamiento en los griegos*, Jean-Pierre Vernant evoca la relación entre los dioses y los espacios de habitación, siempre en términos de tensiones, y por consiguiente, de movimiento. Introduce así la eterna dialéctica *femenino-masculino*, relacionando a Hermes con el espacio colectivo y a Hestia con el espacio íntimo:

Él representa, en el espacio y en el mundo humano, el paso, el cambio de estado, las transiciones, los contactos entre elementos extraños [...] Y Hestia, el adentro, lo cerrado, la apertura, la movilidad, el contacto con el otro. Podemos decir que la pareja Hermes-Hestia expresa, en su polaridad, la tensión marcada en la representación arcaica del espacio: el espacio exige un centro, un punto fijo de valor privilegiado, a partir del cual sea posible orientarse y definir direcciones, todas diferentes cualitativamente; pero el espacio se presenta al mismo tiempo como lugar de movimiento, lo que implica una posibilidad de transición y de paso, sin importar de qué punto al otro. (Vernant, 1994: 139).

Vernant, en efecto, alude nuevamente al *pasaje*, noción que primeramente se relaciona con la idea de *poros* y que, en lugar de ser antagonista del límite, en el contexto arquitectónico se hace su aliado en lo que refiere al encuentro de dos mundos fenoménicos. Y aun cuando la hubiera identificado como “el ombligo que ata la casa a la tierra” (Vernant, 1994: 157), el autor reconoce en Hestia:

[...] esa Core que, a veces reinando al lado de Hades, a veces viviendo entre hombres, tiene por misión el establecer la comunicación y el paso entre dos mundos que separa una barrera infranqueable [...] Es a partir de dicha barrera que se establece el contacto entre la tierra y el cielo, como se abre a través de ella un pasaje hacia el mundo infernal. Para el grupo doméstico, el centro comandado por Hestia representa bien ese punto del suelo que permite establecer la extensión terrestre, delimitarla, fijarse en ella: pero representa también, solidariamente, el lugar de paso por excelencia, la vía por la que se efectúa la transición entre sistemas cósmicos, separados e aislados. (Vernant, 1994: 199).

En definitiva, es en la casa donde la problemática del límite tiene su origen y desarrollo, siendo su propia “diosa” el caso paradigma. De hecho, nuevamente dentro de la tradición cristiana, el historiador Joseph Rykwert se sitúa en el relato del Génesis acerca de la expulsión del hombre del Paraíso, para demostrar que tanto este jardín perfecto (Rykwert confunde el paraíso descrito en los Evangelios con el jardín del Edén, eje de la Creación) como cualquier otro, debe estar dotado de una casa. Benoît Goetz retomará esta reflexión al enunciar la condición para la aparición de una *primera arquitectura*, idea insinuada hace más de cinco siglos por El Filarete: “Dejando aquel lugar, dejando El lugar, el primer hombre y la primera mujer no solo

descubrieron el trabajo y el sufrimiento; descubrieron el afuera, y buscando construir un adentro, solamente entonces, inventaron la arquitectura” (Goetz, 2002: 27). Es pues en esta invención que se debe confrontar la cuestión del límite. Antes del momento de la expulsión, como sitio perfecto, el Jardín del Edén era el único lugar. Según la interpretación bíblica de Rykwert, el instante de la desobediencia de Eva es el límite que los separa, a su esposo y a ella, de la eternidad ofrecida por Dios. La ruptura por El Lugar y la búsqueda de un *adentro* les obligan a desplazarse. Con estos primeros movimientos y esta primera toma de conciencia del cuerpo desnudo, y en consecuencia del paso del tiempo, el hombre continúa construyendo hasta la muerte límites, incluso si en su alma intuye que habrá algunos de ellos imposibles de trasgredir. No obstante, ¿el regreso al Edén –entendido por Rykwert como el objetivo final de todo ser humano– implicará entonces que el hombre no tendrá más necesidad de una casa? El propio autor enfatiza este punto: la casa no desaparecerá, sino que, al contrario, aclarará el papel del cuerpo como intérprete del espacio:

Si debo dotar a Adán de una casa en el Paraíso, he aquí su justificación: para él no se trata de escapar a la intemperie sino de crear un volumen que él pueda interpretar en función de su cuerpo, y que al mismo tiempo, constituya una reproducción del plano del Paraíso, del cual él sabría ocupar el centro. (Rykwert, 1976: 228).

La casa y toda otra clase de edificio, serían pues proyectados para que la experiencia del cuerpo sensible no sólo sea el centro del espacio sino para que el propio cuerpo se encargue de comprenderlo, de enmarcarlo, de domesticarlo⁴. El campo sensible hace regresar a Pato ka, quien nos saca del contexto religioso para recordar nuestro papel protagónico en la experiencia del espacio habitable. Si el cuerpo es la herramienta para la percepción del espacio arquitectónico, el límite de una casa cualquiera reside en la experiencia humana. La casa, para Merleau-Ponty, se convierte en un mundo reinterpretado por el hombre, que comprende las dimensiones de su movimiento:

Cuando me desplazo en mi casa, sé de entrada y sin ningún discurso que caminar a través del baño significa pasar cerca de la alcoba; que mirar por la ventana significa tener a mi izquierda la chimenea; y en ese pequeño mundo, cada gesto, cada percepción se sitúa inmediatamente en con relación a mil coordenadas virtuales. (Merleau-Ponty, 1945: 150)⁵.

