



Pensar en Imágenes: Estudio Sobre la Experiencia Autobiográfica en Arquitectura

Julio César Cabrera Cano

Trabajo de grado de maestría presentado para optar al título de Magíster en Arquitectura, Crítica y Proyecto

Director

Luis Guillermo Sañudo Vélez, Doctor (PhD) en Ciencias Sociales

Universidad Pontificia Bolivariana
Escuela de Arquitectura y Diseño

Maestría en Arquitectura, Crítica y Proyecto

Medellín, Antioquia, Colombia

2025

El contenido de este documento no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad.



Pensar en Imágenes

Estudio sobre la experiencia autobiográfica en arquitectura

Arq. Julio César Cabrera Cano

Pensar en imágenes
Estudio sobre la experiencia autobiográfica en arquitectura

Arq. Julio César Cabrera Cano

Tesis de la Maestría en Arquitectura, Crítica y Proyecto.

Director de tesis: Ph.D. Luis Guillermo Sañudo Vélez.

Universidad Pontificia Bolivariana
Facultad de Arquitectura
2025

A la fuerza divina y poética, creadora del mundo y sus imágenes resonantes, que nos
llevan a adentrarnos en la naturaleza para desocultar las cosas.

Agradecimientos

Agradezco mi familia y amigos, que me impulsaron de formas afectivas incalculables.

Agradezco a estos grandes hombres y mujeres, artistas, poetas, docentes y arquitectos, que con extrema generosidad y humildad conversaron conmigo, compartiendo ideas, sus libros y experiencias que resonaron en mí, en mis formas de pensar, escribir y leer la vida.

Resumen

La presente investigación se centra en la pregunta: ¿Qué papel juega la experiencia autobiográfica en la producción y reflexión en la arquitectura? A partir de una lectura crítica del carácter dual de la disciplina —que articula memoria e imaginación, razón y analogía— se plantea que la experiencia autobiográfica constituye un componente activo en la creación arquitectónica. El estudio parte de la *Autobiografía Científica* de Aldo Rossi, donde se introduce la noción de “núcleo emocional de referencia”: un conjunto de imágenes poéticas y experiencias que orientan el pensamiento analógico y la creación en arquitectura.

Desde este punto de partida, se propone una metodología que permita observar cómo otros arquitectos incorporan experiencias autobiográficas en sus procesos de diseño. Para ello, se organizan categorías como: La Niñez, La Casa, El Viaje, Las Cosas a Nuestro Alrededor y El Dibujo y la Fotografía, que permiten explorar cómo la memoria se articula con la imaginación en la obra y vida de diferentes autores.

El objetivo es contrastar los resultados con el fin de identificar puntos comunes y poner a prueba las categorías extraídas de la *Autobiografía Científica* de Aldo Rossi. La investigación plantea la necesidad de revisar la experiencia biográfica del autor como un campo fértil para imaginar espacios que respondan no solo a exigencias técnicas, sino también a significados sensibles y conmovedores, incluso poéticos

Abstract

This research explores the question: What role does autobiographical experience play in the development and reflection of architectural practice? Through a critical examination of the discipline's dual nature—interweaving memory and imagination, reason and analogy—it suggests that personal experience forms a vital and generative element in architectural creation. The study takes Aldo Rossi's *Scientific Autobiography* as a starting point, particularly his idea of an “emotional reference core”: a collection of poetic images and lived moments that shape analogical thinking and design processes.

Building on this foundation, the research proposes a methodology to examine how autobiographical elements appear in the work of other architects. To support this, five key categories are defined—Childhood, The House, The Journey, Things Around Us, and Drawing and Photography—which serve to investigate the ways memory and imagination intertwine in both the personal and professional lives of selected authors.

The aim is to compare these findings in order to identify shared themes and evaluate the relevance of the categories derived from Rossi's *Scientific Autobiography*. Ultimately, the research calls for a renewed focus on the biographical dimension of the architect as a rich ground for generating spatial ideas that respond not only to functional or technical demands, but also to emotional, affective, and even poetic meanings.

Tabla de Contenido

11	1. Introducción
17	2. Marco Conceptual
18	2.1. La Analogía
20	2.2. El Pensamiento Analógico
24	2.3. El Pensamiento Analógico en Arquitectura
35	2.4. Memoria e Imaginación
38	2.5. La Realidad en Forma de Imagen y la Imagen Poética
50	2.6. Experiencia Autobiográfica, Cuerpo y Mente
55	3. Marco Referencial / Descifrar el Método Autobiográfico
56	3.1. ¿Por qué la Autobiografía es un Método?
69	3.2. Autobiografía Científica de Aldo Rossi, el Método y sus Categorías
77	3.2.1. La niñez
83	3.2.2. La Casa
96	3.2.3. El viaje
104	3.2.4. Las Cosas a Nuestro Alrededor
117	3.2.5. Dibujo y Fotografía
123	3.3. Resonancias y Correspondencias / Otras Autobiografías en Arquitectura
125	3.3.1. Peter Zumthor, Atmósferas (2006)
127	3.3.2. Peter Zumthor, Pensar la arquitectura (2010)
131	3.3.3. Floating Images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas (2012)
135	3.3.4. Valerio Olgiati, A lectura (2011)

141	4. Poner a Prueba el Método Autobiográfico y sus Categorías
145	4.1. Edgar Mazo, Reseña Biográfica e Introducción
146	4.1.1. La Niñez
152	4.1.2. La Casa
156	4.1.3. El viaje
160	4.1.4. Las Cosas a Nuestro Alrededor
164	4.1.5. El Dibujo y la Fotografía
168	4.1.6. Análisis de la Autobiografía
171	4.2. Lorenzo Castro, Reseña Biográfica e Introducción
172	4.2.1. La Niñez
176	4.2.2. La Casa
184	4.2.3. El Viaje
190	4.2.4. Las Cosas a Nuestro Alrededor
194	4.2.5. El Dibujo y la Fotografía
196	4.2.6. Análisis de la Autobiografía
199	4.3. Luis Fernando Peláez, Reseña biográfica e Introducción
200	4.3.1. La Niñez
204	4.3.2. La Casa
208	4.3.3. El Viaje
212	4.3.4. Las Cosas a Nuestro Alrededor
218	4.3.5. El Dibujo y la Fotografía
220	4.3.6. Análisis de la Autobiografía
221	5. Conclusiones
223	5.1. Sobre lo Común del Método Autobiográfico en Autores Colombianos
226	5.2. Sobre el Papel de las Imágenes en el Proyecto, Mediación entre Lógica y Analogía
231	6. Bibliografía

1



1. Introducción

La arquitectura es una disciplina impura y «fundida» que fusiona puntos de partida irreconciliables, métodos no relacionados, enfoques e intencionalidades extremadamente contradictorias en el conglomerado operativo del proceso de diseño. Incluso la tarea arquitectónica más simple junta asuntos de funcionalidad, desempeño y técnica, filosofía y estética, ciencia y economía, deducción racional e intuición emotiva, conocimiento y fe (Pallasmaa, 2016, p. 10).