En efecto, la construcción de la casa en las culturas tradicionales siempre ha estado guiada por el cuerpo, de la misma manera que un pájaro da forma a su nido con el movimiento de sus alas (Pallasmaa, 1996: 26). Sin embargo, la relación cuerpo-arquitectura también ha hecho parte de las investigaciones que un moderno –Alvar Aalto– llevó a cabo dentro de su obra construida. Al respecto, fue él quien cuestionó la configuración del volumen como límite dentro de la radical dialéctica del mundo moderno (progreso frente a naturaleza). En su *Villa Mairea* se desconoce, por ejemplo, la diferencia entre el volumen que la contiene y el bosque donde se erige. Ya se ha dicho que una arquitectura sin límites es inconcebible, pero esta casa hace que encontrarlos sea verdaderamente difícil. No sólo se trata de un asunto de percepción exterior: los límites en el interior son igualmente confusos. Basta con observar la escalera desde el vestíbulo para pensar que se está en medio del bosque; o la chimenea para encontrar el detalle que pone en crisis la percepción habitual de una arista. Sin embargo, no es únicamente hacia la percepción estética que estas operaciones se efectúan: “[...] todo parece como si sus edificios anticiparan los movimientos de quien los habita, ligando la actividad al espacio” (Vélez, 2003: 391).

La obra del arquitecto finés ha ejercido gran influencia en algunas figuras planetarias de nuestra época, cuya aproximación al oficio arquitectónico ha estado ligada a ciertos aspectos del pensamiento fenomenológico (Zumthor, Siza, Holl, etc.) Otro finés ya mencionado en este trabajo, Juhani Pallasmaa, subrayó la proximidad entre la noción de hogar buscada por Aalto y las imágenes de ensueño construidas por algunos fenomenólogos, como Gaston Bachelard. A pesar del fracaso de *Intenciones en Arquitectura* de Christian Norberg-Schulz (primera tentativa para poner en relación la arquitectura y la fenomenología como métodos de análisis del mundo habitado por el hombre, partiendo de una interpretación heideggeriana pero sin dejar de lado el análisis de los objetos) enunciado por estudiosos como Alberto Pérez-Gómez, Pallasmaa se dio a la tarea de revelar algunos aspectos de una *fenomenología de la casa y de los sentidos* en la *Mairea*:

[...] *la dimensión arquitectónica de la casa y la dimensión personal y privada de la vida se confunden en nuestra época de especialización excesiva, solamente en ciertos casos, como en el de la Villa Mairea de Alvar Aalto, que es un producto excepcional y de la interacción entre el arquitecto y su cliente. (Pallasmaa, 1992).*

Errancia y acontecimiento, paisaje y revelación

Así como se ha mencionado el caso de Villa Mairea de Aalto para indagar acerca de la cuestión del límite, también se podría mirar un caso que nos es más cercano, el de la arquitectura de Rogelio Salmona. La flânerie baudeleriana se convierte entonces en la primera clave para comprender sus proyectos: cómplice del tiempo, ésta vincula la experiencia presente de quien camina y su imaginario, su memoria. El mismo arquitecto, invitado a describir su manera de hacer arquitectura, se expresaba de la siguiente manera: “Entre tantas incertidumbres yo tengo la certeza de que la arquitectura debe volver presente el tiempo por sus cualidades sensibles (ritmo, movimiento, silencio, variaciones, sorpresa), pero también por sus virtudes propias, acontecimientos, nostalgias, promesas, utopías y memorias” (Salmona, 2005). Las primeras características enunciadas hacen parte de las percepciones que el arquitecto puede dominar gracias a sus decisiones sobre la materia estable, aquellas que configuran las masas dando origen a la forma y al espacio. No obstante, incluso si éstas sostienen una relación importante con el tiempo, las segundas características no pueden ser demostradas con anticipación sobre los planos abstractos, pues hacen parte del conjunto de experiencias singulares que, en toda arquitectura, hacen parte del error. Tales encuentros, siempre singulares, entre el tiempo y tal *errancia* (francesismo empleado con recurrencia por Salmona), hacen parte del conjunto que el arquitecto identificara con la palabra *acontecimiento*.

La definición de límite fue hartas veces abordada por el arquitecto en cuestión, para quien

[...] *es de primera obligación saber revelar, hacer conocer lo que es desconocido o secreto. Poner en evidencia entornos, crear paisajes y caracterizar cada obra. Es justamente en esta etapa que la arquitectura enriquece su propia esencia, amplía sus límites y le permite revelar y hacer visibles aspectos no perceptibles. (Salmona, 2005: 10).*

El límite que, de acuerdo con sus frases está íntimamente ligado a la percepción y a la intervención sobre el paisaje, se constituye pues en un asunto del orden de la *revelación*, el cual también se produce en el acto de divagar, lo que nos permite descubrir categorías simultáneas de límite dentro del acontecimiento. No obstante, el paisaje no sólo concierne la geografía de

un lugar, sino además su lazo cósmico con el universo. De allí se deriva el carácter ritual de la *errancia*, cuyo origen reside en antiguas arquitecturas rituales:

[...] he buscado, a través de diversas experiencias arquitectónicas, particularmente las prehispánicas, acercarme al problema del límite, porque en esa arquitectura ceremonial y cósmica encuentro una vivencia que me permite entender mejor los espacios arquitectónicos y su relación con el cosmos [...] (Salmona, 2005: 94).

Contrariamente a nuestro examen de la idea de límite desde algunos filósofos, a partir de estos extractos podemos deducir que Salmona interpreta el límite como una consecuencia del vínculo entre lo que es exterior a la arquitectura –lo lejano– y el espacio arquitectónico. El arquitecto ha intentado dominar la experiencia individual del límite mediante instrumentos espaciales que le son bien conocidos, pero también con algunos elementos propios a lo lejano:

En las distintas posibilidades compositivas se destaca siempre el lugar de la intersección: es en este límite complejo entre las formas donde disuelve las certezas funcionales y las circulaciones son más que circulaciones: el límite convertido en espacio, en contingente mutación de luces y sombras acentúa su doble vocación simultánea de unir y separar. (Salmona, 2005: 51).

Es decir, en dicho ‘acontecimiento’ de la luz que un primer tipo de límite se hace evidente. Asimismo, el límite como espacio intersticial no es un tema azaroso en la obra del franco-colombiano:

En los últimos proyectos que he realizado, en forma gradual, he tratado de encontrar el límite en la especialidad. El límite que puede ser el infinito, el cielo, el horizonte, una luminosidad repentina, un reflejo, un cambio de la atmósfera, una transparencia, pero que a partir de esa frontera o límite aparezca o sugiera otro elemento que sigue después, y así sucesivamente. (Salmona, 2005: 10).

Aunque haya noticia de la enorme influencia que la obra de Aalto tuvo sobre Salmona (lo que se puede apreciar, por ejemplo, en la escogencia de materiales como el ladrillo y en su manipulación plástica o *modenatura*); y aunque hayamos aprendido de la obra del primero que, incluso en el hogar de la chimenea, el cuerpo y la arquitectura entablan un diálogo mediante el tacto, Salmona allí hace mención a los materiales que no pertenecen al universo de la construcción, sino a otros tomados de una *poética del espacio*:

El límite no tiene que ser una pared, un vidrio o cualquier otro elemento físico. El límite puede ser virtual. Una frontera que separa dos especies de espacios. Ese límite se puede elaborar con arquitectura. El límite puede ser interpretado por cada quien de forma distinta. Yo hago una propuesta: la entrada a determinada hora de cierto rayo de luz que incide en determinada forma es para mí un límite [...]. Un músico seguramente descubrirá en el sonido el límite de ese espacio. Un escultor o un pintor lo verá de otra forma, supongo que un comerciante también [...]. Es ahí donde la arquitectura se diferencia de la simple construcción. Es ahí donde se vuelve una obra emotiva, pues pone al hombre en evidencia. En todos mis proyectos siempre he tratado de encontrar un límite en la espacialidad. No digo un límite en el terreno, en el paramento, ese no es el problema. Es un límite respecto de la espacialidad. Un límite que puede ser el cielo, el infinito, una transparencia que permite que la dimensión física tenga un fin, pero que a partir de ese punto aparezca o surja otro elemento después. Es como la creación

de un espacio dentro del espacio. La volumetría permite que los espacios aislados unos de otros solamente se puedan unir por medio de transparencias. Pero el límite no lo da el volumen. (Salmona, 2005: 187).

Esta última cita demuestra la conciencia de Salmona respecto al carácter individual del límite; así propone una experiencia del límite en el errar, que fluye gracias a la manipulación de algunos materiales intangibles; los aspectos ‘más arquitectónicos’ (por ejemplo, la configuración del volumen) quedan sujetos a recursos del acontecimiento. El volumen, relacionado siempre con la piel del edificio, no coincide en su caso con el límite, aunque el proyecto arquitectónico se valga de éste para lograr una experiencia de la *errancia*. El límite aparece tras un proceso creativo, contrario a aquel de la percepción del espacio descrito por Strauss, o sea la realización de relaciones geométricas por medio de nuestros sentidos.