Derivado del concepto de arquitectura como arte y técnica, es posible evidenciar una dualidad, unos valores que pugnan en cada acción del proyecto de arquitectura: sentimiento y razón, subjetividad y objetividad, mito y ciencia, forma y función. La arquitectura parece presentarse como una práctica que funde opuestos, un acto de creación de la mente humana, donde se fusionan la subjetividad de lo artístico y las demandas racionales de la técnica, de forma contradictoria, pero indivisible.

La humanidad, mediante la razón, ha logrado establecer un marco común de certezas físicas que permiten que un edificio sea estable, confortable, económico y viable; la técnica se ajusta a estas leyes. En contraste, la capacidad de imaginar y ensoñar — tradicionalmente asociada a lo “irracional” — es lo que permite al arquitecto crear una atmósfera: un espacio de experiencia que aún no existe, pero que se anticipa a través de la memoria y la conciencia corporal vivida. Los recuerdos actúan como materia prima para la imaginación; las experiencias previas pueden convertirse en puntos de partida para proyectar nuevas vivencias para otros en el mundo.

Gastón Bachelard planteaba que la imaginación no es la capacidad de crear imágenes, sino la capacidad de deformar las imágenes de la percepción (Bachelard, 1958). Con esto, Bachelard quería expresar que los recuerdos y las imágenes previas de la vida constituyen productos para que posibles creaciones aparezcan en el mundo. La reacción entre imaginación y memoria es génesis y catalizador de creatividad humana. En el mismo orden de ideas, las memorias no son los productos de la mente, son imágenes de la percepción humana; los recuerdos son imágenes corpóreas, son percepciones construidas por la totalidad de los sentidos, la totalidad del cuerpo experimentando el mundo.

Esa capacidad de crear imaginarios y simular mentalmente las experiencias que van a darse en el espacio, usa como materiales compendios de la intuición, constelaciones de referencia ligadas a la emotividad y a los sentimientos que la naturaleza y el mundo provocan en lo humano.

Estos núcleos de subjetividad son productos de conmoción estética, consignadas en la memoria en forma de imágenes, estas están en constante transformación a expensas de la imaginación que las va alterando y deformando para crear otras experiencias.

En esa misma vía de reflexión, el arquitecto Aldo Rossi escribe una *Autobiografía Científica*, donde, a través de una serie de experiencias autobiográficas e imágenes de su vida, establece una relación con su oficio como arquitecto. Rossi plantea que existe: un núcleo emocional de referencia (Rossi, 1977), un compendio de experiencias que deforman el hacer del autor en el mundo. Lo que sugiere que existe un balance entre analogía y lógica necesario para que esas imágenes del orden subjetivo y personal estén al alcance de la dimensión pública de la arquitectura.

El arquitecto Aldo Rossi cita a Freud, con el objetivo de explicar el pensamiento analógico de la siguiente manera:

La analogía es un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas. En la correspondencia entre Freud y Jung, este define el concepto de analogía del siguiente modo: He explicado que el pensamiento “lógico” es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige al exterior como discurso. El pensamiento fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es “pensar con palabras”. El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras (Freud, como se citó en Rossi, 1975, p. 8).

El pensamiento analógico, definido por Freud (Freud, como se citó en Rossi, 1975, p. 8) como una “meditación de los materiales del pasado o un acto volcán hacia adentro”, permite comprender la relación entre la memoria y la subjetividad en el proceso creativo. Desde esta perspectiva, la memoria del autor, conformada por experiencias previas, se transforma en un recurso esencial para la generación de ideas y el desarrollo del proyecto arquitectónico.

El pensamiento analógico está impulsado por las imágenes mentales y las imágenes

que se producen en el mundo continuamente, más que por los códigos de lenguaje. Este pensamiento es difícil de expresar en palabras; es de un orden inmediato y vivencial. Aunque vivimos en un mundo donde prima lo visual, los códigos del lenguaje dan un orden al mundo. Es evidente una mayor valoración del pensamiento lógico-racional en la tarea del desarrollo intelectual del hombre durante el curso de la historia. Pero hay que detenerse a pensar que las dos formas de pensamiento dieron las herramientas al hombre para el desarrollo de su intelecto.

Todos los artefactos creados por el hombre alguna vez solo existieron en su imaginación, en forma de ensoñación. Después vinieron los cálculos o la construcción empírica, aun cuando el hombre no tenía estructuras de lenguaje claras. Primero fueron los relatos míticos de hombres voladores como Ícaro y Dédalo, y mucho después el primer artefacto tripulado que voló por los cielos. La Figura 1 hace alusión a esta observación.