Precisamente, en esta vía Pallasmaa se compromete en la definición de una arquitectura de los sentidos; ésta es la respuesta a una reducción de la concepción arquitectónica de su lado puramente visual, herencia de León Battista Alberti y su elogio de la representación perspectiva en *De re aedificatoria*. Sin embargo, hay un sentido que domina en la tesis del arquitecto finés, el tacto, debido a la influencia recibida de Hegel, quien a su vez

[...] proclamaba que el único sentido que puede darnos una sensación del espacio profundo, es el tacto, porque puede percibir el peso, la resistencia, y la forma tridimensional (gestalt) de los cuerpos materiales, nos permite así darnos cuenta de las cosas que se despliegan lejos de nosotros en todas las direcciones. (Houlgate, 1993: 100).

Por ello, el objetivo de la arquitectura para Pallasmaa consiste en hacer visible la manera como el mundo nos toca, como Merleau-Ponty lo señalara a propósito de la pintura de Cézanne (Pallasmaa, 1996: 46). En oposición a los materiales que nuestra vista y tacto asimilan, aquellos suministrados por la naturaleza proponen una experiencia que involucra el oído. Se habla del sonido, o mejor, del canto producido por dichos elementos en movimiento, como si interpretaran una melodía. Es sobre este punto que Pallasmaa hace énfasis, en rechazo de una arquitectura netamente visual: hace entonces referencia al pensador norteamericano Walter J. Ong, quien resalta que

[...] el paso del lenguaje oral al lenguaje escrito fue en esencia un cambio del espacio sonoro al espacio visual [...] la imprenta reemplazó la hegemonía persistente del oído en el mundo del pensamiento y la expresión con la dominación de la vista que tiene su punto de partida en la escritura. (Ong, 1991: 117, 121).

El arquitecto propone para su oficio un regreso al régimen de la poesía, ya que “el poeta tiene la capacidad de llevarnos por un pequeño instante [...] al mundo que nos envuelve. [...] ‘El poeta habla bajo el umbral del ser’ como lo afirma Bachelard, pero también encuentra su lugar en el umbral del lenguaje” (Pallasmaa, 1996: 25). Salmona citaba justamente una poesía de Antonio Machado, para hacer referencia a la manera como se deben hacer evidentes los “ruidos” cotidianos para que se conviertan en una sinfonía: *Estos chopos del río que acompañan / con el sonido de sus hojas secas / el son del agua cuando el viento sopla*. Ello justifica la fuerte presencia de la vegetación y de la naturaleza en sus proyectos. Éstos están allí con el fin exclusivo de imponer un ritmo al recorrido del visitante e incluso a los reflejos de la luz que recorren el edificio. Dichos sonidos –que dignifican la jornada de trabajo del hombre– también están allí para

protegernos de lo que está *fuera de los límites*, y procurar una cadencia espiritual a la marcha de nuestro cuerpo.

Si parafraseamos a Heidegger para decir que no construimos sino habitando, también se podría decir que, a partir de las palabras de Salmons, no habitamos sino recorriendo. Se trata entonces de una puesta en escena del cuerpo ya mencionada por Rikwert: el uso del cuerpo del que habla hizo de Adán el primer arquitecto, apelando a una arquitectura de la *promenade*, una arquitectura para el *flâneur*. Ésta es una noción que, desde el punto de vista de la confrontación de mundos fenoménicos o de tensiones de fuerzas cósmicas, permanece en las antípodas de la concepción bachelardiana de la casa como hogar cerrado, concha o refugio. Incluso en una arquitectura como la de Aalto, cuyo carácter de recogimiento y de comodidad es bien conocido, el arquitecto interesado en comprender los fenómenos del mundo “intenta el trazado ideal de un diagrama de acciones humanas que constituirá el mapa del edificio” (Vélez, 2003: 393).

Para terminar se intentará pues reconstruir un recorrido en uno de sus proyectos de habitación. Las dimensiones cósmicas del movimiento derivadas de Maldiney serán muy útiles para tal fin, además de los “materiales indecibles” y las intenciones descritas por el arquitecto alrededor del límite. Para tal fin, nos apropiaremos de las palabras de François Cheng:

Me presento ante todo como un fenomenólogo un tanto inocente que observa e interroga no sólo los datos ya identificados y rodeados por la razón, pero lo que es oculto e implicado, lo que surge de manera inesperada e imprevista, lo que se manifiesta como don y como promesa. No ignoro que en el orden de la materia se puede y deben establecer teoremas; sé, por el contrario, que en el orden de lo material, es conveniente aprender a estar en el sentido de la Vía, es decir, de la vía abierta. (Cheng, 2006: 21-22).

La repetición de un refrán indígena por parte de Salmons es la primera pista: ‘entrar en la casa es entrar en la tierra, salir de la casa es subir al cielo’. Entrar-salir, tierra-cielo, dos pares que permiten intuir que la casa de Salmons no existe sino bajo la condición de ser atravesada (de errar a través de ella). Éste es el caso de la casa de fin de semana en Río Frío (1997-2000), que responde a un programa convencional, y que, sin embargo, presenta categorías de límites complejas. De hecho, es probable que gran parte del proyecto haya sido concebido en función de dicha cuestión.



Figura 1. Plano de localización de la casa Río Frío en Tabío.
 Fuente: Bárbara Carvajal.



Figura 2. Vista de la casa desde el oeste.
 Fuente: Enrique Guzmán.



Figura 3. Planta general y rango de visión desde el primer patio.
Fuente: la autora.



Figura 4. Vista del segundo patio.
Fuente: Xiomara Mojica.



Figura 5. Planta general, rango de visión desde el segundo patio.
Fuente: la autora.

Luego de haber franqueado el largo y sinuoso camino que viene del oeste (figura 1), llegamos al primer umbral de la casa. Se adopta el término *umbral* usado por alto para designar la transición hacia el recinto más privado del hogar⁶. Comprendemos entonces lo complejo y hasta violento de la topografía del lugar. Luego un patio, el primero dentro de una sucesión de tres (figura 2). ¿Es necesario atravesarlos todos antes de entrar a la casa? ¿O acaso ya estamos en la casa? En este punto, la noción convencional de límite entra en crisis. La vista, mediante la transparencia, induce al cuerpo a su búsqueda, apelando a la primera dimensión cósmica: la profundidad. Ello quiere decir que mi *yo* es invitado a mirar, a tomar un riesgo. Si nos ubicamos en ese punto de observador (figura 3), nos damos cuenta de que el segundo pórtico del primer patio y el único pórtico del segundo patio están suficientemente desfasados como para que nuestro ángulo de visión (cono de 60°) muestre apenas una pequeña porción de lo que hay *más allá*. Atravesamos el patio diagonalmente. Una canal impone un alto a nuestros pasos: la hierba que crece entre los adoquines se sitúa al otro lado. Por primera vez desde que tomamos el camino, la textura del suelo cambia creando límites con el resto del patio, cuya función no es otra que el ser atravesado. Éste es un indicador de que ya nos hallamos bajo los dominios de la casa (figura 4). Sin embargo, al recordar el refrán indígena, sabemos que para entrar verdaderamente, será necesario descender a la tierra: nuestro *yo* debe afrontar el mundo del fuego y el calor re-creado como fenómeno por el ladrillo. La caída del agua en el aljibe, su curso tímido hacia lo que parece ser el interior, indica que pronto penetraremos en las raíces. La marcha se hace lenta a causa del sonido del agua que cae parsimoniosamente, y los árboles constituyen una barrera densa, otro límite que nos separa del mundo construido por el hombre.

Ahora, cruzamos el segundo pórtico, habiendo vislumbrado lo que parece ser el tercer patio y encontrando escalones para bajar: casi a un metro por debajo del límite del acceso, la perspectiva cambia de nuevo y el patio se esconde. Incluso si luego del pórtico nuestra vista recupera su panorama de 60° (figuras 5 y 6), el ángulo de visión hacia el interior (a través de la puerta-ventana, por supuesto) sigue siendo estrecho: apenas podemos apreciar la arista de un muro (figura 7). La transparencia que existía desde el primer umbral ha sido interrumpida. En su lugar, debemos afrontar por nuevamente otra dimensión tomada de Maldiney: la frontalidad, es decir, la oposición, la confrontación y la dominación. ¿Respecto a qué? Justamente hacia la puerta de vidrio y hacia ese mundo oscuro

y fenoménico en segundo plano: el mundo del interior. La canal termina también: comprendemos entonces que el último patio, aquel que parecía ser el último de los límites de la casa, no es accesible sino desde el interior (figura 8).

Algunos metros de desplazamiento de nuestro cuerpo, y por consiguiente de nuestros ojos, han sido suficientes para percibir nuevas categorías de límite. Una vez frente a la puerta, se percibe uno infranqueable: la oscuridad al interior, la dureza del ladrillo y el agua que detiene su curso, obligan a nuestro cuerpo a dar media vuelta (ignorando conscientemente por el momento la ventanita del salón que, con la luz del medio día, refleja el camino ya recorrido). El cielo completamente azul se convierte en el único telón de fondo, y por primera vez identificamos el volumen de la construcción que reproduce la forma abovedada del techo celeste, verdadera cubierta de esta casa. Una escalera redondeada invita a subir (figura 9). Nuestro cuerpo, en esta ocasión animado por su *yo* (el ya mencionado *dasein* o conciencia interior que siempre está en la búsqueda del vínculo perdido con lo divino), ahora es confrontado hacia la dimensión de la verticalidad: subir una escalera, elevarse en un sentido de trascendencia, simboliza también el esfuerzo del hombre por restablecer el lazo perdido con lo divino: es, si se quiere, un recordatorio de nuestra condición humana. Esta elección de Salmona, el acceso y recorrido por las cubiertas, es la materialización de otra de sus ideas sobre el papel de la arquitectura: la arquitectura es siempre religiosa⁷, pues en teoría re-liga a los hombres con Dios; y sin duda re-liga a las personas entre sí. El uso del todo el cuerpo (que Salmona considera cada vez menos frecuente en la arquitectura contemporánea, no sólo por la aparición de escaleras eléctricas o las bandas aceleradoras sino por el papel de Internet y otros medios en la vida cotidiana) condiciona ese nuevo vínculo. Solamente reconociendo nuestra condición humana, el *yo* puede encontrar su trascendencia. No obstante, si nos ceñimos al proverbio citado al comienzo, ¿salimos ya de la casa sin haber entrado? Para averiguarlo, es necesario avanzar.