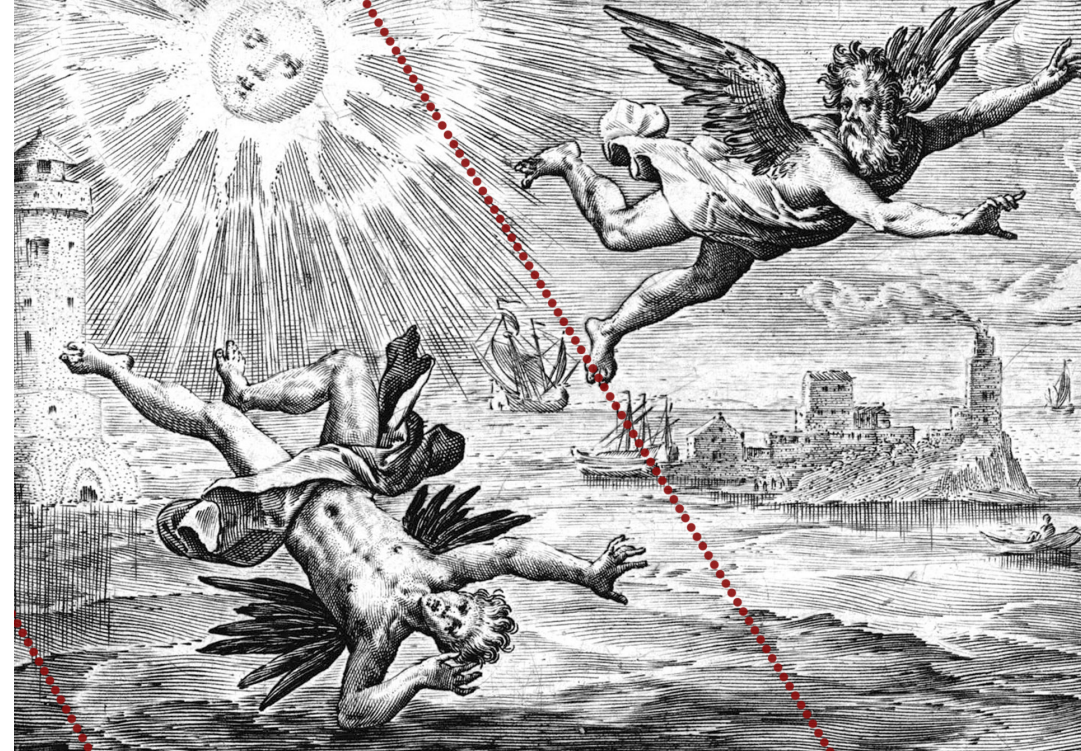
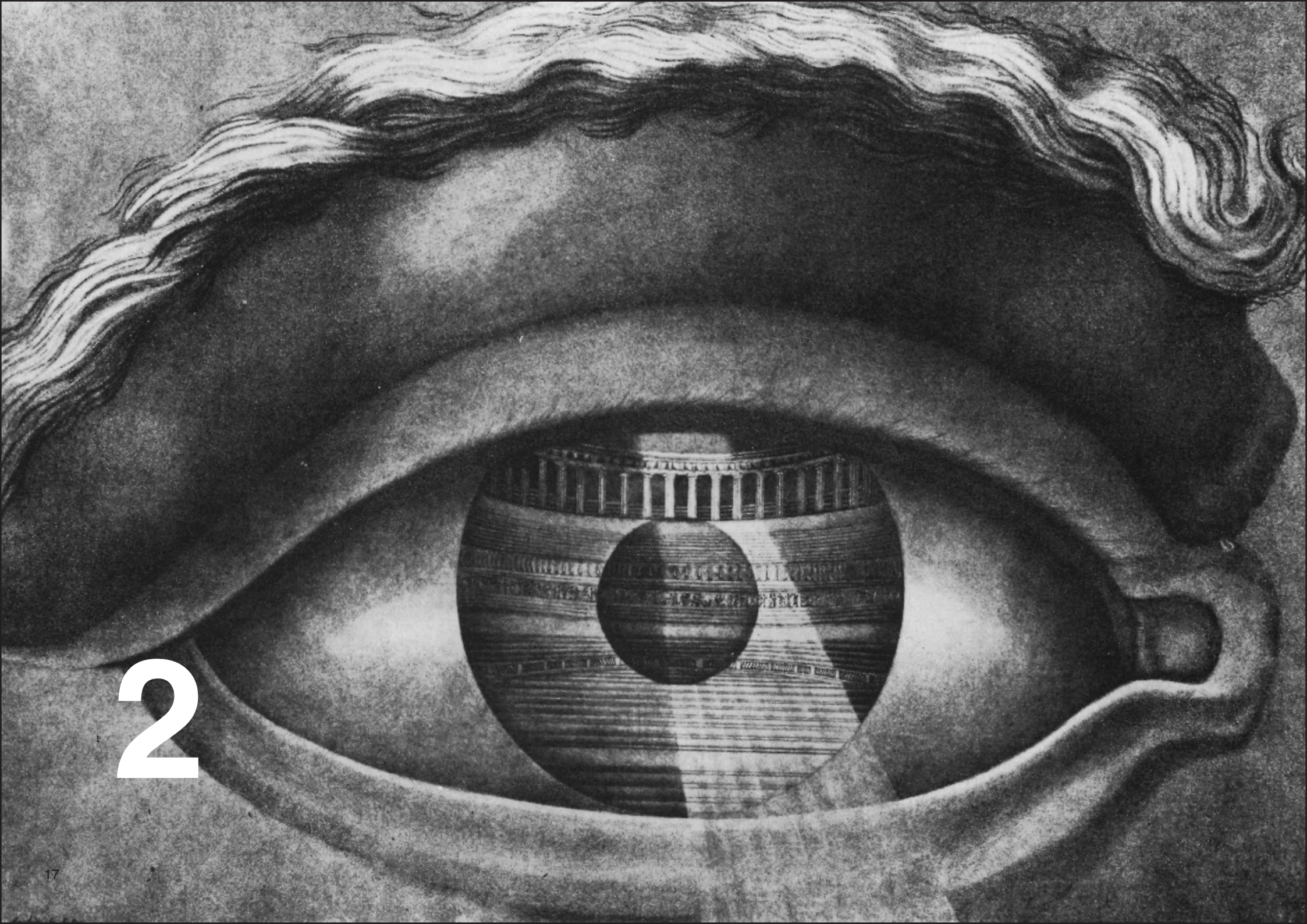


Figura 1 *Paralelo Analogía vs. Lógica*

Figura 1. *Collage realizado por el autor a partir de un grabado de Crispijn van de Passe y una fotografía del desastre del Hindenburg, Crispijn van de Passe, 1602, Poetry in Translation (www.poetryintranslation.com); y Desastre del Hindenburg, Murray Becker, 1937, Wikimedia Commons (www.commonswikimedia.org). Licencia: Dominio público*

Esta investigación tiene como objetivo indagar en la pregunta: ¿Qué papel juega la experiencia autobiográfica en la producción y reflexión en la arquitectura? Esta pregunta es apremiante porque, a diferencia de otras artes, la arquitectura consta de una dimensión pública ineludible. Cuando un arquitecto proyecta, piensa en otro, el posible habitante. De ahí que el asunto de la autobiografía o de la subjetividad artística sea un dilema problemático, porque el oficio del arquitecto no debería ser autorreferencial, ya que los productos de la arquitectura quedan anclados en el mundo; son creaciones públicas que deberían exaltar los valores humanos de una sociedad, no la expresión o la originalidad de un autor, como sí podría darse en otros campos artísticos.

Esta investigación plantea una ruta para explorar el universo de imágenes que están al servicio a la arquitectura, dentro de un contexto de sobreproducción visual y estimulación constante que presenta el mundo contemporáneo. Se plantea así la necesidad de revisar la memoria, reconocer la experiencia y analizar las imágenes que pueblan la vida de la disciplina de arquitectura y a nosotros mismos.



2

2. Marco Conceptual

Esta investigación tiene como objetivo indagar en la pregunta: ¿Qué papel juega la experiencia autobiográfica en la producción y reflexión en la arquitectura? En este sentido, se parte del estudio de las imágenes de la experiencia autobiográfica, las cuales pueden convertirse en puntos de partida para la creación de nuevas experiencias en el mundo.

El arquitecto anticipa el espacio y, en este acto imaginativo, emergen de la memoria experiencias previas y análogas a la que desea materializar. Estas vivencias le permiten asentarse en lo conocido para comprender y desarrollar aquello que aún no existe.

Teniendo en cuenta lo anterior, este marco conceptual expondrá una serie de conceptos que permitirán comprender la relación entre la subjetividad autobiográfica y la producción arquitectónica, a través de los siguientes conceptos:

2.1 La Analogía

Una analogía es una relación de semejanza entre cosas distintas. El establecimiento de analogías es parte del pensamiento cotidiano y constituye también un heurístico importante en el pensamiento científico y en los procesos de aprendizaje. Utilizamos analogías en los símiles y metáforas del lenguaje expresivo, y las utilizamos también cuando queremos explicar algo poco conocido basándonos en su semejanza con otro objeto o suceso familiar (Raventos, 2008, p. 348).

Las analogías están profundamente entrelazadas con nuestra vida: construimos significado a través de ellas, explicamos nuestras ideas con su ayuda y van más allá del lenguaje. No se limitan a sustituir el sentido de las cosas o a embellecer la experiencia vital, corporal y lingüística, sino que constituyen una herramienta efectiva para aprender cosas nuevas y para transformar la realidad en otras posibilidades. En este sentido, Lawson señala:

Las analogías funcionan como herramientas cognitivas que las personas emplean para entender algo nuevo, al relacionar los componentes de esa nueva información con otros ya conocidos y guardados en su memoria (Lawson, 1993).

Las analogías actúan como un puente entre la memoria, la experiencia acumulada en el cuerpo y la mente. En ellas convergen distintos roles: vinculan lo conocido con el objeto de conocimiento futuro, ya sea creado o comprendido.

Una analogía es una propuesta representativa de las estructuras del análogo y del tópico. Mediante una trama de relaciones se comparan, fundamentalmente, los nexos semejantes entre ambos. Su finalidad es la comprensión y el aprendizaje del tópico mediante la transferencia de conocimiento del análogo al tópico. Las comparaciones de atributos semejantes tienen un carácter secundario (González, 2003, p. 198)

La característica principal entre el tópico a conocer y su análogo conocido es la semejanza, aunque se trata de conocimientos, creaciones o ideas totalmente distintas. El pensamiento analógico adquiere su mayor valor al descubrir un rasgo similar entre ambos. “La analogía es un procedimiento que permite transferir conocimiento de unas áreas a otras, y que se pone en funcionamiento básicamente ante situaciones nuevas, parcial o totalmente desconocidas” (Sierra, 1995, pp. 179-180)

A través de la similitud, la analogía es capaz de transferir conocimiento y generar nuevas ideas a partir de los insumos de la memoria. En su nivel más profundo, las analogías pueden ser tan complejas que llegan a crear productos, ideas, modelos, etc., que podrían considerarse desconocidos en el mundo. Lo anterior, anuncia la paradoja que parece presentarse en la analogía: ¿Cómo de algo que parte de la similitud, puede consideras nuevo u original?

2.2. El Pensamiento Analógico

El pensamiento analógico consiste en establecer similitudes entre elementos del mundo a través de analogías, facilitando así la comprensión y la adquisición de nuevo conocimiento. Se considera una forma de pensamiento inductivo y un mecanismo fundamental de la inteligencia humana. Tradicionalmente, el razonamiento ha sido clasificado en dos tipos: inductivo y deductivo. Asensio aclara esta distinción entre tipos de razonamiento de la siguiente manera:

El razonamiento deductivo supone que la conclusión se infiere necesariamente de las premisas, por estar incluida lógicamente en ellas, independientemente que se explicita (...) En cambio, el razonamiento inductivo es un proceso de generalización por el cual obtenemos una regla a partir de determinado número de situaciones concretas que la hacen verdadera (Asensio, 2004, p. 26).

El razonamiento analógico es un tipo de proceso inductivo que utiliza el conocimiento previo para comprender un dominio desconocido, mediante el establecimiento de correspondencias y la extrapolación de información. Este tipo de pensamiento permite transitar de lo particular a lo general, o viceversa, en función de las relaciones que se identifiquen. Se ha descrito como un proceso que implica reconocer similitudes significativas entre un ámbito familiar y otro nuevo, estableciendo relaciones estructurales entre ambos para hacer inferencias razonables sobre el segundo (Gentner, 2010). Esta capacidad ha sido considerada una facultad esencial y distintiva del pensamiento humano.

En ese mismo orden de ideas, El procesamiento analógico se inicia cuando, partiendo de un análogo objetivo, se recupera de la memoria un análogo base, y posteriormente se establecen correspondencias entre algunos de los elementos de ambos. Este proceso permite que el conocimiento asociado al análogo base sea útil para comprender, conocer o resolver el análogo objetivo.(Sierra, 1995)

Pensar por analogía, es ir de la memoria a la imaginación, guiado por la similitud para establecer correspondencias, para solucionar problemas, enriquecer ideas o anticipar situaciones.

Es decir, el pensamiento analógico es un proceso que posibilita la construcción conceptual y proyectual, basado en la capacidad de leer, interpretar, cuestionar y generar propuestas conceptuales nuevas e innovadoras a partir de modelos situados en los entornos naturales, artificiales y culturales (Ríos, 2009). En cuanto a la relación memoria en el pensamiento analógico Holyoak expresa:

La analogía es un mecanismo inductivo basado en comparaciones estructuradas de representaciones mentales...El razonamiento analógico es un proceso complejo que implica la recuperación de conocimiento estructurado de la memoria a largo plazo, la representación y manipulación de asociaciones entre roles y elementos en la memoria de trabajo, la identificación de elementos que desempeñan roles correspondientes, la generación de nuevas inferencias y el aprendizaje de esquemas abstractos.

El razonamiento analógico humano depende en gran medida de la memoria de trabajo y de otras funciones ejecutivas respaldadas por la corteza prefrontal, donde la subregión frontopolar se activa selectivamente cuando es necesario integrar múltiples relaciones para resolver un problema (Holyoak, 2012, p. 234).

De esta manera la memoria a largo plazo, las experiencias corporales y mentales, generan las reglas de juego, la similitud que permite enlazar conocimientos y experiencias, memorias de la experiencia e imaginación de lo que quiero conocer, la analogía nace de la memoria y va hacia la imaginación. El pensamiento a través de analogías es fácil recordar. La literatura sobre memoria de la información verbal concluye que el material se recuerda mejor si está organizado y es interesante, si provoca emociones no demasiado intensas y si utiliza anclajes sensoriales (Ríos, 2009).

Las analogías que atraviesan el mundo creativo no funcionan solo como sustituciones de significado; están ancladas sensorialmente y emergen como deformaciones de la experiencia corporal y autobiográfica, como momentos conmovedores de la vida. Son imágenes que no se adhieren a un sistema lógico, sino que condensan impresiones afectivas y materiales, evocadas por la memoria.

Los insumos de esta memoria son percepciones sensoriales convertidas en imágenes —recuerdos— que se alojan en la memoria a largo plazo en función de la intensidad con que nos han afectado.

Desde este sustrato sensorial y emocional, el pensamiento por analogía se activa, y su proceso se organiza a partir de estructuras relacionales más que por similitudes superficiales, permitiendo transferencias creativas entre dominios distintos del conocimiento. Es decir, la analogía no busca replicar la apariencia, sino trasladar patrones de organización o significados estructurales de una experiencia a otra, como quien transforma un recuerdo en un proyecto, una conmoción estética de una experiencia en una

imagen arquitectónica.

La analogía no solo conecta la memoria, también conecta la capacidad de proyectar; nos acerca a un resultado a través de la imaginación. Pensar por analogía es encontrar y unir similitudes de la experiencia autobiográfica que recordamos y ponerlas al servicio de la imaginación. Las analogías atraviesan nuestra vida, unen diferentes puntos de la memoria y son capaces, también, de unificar el futuro con aquellos objetivos o proyectos que deseamos crear.

2.3. El Pensamiento Analógico en Arquitectura

Estoy deformado por mi relación con todo lo que me rodea.
-Walter Benjamin

Es precisamente en la dicotomía entre razón y sentimiento, arte y técnica —expuesta en la introducción de esta tesis— donde radica la reflexión sobre el pensamiento analógico en la disciplina arquitectónica. El primer autor en desarrollar de manera teórica y consciente una postura sobre la analogía y su papel en el proceso creativo en arquitectura fue Aldo Rossi, un autor marcado por la contradicción. En su primer libro, *L'architettura della città* (1966)¹, Rossi propone un método racional y exhaustivo, orientado al estudio morfológico y tipológico de la ciudad, con el propósito de servir como una guía para comprender y proyectar el entorno urbano desde una perspectiva estructuralista e histórica. Sin embargo, años más tarde, tras un viaje a América, su concepción arquitectónica se vio profundamente influenciada por la analogía.