Una vez en la parte alta de la gradería, hemos dado nuevamente media vuelta y tomado el segundo tramo de la escalera. La mano extraña el pasamanos; la calma y el reposo que nos invaden en nuestro desplazamiento horizontal ya han desaparecido a causa del vértigo. Buscando tal calma, la mirada retrocede inconscientemente: encontramos de nuevo los tres umbrales traspasados, pero comprendemos que éstos



Figura 6. Vista del tercer patio.
 Fuente: Xiomara Mojica.



Figura 7. Planta general, rango de visión desde la puerta principal.
 Fuente: la autora.



Figura 8. Planta general, rango de visión desde la puerta principal.
 Fuente: la autora.



Figura 9. Vista del segundo paso desde el oeste.

Fuente: Enrique Guzmán.



Figura 10. Vista del segundo paso desde el este.

Fuente: Xiomara Mojica.



Figura 11. Escalera en la cubierta del ala norte.

Fuente: Xiomara Mojica.

no fueron el primer límite de la casa (figura 10). El horizonte sinuoso, ése que no vimos caminando por el largo sendero, aparece como la prueba del verdadero límite de toda casa: el encuentro entre cielo y tierra, horizontalidad y verticalidad, en cuya mitad se halla el ser humano. Éste beneficia ahora de una posición central en la que la casa le es revelada como origen del mundo. Solamente el techo del ala norte de este edificio puede ser recorrido. Allí es posible subir un poco más si lo deseamos (figura 11). La bóveda en ladrillo está ahora tan cerca de la mano que tenemos la impresión de poder tocar el horizonte mismo. Sin embargo, una vez la mirada se torna hacia el oriente, se aprecia un cuarto pórtico, que ahora emerge del tercer patio (figura 12).

Finalmente, encontramos la manera de acceder al interior: una escalera que, como la última, reposa sobre una serie de gradas. A pesar del parecido entre los dos patios al ser vistos desde lo alto, es posible encontrar numerosas diferencias una vez que descendemos: la presencia del pórtico que sobresale del muro no solamente recurre a la dimensión de la verticalidad de la cual se acaba de hacer mención, sino que designa el último umbral de la casa; el pórtico enmarca una quebrada y la densa vegetación que la rodea. La canal retoma su curso, para que sus aguas desemboquen allí. De lo que sucede atrás no tenemos noticia; en efecto ya hemos penetrado al corazón de la casa sin siquiera haber abierto la puerta principal.

Para concluir el recorrido, es preciso preguntarse si la concepción del límite, que nos inserta de nuevo en el mundo fenoménico del bosque, cambia cuando habitamos el espacio "interior". Así, es posible aventurarse a afirmar que la orientación de las ventanas y de las alcobas (hacia los costados norte y este), en especial la de la gran ventana del hall de acceso (justo frente a la puerta principal), no tiene que ver tanto con la incidencia del sol como a ese límite cercano que es la quebrada junto a sus árboles. Subir y bajar son acciones que no aparecen sino en el instante en que el proyecto debe adaptarse a las variaciones del terreno. Es necesario pues tomar la dirección opuesta para ir al salón. Allí somos confrontados a una tensión vertical que sería difícil de comprender desde los patios: ésa generada por la chimenea. Estando dispuesto el mobiliario alrededor del hogar (más que hacia la ventana apaisada que se reconoce en la axonometría de la figura 13), el impulso se frena pues la búsqueda del límite ha llegado a su fin. El cuerpo se halla una vez más en la posición de frontalidad (la dominación del horizonte lejano) e incluso de centralidad con relación al mundo fenoménico del interior. Podemos

relacionar tal intención con la ‘confluencia de tensiones del mundo’ que se presenta en la casa mencionada de Wright. ¿Y la pequeña ventana junto al aljibe? Permanecerá escondida a la vista de quien habita el salón o el comedor (ciertamente habría que ubicarse en pleno centro del espacio para observar mediante ella). Solamente quien toma el corredor para ir hacia la cocina puede contemplar a través del vidrio ese recorrido ya superado. Pero el desfase de los umbrales 2 y 3 hace posible percibir la profundidad de tal trayecto, al menos hasta el primer patio (figura 14). A propósito, la profundidad no existe más al desaparecer el riesgo; el límite ya ha sido franqueado.

Para quien quiera profundizar en el análisis objetivo de ésta y otras obras arquitectónicas de Salmons, la mayor parte de ideas propias del arquitecto expresadas anteriormente le serán insuficientes; será necesario pues recurrir a métodos ortodoxos para comprenderlas. Pero la complejidad de las relaciones establecidas por la arquitectura escapa de su propio creador al encontrarse con su aquí y su ahora (*hic et nunc*, noción planteada por Walter Benjamin en su *Obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*). La obra se enriquece ante todo con la llegada de su habitante, aquel al que el límite impone sus límites. Por ello, a pesar de que Salmons haya dirigido su búsqueda del límite hacia una relación con lo lejano, el tema es explorado de manera distinta y constante en otras piezas de su repertorio arquitectónico.