En el año 1976 Aldo Rossi viaja a América... Rossi era ya un arquitecto conocido, al que las gentes del mundo de la arquitectura esperaban con interés. Prepara la traducción de su libro *L'architettura della città*, hace exposiciones de sus dibujos, da conferencias en las escuelas... El viaje a América va a suponer un cambio sustancial, tanto en la obra de Rossi como en la percepción que de ella se tiene. América le hace ver que su arquitectura es, ante todo, sus dibujos, que es con ellos como mejor transmite sus sentimientos y que son éstos su único patrimonio, aquello que interesa transmitir y legar a los demás... Rossi se da cuenta de que es más dueño de sus sentimientos que de la instrumentalización del conocimiento, tal como al principio de su carrera reclamaba... Rossi comienza en América a trabajar en un nuevo libro, *A Scientific Autobiography*, en el que claramente se da el salto del que estamos hablando y que lleva del conocimiento al sentimiento. (Moneo, 2006, p. 122)

¹ Es importante tener en cuenta que los años de publicación de los libros de Aldo Rossi no coinciden entre el texto y las citas bibliográficas, ya que estas provienen de ediciones traducidas al español publicadas con posterioridad a la fecha de publicación original a la que se hace referencia en este texto.

Según Rafael Moneo a Rossi el viaje a América lo descabalgó de su afán científico y lo llevó a pensar que tan solo era posible trabajar con las imágenes (Moneo, 2006).

Durante el proceso de publicación de una nueva edición del libro *L'architettura della città*, Rossi es invitado a exponer un panel en la Bienal de Venecia de 1976. El texto en el panel, llamado *La città análoga: tavola* (La ciudad análoga: panel), iba acompañado de un collage con el mismo nombre (véase Figura 2); allí va a aparecer el origen de su reflexión sobre el pensamiento analógico. Rossi introduce el texto de la siguiente manera: “la respuesta contenida en el tema de la ciudad análoga, en un sentido más amplio, por supuesto, del que puede expresarse en el panel, concierne a la relación entre realidad e imaginación”. (Rossi, 1976, p. 5)

En 1974 Rossi se visita la galería Nacional De Parma, se ve inquietado por un cuadro de Canaletto: “Veduta di fantasia con ponte di Rialto e la basilica di Vicenza” de 1758 (véase Figura 3), En el cuadro puede apreciarse: El Puente de Rialto diseñado en el proyecto de Palladio, junto con la Basílica y el Palacio Chiericati, se presentan y describen como si el pintor recreara un ambiente urbano basado en su propia imaginación y preferencias en relación con la realidad.

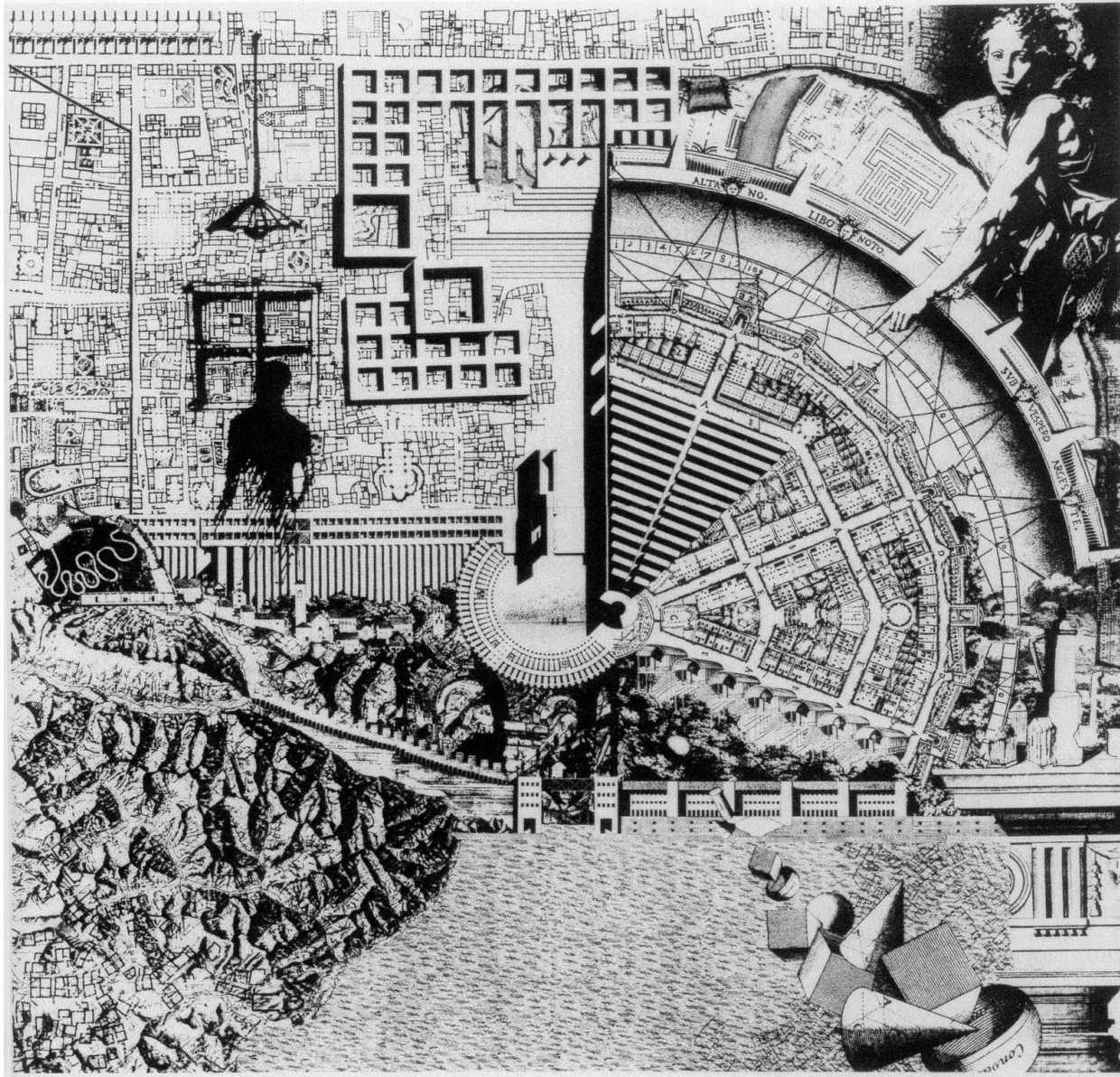
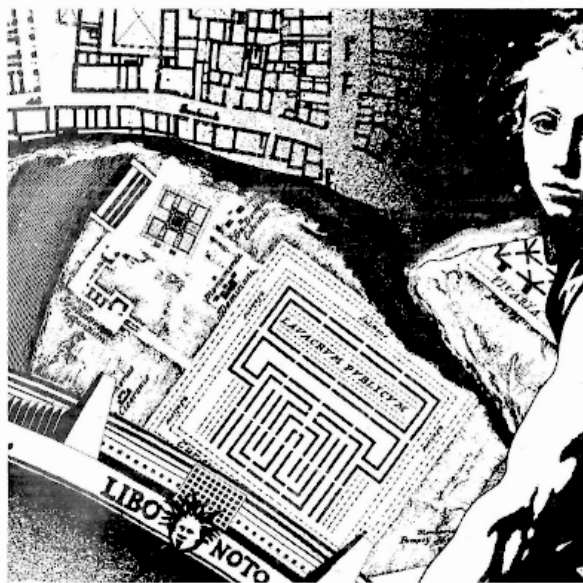
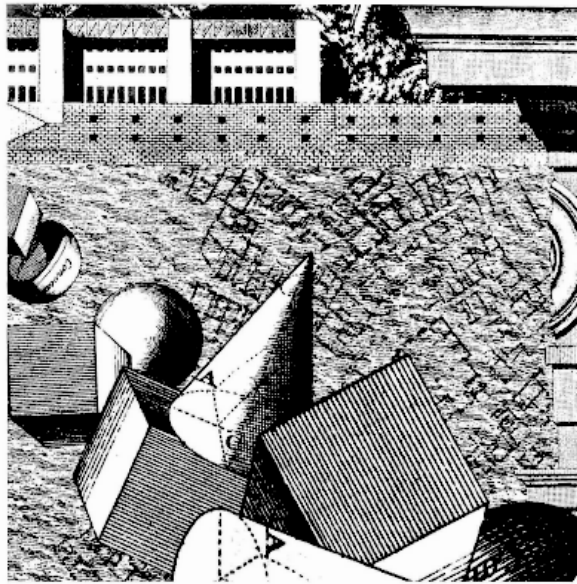
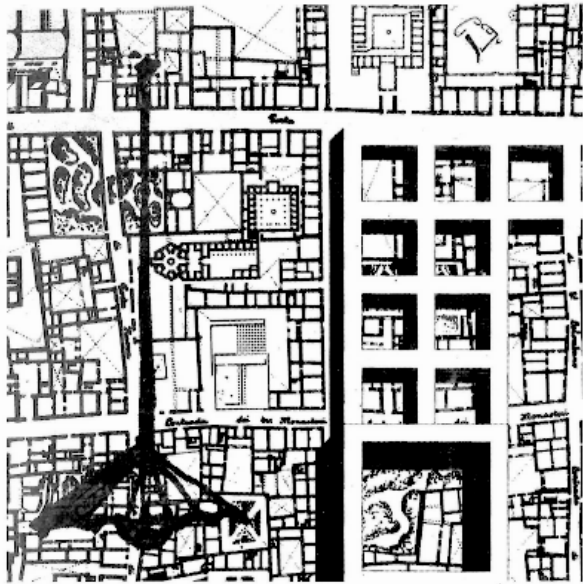


Figura 2 Collage *La Città Analoga*

Figura 2. Collage presentado por Aldo Rossi en la Bienal de Venecia de 1976, en el que se superponen planos urbanos, formas arquitectónicas, figuras humanas, fragmentos geográficos y referencias textuales. La composición opera como una ciudad mental donde convergen elementos autobiográficos, culturales e históricos. Reproducida de *La città analoga: Tavola*, de A. Rossi, 1976, Lotus, 13, p. 4-9. Copyright no declarado / Todos los derechos reservados.



Detalle Figura 2



Figura 3 “Veduta di Fantasia con Ponte di Rialto e la Basilica di Vicenza” o *Capriccio Palladiano*

Figura 3. Vista imaginaria de una ciudad clásica a orillas de un canal, compuesta por edificios inspirados en la arquitectura de Andrea Palladio. La obra combina elementos reales y ficticios en una escena idealizada. Reproducida de *Capriccio Palladiano*, de Canaletto, ca. 1750, Wikimedia Commons (<https://commons.wikimedia.org>). Licencia: Dominio público.

Posteriormente Rossi, va a desarrollar su idea sobre la ciudad análoga, la cual va a ilustrar con el cuadro de Canaletto:

La definición de ciudad análoga surgió a partir de una relectura de mi libro *L'architettura della città*. En el prefacio de la segunda edición, escrito algunos años después, me pareció que la descripción y el conocimiento debían dar lugar a una etapa posterior: la capacidad de la imaginación nacida de lo concreto. En este sentido, destacué la pintura de Canaletto, donde, mediante un collage extraordinario, se construye una Venecia imaginaria sobre la real. Y esta construcción se realiza a través de proyectos y elementos, inventados o reales, citados y ensamblados, proponiendo así una alternativa dentro de la realidad.

En mi opinión, esta pintura tiene un gran significado histórico y político, y es un significado progresista. Venecia se muestra como la ciudad análoga de la república veneciana y de una nación moderna más amplia. Todo el mundo puede redescubrirse a sí mismo en elementos fijos y racionales, en su propia historia, y acentuar el carácter particular de un lugar, un paisaje o un momento. Este, por otra parte, debía ser el destino de la arquitectura palladiana y el objetivo de los mejores intérpretes de la arquitectura moderna. Sin la capacidad de imaginar el futuro, no puede haber solución para la ciudad como hecho esencialmente social. (Rossi, 1976)

La pintura de Canaletto presenta edificios que se proyectaron, pero no se construyeron; el artista construye una imagen análoga a la ciudad, en la que se reimagina el espacio urbano y sus monumentos. Rossi toma esta imagen para introducir el valor de la analogía, el encuentro con la historia y la geografía a partir de la historia personal o autobiografía. Es decir, abre la ventana de la imaginación: aquella pintura pasa de ser una obra creada bajo la singularidad biográfica de Canaletto a inspirar a arquitectos y urbanistas a construir la dimensión pública de la ciudad en la realidad fáctica.

Allí radica el poder de la analogía, en su capacidad de resonancia, su paso de la memoria personal a la creación imaginativa colectiva, es decir: Unir la historia personal con la historia del mundo.

Partiendo del concepto de ciudad análoga, Aldo Rossi publicará en 1975, la arquitectura análoga, exponiendo de una manera directa la relación del pensamiento analógico con su quehacer profesional:

Aunque en mi arquitectura las cosas se ven con una gran fijeza, me doy cuenta de que en los últimos proyectos afloran o se precisan mejor algunas características, memorias y, sobre todo, asociaciones, que a menudo dan a los proyectos un resultado imprevisto.

Estas últimas arquitecturas son cada vez más el resultado de aquel concepto de "ciudad análoga" del que escribí hace tiempo... Hablando de la ciudad análoga, escribía que se trataba de una operación lógico-formal que podía traducirse en un modo de proyectar. (Rossi, 1975, p. 8)

La analogía es un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas. En la correspondencia entre Freud y Jung, este define el concepto de analogía del siguiente modo: '...He explicado que el pensamiento "lógico" es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige al exterior como discurso. El pensamiento fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es "pensar con palabras". El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras (Freud, como se citó en Rossi, 1975, p. 8)

En esta definición creo encontrar, asimismo, un sentido distinto de la historia; vista no como cita, sino como una serie de cosas, de objetos de afecto (oggetti d'affezione), de los que se sirve el proyecto o la memoria (Rossi, 1975, p. 8).