Epílogo

Las reflexiones aquí compartidas respecto al tema del límite no son sino el comienzo de una búsqueda arquitectónica, teórica y práctica. De un lado, se trata de responder a un interrogante ético planteado no sólo por arquitectos sino por filósofos del arte del habitar en la contemporaneidad: *¿De qué límites y de qué pasajes se debe encargar el arquitecto para lograr habitar un mundo inestable y precario?* (Younès, 2006: 6). De otra parte, se trata de pensar de manera distinta la concepción de un proyecto arquitectónico. Ello no quiere decir que ningún arquitecto pueda ponerse en el lugar del futuro habitante para pasear por una arquitectura que reside aún en la imaginación. No obstante, las condiciones actuales de nuestro oficio hacen cada vez más difícil lograr cualidades profundas en el acto de habitar: emocionarse, errar, percibir el paso del tiempo; en fin, todo ese tipo de acontecimientos que hacen de la arquitectura un arte, pero que no pueden ser representados ni siquiera en “renders”. La construcción de nuestro recorrido imaginario



Figura 12. Vista de la cubierta desde el ala norte hacia el este.

Fuente: Rogelio Salmons.

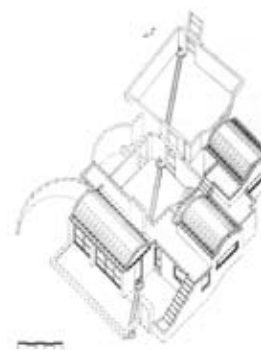


Figura 13. Axonometría.

Fuente: Archivo particular.



Figura 14. Planta general con rango de visión desde el corredor.

Fuente: la autora.

demanda más tiempo para ser meditada, aquel recurso con el que no cuentan la mayoría de oficinas de arquitectura de las grandes ciudades. Una tarea como la sugerida nos aproximaría a la tarea paciente del fenomenólogo: hacer evidente lo que escapa de nuestro lenguaje corriente (ya sea oral o arquitectónico).

El ejercicio despejado de la segunda parte de este artículo ha sido alimentado y al mismo tiempo se deriva de las reflexiones de filósofos y arquitectos; ha trazado su propio camino a medida que el recorrido arquitectónico avanzaba, siempre intentando aproximarse a los impulsos corporales y sensoriales, a las intenciones detrás de cada operación arquitectónica y, por supuesto, a la percepción del límite. El resultado es pues subjetivo: si es posible hablar de categorías simultáneas de límite, es seguro que habría tantos límites como habitantes en el edificio y, por qué no, como cuerpos en el universo. El límite, como la vida humana, se extiende en la red infinita de relaciones entre la materia y el tiempo (en el caso de un campesino, por ejemplo, el tiempo dictado por el ritmo de la siembra y la cosecha). Finalmente, éste permanece como un asunto vital desde la invención del tiempo mismo, del cuerpo y, por consiguiente, de la última arquitectura sugerida por Rykwert: la casa de Adán en el Paraíso⁸.

Referencias

- Albornoz, C. et ál. (2006) *Rogelio Salmona: espacios abiertos, espacios colectivos*. Catálogo de la Exposición. Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo), Sociedad Colombiana de Arquitectos. Bogotá.
- Bachelard, G. (1994) *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Cheng, F. (2006) *Cinq méditations sur la beauté*. Paris: Ed. Albin Michel.
- Giedion, S. (1941) *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goetz, B. (2001) *La dislocation*. Paris: Ed. De la Passion.
- Heidegger, M. (1952) Construir, Morar, Pensar. En: *Revista Arquitectura*, N.º 38, México D.F.
- Houllgate, S. (1993) Vision, Reflection and Openness. In: *The Hegemony of vision from a Hegelian point of view*.
- Julien, F. et ál. (2006) *De la limite*. Paris: Ed. Parenthèses.
- Norberg-Schulz, Ch. (1996) Heidegger's Thinking on Architecture. In: *Theorizing a New Agenda for Architecture: An anthology of architectural theory 1965-1995*. Princeton: Ed. Kate Nesbit .
- Maldiney, H. (1996) Topos – Logos – Aisthesis. En: *Le sens du lieu (comp)*. Bruselas: Ed. Ousia.
- Maldiney, H. (1994) *Regard, Parole, Espace*. Lausana: Ed. L'Age d'Homme.
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Ed. Gallimard.
- Pallasmaa, J. (1996) The geometry of feeling: a look at the phenomenology in architecture. En: *Theorizing a New Agenda for Architecture: An anthology of architectural theory 1965-1995*. Princeton: Kate Nesbit Ed.
- Pallasmaa, J. (1996) *The eyes of the skin, architecture and the senses*. Chichester: Ed. John Wiley & Sons.
- Pallasmaa, J. (1992) Identity, intimacy and domicile. Notes on the phenomenology of home. In: *The Concept of Home: An Interdisciplinary View-symposium*. University of Trondheim, August 21-23.
- Pato ka, J. (1998) *Qu'est-ce que la phénoménologie?* Grénoble: Ed. Jérôme Million.
- Panofsky, E. (1967) *Architecture gothique et pensée*. Paris: Ed. De Minuit.
- Pérez-Gómez, A. (1988) *Architecture and the crisis of the modern science*. Cambridge: MIT Press.
- Rykwert, J. (1976) *La maison d'Adam au Paradis*. Paris, Seuil.
- Téllez, G. (2005) *Rogelio Salmona: obra completa 1959-2000*. Bogotá: Fondo Editorial Escala.
- Vélez, C. (2007) De los ojos a las manos, tocar el espacio. En: *Revista de Extensión Cultural*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia (edición digital).