Rossi, en esos años sigue ahondando en el tema del pensamiento analógico, no lo abandona la pintura de Canaletto. En ella habrá una intriga, algo mudo e inexpresable:

Creo haber comprendido así la fascinación del cuadro del Canaletto, en el que diversas arquitecturas palladianas y su transposición constituyen, a su vez, una representación analógica inexpresable con palabras. Hoy veo mi arquitectura dentro de un amplio juego de

asociaciones, correspondencias, analogías. Y tanto en el purismo de mis primeras obras como en esta investigación actual de más complejas resonancias, me parece que siempre el objeto, el producto, el proyecto, se ha planteado con una individualidad propia y una inclinación debida al tema, a nuestra evolución y la de las cosas. En la actualidad, la investigación en arquitectura, para mí, no representa mucho más que mi investigación general, personal y colectiva, aplicada a un campo específico. (Rossi, 1975)

Rossi comienza a entender el proyecto de arquitectura como un juego de resonancias de la memoria. En su obra, la analogía no se trata de una mera transferencia formal, en sentido estricto, sino de la comprensión de ella como un vasto compendio construido en la intimidad de la vida, en lo autobiográfico. Ese compendio se manifiesta a través de inclinaciones temáticas, analogías, objetos de afecto y recuerdos ligados a la experiencia corporal y autobiográfica.

La relación entre el pensamiento lógico y el pensamiento analógico en arquitectura podría traducirse, en palabras de Aldo Rossi, como la tensión entre razón y experiencia autobiográfica. Esta última se compone de materiales del pasado, evocaciones de la memoria y formas personales de interpretar la condición múltiple del mundo, elementos que dotan de sentido e intención a la creación arquitectónica. En contraste, la razón se fundamenta en la técnica, la tradición disciplinar y sus innegociables demandas sociales.

A partir de 1976, Rossi comienza a escribir *Autobiografía Científica*, publicada en 1981, obra fundamental para comprender su pensamiento y producción arquitectónica. En ella, articula razón

y analogía, lógica y autobiografía. A lo largo de sus escritos entre 1975 y 1981, desarrolla un universo de subjetividad autobiográfica, explorando el sentido de su oficio y su historia personal dentro de la historia universal.

Aunque Rossi fue un ávido investigador de la disciplina, rara vez citaba textualmente en sus escritos a otros autores. Sin embargo, resulta pertinente traer a colación la siguiente cita de Saverio Vertone en *La ciudad análoga* (1976):

Aunque no me gusta citar, debo hacerlo en este caso, porque rara vez se encuentra una página tan clara, heterodoxa y constructiva como esta, y vale la pena repetirla palabra por palabra:

“Y existe el problema de la belleza, fundamental y desconocido. ¿Puede una persona, una cosa o una ciudad ser bella si solo significa a sí misma o su propio uso? ¿No es acaso la belleza el lugar donde se encuentran y fusionan diferentes sustancias y significados, una especie de coincidencia de opuestos? ¿Y puede haber espacio para la belleza allí donde todo se repliega sobre sí mismo, donde los objetos no cumplen sus funciones, sino que las describen, donde la tautología reina sin oposición? No es escandaloso ocuparse de estas cuestiones. La belleza es útil”. (Vertone como se citó en Rossi, 1976)

Esta cita se encuentra en *La ciudad análoga*, texto que marca el inicio de las reflexiones. El texto de Aldo Rossi sobre la analogía resulta de gran interés, ya que permite abordar dos temas clave en su concepción de la creación humana. El

primero es la idea del proyecto como un espacio de encuentro entre distintos significados del mundo, y, al mismo tiempo, como una crítica a la autoreferencialidad de los objetos. El segundo tema es la utilidad de lo aparentemente “inútil”: la noción de que “la belleza es útil” y de que los objetos cargados de afecto poseen un papel activo en la imaginación y en el desarrollo proyectual. En este sentido, la belleza adquiere valor en tanto permite que lo creado se convierta en portador de múltiples sentidos del mundo, objetivo que se consigue a través de la consideración de las analogías que atraviesan la vida.

Finalmente, en 1981 se publica *Autobiografía Científica*, donde Aldo Rossi entrelaza memoria, teoría y práctica arquitectónica, explorando la relación entre su vida personal y su proceso creativo. A través de recuerdos, viajes, referencias pictóricas y paisajes urbanos, construye una narrativa en la que la analogía, la memoria y la imaginación abren una ventana de asociaciones entre el proyecto arquitectónico, la historia personal y la historia colectiva. Su enfoque autobiográfico no solo ofrece una mirada íntima a su trayectoria, sino que también revela su método proyectual, en el que la arquitectura se nutre de la experiencia vivida y de la memoria.

Desde la primera página, Rossi subraya la importancia de lo autobiográfico o lo analógico —nociones que en su caso se funden—, ya que para él las analogías atraviesan la vida, y no hay separación entre vida y oficio:

A partir de un determinado momento de la vida, empecé a considerar el oficio o el arte como descripción de las cosas y de nosotros mismos... Sin embargo, para comprender o explicar mi arquitectura, debo caminar a través de cosas

e impresiones, describirlas o intentar hacerlo. (Rossi, 1984, p. 9)

La *Autobiografía Científica* es un manifiesto intelectual que plantea una visión particular de la arquitectura y su vínculo con la historia, a través de las analogías y los afectos que atraviesan la vida del ser humano.

Con este libro, Rossi no solo busca entender las analogías como una cuestión disciplinar de la arquitectura, también busca integrar la dimensión subjetiva de la experiencia autobiográfica con la universalidad de la historia. Lo hace a través de una descripción detallada, sensible y crítica de los lugares del mundo y de sus propios proyectos, y cómo esas asociaciones hacen nacer otras cosas, sentimientos, inclinaciones, etc.

“Lo que buscaba en la historia, lo traducía en mi historia”.
(Rossi, 1984, p. 27)

En este mismo orden de ideas, el libro no pretende abarcar todas las memorias del arquitecto, pues ello sería una empresa imposible. Además, hablar de memoria implica necesariamente el acto de olvidar. Se trata, más bien, del análisis de aquellas imágenes recurrentes que transforman el proyecto, que generan afectos y que configuran momentos estéticos, situaciones cargadas de una intensa conmoción.

“El universo contiene un número infinito de objetos: elegimos qué mirar en función de nuestras preocupaciones, nuestros recuerdos, nuestra sensibilidad” (Epstein, 2004). Ningún gesto es inocente; elegir una experiencia o un recuerdo implica dejar

atrás cientos de otros. Además, esa inteligencia muda, ese caudal de imágenes que conforma el pensamiento analógico, sugiere y activa afectos a través de una intuición creativa. Y aunque se intente comprender en profundidad las analogías de la vida, siempre habrá en ellas algo inexpresable, razón por la cual no pueden separarse de la lógica.

Rossi esboza esta compleja e indisoluble relación entre lógica y analogía de la siguiente manera:

Probablemente la observación de las cosas ha constituido mi mejor educación formal; esa misma observación se ha convertido luego en memoria de las cosas. Ahora creo poderlas ver a todas, hermosamente dispuestas en hilera; alineadas como en un herbario, en un catálogo, en un diccionario. Pero tal catálogo, situado en un punto intermedio entre la imaginación y la memoria, no puede ser neutral, sino que se refiere con preferencia a algunos objetos, de los que es una deformación, o, de alguna manera, la evolución.