- Vélez, C. (2003) *Des yeux aux mains: 'toucher l'espace'* (tesis doctoral). Paris: Université Paris 1–Panthéon Sorbonne.
- Vernant, J.P. (1994) *Mythe et pensée chez les grecs, études de psychologie historique*. Paris: Ed. De la Découverte.
- Younès, C. (1997) A l'écoute d'Henri Maldiney; Corps, mode d'habiter, rythme architectural. En: *L'architecture au corps*. Bruselas: Ed. Ousia.
- Younès, C. y Mangematin, M. (comp). (1996) *Le philosophe chez l'architecte*. Paris: Ed. Descartes & Co.
- Younès, C. (2006) Límites, pasajes y transformaciones en juego en la Arquitectura. En: *Revista de Urbanismo n.º 15* (edición noviembre). Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- Younès, C. y Mangematin, M. (1996) Feu et Lieu. En: *Le sens du lieu* (comp). Bruselas: Ed. Ousia.

Notas

¹ Este artículo parte de la tesina “La limite à l'espace domestique: Approche phénoménologique de l'œuvre de Salmons”, planteada en el marco del DPEA “Arquitectura y Filosofía” de la Escuela de Arquitectura París, La Villette e en 2007, bajo la dirección de Jacques Boulet y Chris Younès (convenio con la escuela doctoral “Pratiques et théories des sens”, Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis. Ésta se llevó a cabo con el apoyo del programa de Altos Estudios para América Latina de la Oficina Alban de la Unión Europea.

² Aquí se utiliza la palabra ‘órgano’ en lugar de ‘aparato’ para designar el hecho construido, a partir de la idea de Alvar Aalto: *La arquitectura y el proyecto tienen la estructura de un cuerpo y no de una máquina* (Vélez, 2003: 391).

³ Josep Quetglas señala el nacimiento ritual de esta dimensión: “Toute l'architecture a son origine dans ce geste de lever un monolithe qui essaye d'établir contact avec ce qu'il y a en haut”. En: Conferencia en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 1998. Citado por Vélez, Cristina, *op. cit.*: 184.

⁴ El edificio está concebido para que la experiencia del cuerpo sensible, el cuerpo de carne, pueda apropiarse del medio natural, comprenderlo, encuadrarlo, domesticarlo. Para que el cuerpo sensible aprehenda un aspecto de la realidad que el pensamiento es incapaz de asir por sí mismo. La arquitectura se vuelve, entonces, un dispositivo que necesita de un espectador-actor [...] para ponerse en marcha y hacer funcionar el discurso interpretativo del mundo [...] La experiencia propia del espacio moderno es estar adentro. Estamos en un cuerpo, en este caso, el del edificio, y como dice Deleuze: *La sensación está en el cuerpo, aunque sea el cuerpo de una manzana*. Vélez, Cristina (2007). De los ojos a las manos, tocar el espacio. En: *Revista de Extensión Cultural*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2007.

⁵ Sin duda esta idea ha influenciado a Pallasmaa, quien afirma con relación a la arquitectura de la casa: *The 'elements of architecture' are not visual units or gestalt; they are encounters, confrontations that interact with memory [...] The experience of home is structured by distinct activities – cooking, eating, socialising, reading, storing, sleeping, intimate acts, not visual elements*. (Pallasmaa, 1996: 63).

⁶ Cf. Aalto, A. et ál. (1926) Du seuil au séjour. En: *Contact avec Alvar Aalto*, Musée Alvar Aalto, Jyväskylä: 10.

⁷ Idea manifestada con ahínco en los cursos de la Maestría en Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia, 2006.

⁸ Sólo nos acogemos a la idea rykwertiana de Paraíso y no a la bíblica, cuya lectura rigurosa, en especial la de los evangelios de Marcos y Lucas, proporcionan la idea del paraíso como un lugar reservado únicamente para los salvos en Cristo (a quien Adán no conoció), mientras que el “Seno de Abraham” es el lugar de reposo destinado para sus antecesores, es decir el pueblo escogido de Israel (Lucas 16:22-25).