Para la crítica, colocada como está fuera de ellas, debe ser difícil, creo yo, comprender todas estas cosas. (Rossi, 1984, p. 33)

En este enunciado radica la clave del método proyectual de Rossi: la atenta observación, la memoria como recurso y la lógica como herramienta para catalogar, asociar, revisar y transformar las imágenes del recuerdo en productos de la imaginación. Se trata de entender las experiencias significativas de la vida como un gran catálogo, estructurado por la lógica, que ordena intuiciones, memorias y objetos de afecto en un proceso donde estos son deformados y reutilizados como materia prima del proyecto.

Autobiografía Científica está plagada de imágenes, dibujos,

literatura, geografías, pinturas, esculturas, edificios, críticas a la historia y personajes históricos. Es una colección compleja, una reacción de múltiples significados mezclados. Entre las descripciones de sus proyectos, en el libro aparecen algunas ideas sobre el proyecto arquitectónico y su relación con las imágenes. Lo que parecen textos anecdóticos y personales pueden interpretarse como un método, una forma de comprensión, una inteligencia de las imágenes.

En el libro, se enuncia la relación entre las analogías y el proyecto. Rossi explica el proyecto Villa con interior:

Las relaciones forman una circunferencia que nunca llega a cerrarse; sólo a un idiota se le ocurriría añadir el trazo que falta o cambiar su sentido... El silencio no está en el purismo, sino en la ilimitada contaminación de las cosas, de las correspondencias; el dibujo es, quizá, una sugerencia, y mientras se limita a sí mismo, se amplía en la memoria, en los objetos, en las ocasiones.

El proyecto circula por esa trama de nexos, de recuerdos, de imágenes, sabiendo que al final deberá quedar definido en esta o aquella solución; por otro lado, el original, verdadero o sospechado, será un oscuro objeto que se confundirá con la copia. (Rossi, 1984, p. 47)

El término *contaminatio* se refiere a la mezcla de elementos de distintas obras preexistentes en una nueva composición («Contaminatio», 2023). Para Rossi, el proyecto es una trama de significados abundantes, que al final toma una definición, una forma final.

...forma y función se identifican ahora en el objeto, el cual, pertenezca al campo o a la ciudad, no es sino una relación de cosas; no existe pureza en el diseño sino como recomposición de esas cosas, a fin de cuentas, el artista podría escribir, como Benjamin: “Estoy deformado por, mi relación con todo lo que me rodea”. Más que las cosas mismas es la aparición de las relaciones entre ellas lo que determina nuevos significados (Rossi, 1984, p. 28).

La importancia del pensamiento analógico en arquitectura no radica únicamente en el resultado. Rossi habla de sus proyectos construidos y no construidos, pero en el libro no hay fotografías de sus obras finalizadas o planos de los proyectos. En su lugar, encontramos dibujos, anticipaciones y redibujos de lo que pensó. Esta decisión no es inocente: más que el proyecto construido y fijo, lo que le importa a Aldo Rossi son las relaciones de significado, las imágenes en interacción, las que están vivas y siguen resonando en otros arquitectos y creadores, en la relación historia personal e historia universal.

2.4. Memoria e Imaginación.

Todo ese poder creativo de la mente no viene a ser más que la facultad de mezclar, trasponer, aumentar o disminuir los materiales suministrados por los sentidos y la experiencia. (Olson, como se citó en Rossi, 1984, p. 33)

La imaginación es la capacidad de la mente para representar objetos, situaciones o ideas sin que estos estén presentes sensorialmente. Puede dividirse en imaginación reproductiva (cuando evoca recuerdos) e imaginación creativa (cuando genera algo nuevo) (Ferrater & Terricabras, 1994). También puede entenderse como el proceso cognitivo que permite la formación de representaciones mentales de objetos, sensaciones o experiencias sin la necesidad de una estimulación externa directa. Es esencial para la creatividad, la resolución de problemas y la planificación futura (APA Dictionary of Psychology, s. f.).

La memoria, por su parte, es el proceso cognitivo que permite codificar, almacenar y recuperar información. Se divide en memoria sensorial, a corto plazo y a largo plazo (APA Dictionary of Psychology, s. f.). También es: Capacidad mental que permite retener, almacenar y recordar información y experiencias pasadas (Moliner, 2002).

No se pueden entender la memoria y la imaginación como capacidades humanas aisladas: la memoria actúa como custodia del pasado, mientras que la imaginación es productora de ideas futuras y novedad. Ambas facultades mantienen una relación indisoluble. Gastón Bachelard planteaba que la imaginación no es la capacidad de crear imágenes, sino la capacidad de deformar las imágenes de la percepción (Bachelard, 1958).

En relación con la memoria, lo que recordamos del pasado, son percepciones corporales, recordamos a nuestro cuerpo en diferentes experiencias de relación con el mundo, Juhani Pallasmaa lo enuncia de la siguiente forma:

Las imágenes que recordamos son corporales, es decir, percepciones intensas que se guardan en la memoria. Recordar no es solo un acto mental, sino también una acción de personificación y proyección. Los recuerdos no solo residen en los procesos electroquímicos del cerebro, sino que también se almacenan en nuestros músculos, nuestra piel y nuestros sentidos. (Pallasmaa, 2018, p. 26)

Se nos enseña a pensar en la memoria como una capacidad cerebral, pero la acción de recordar implica a todo nuestro cuerpo.

“La memoria corpórea es [...] el centro natural de cualquier crónica sensible del acto de recordar”, afirma el filósofo Edward S. Casey en su fundamental libro *Imagining: A Phenomenological Study*, donde más adelante concluye: “No hay memoria sin memoria corporal”. En mi opinión, podríamos ir aún más lejos: el cuerpo no es solo el lugar de la memoria, sino también el emplazamiento y el medio

de todo trabajo artístico, incluyendo el del arquitecto. (Pallasmaa, 2018, p. 27)

La memoria habla de nuestra identidad, la manera como somos en el mundo, para crear algo, acudimos a nuestros recuerdos, deformamos percepciones para imaginar nuevas cosas, pasamos de algo conocido a un terreno nuevo de la creación. “Quien no puede recordar apenas puede imaginar, pues la memoria es el terreno donde crece la imaginación. La memoria es también el terreno de la identidad: somos lo que recordamos” (Pallasmaa, 2018, p. 16).

Aunque en apariencia nuestra mente goza de una libertad absoluta para imaginar, al observarla con mayor atención descubrimos que su alcance está realmente limitado. La capacidad creativa del pensamiento no consiste en inventar desde la nada, sino en reorganizar, modificar o mezclar elementos previamente adquiridos a través de los sentidos y la experiencia. Por ejemplo, al imaginar una montaña de oro, no creamos algo completamente nuevo, sino que combinamos dos conceptos ya conocidos: el oro y la montaña (Hume, 2016).

La imaginación es la facultad de crear imágenes, pero estas no surgen de la nada; en ellas actúa una fuerza de reciprocidad. Las imágenes operan por resonancia y repercusión (Bachelard, 1965), es decir, una imagen procedente de la memoria o de la percepción puede resonar hasta transformarse en otra imagen nueva: un proyecto, una ensoñación, un acto de la

imaginación.

La relación entre memoria e imaginación se fundamenta en la combinación, transposición, deformación y contaminación de los sentidos de las imágenes. Todos los seres humanos tienen la capacidad de imaginar; es una condición inherente a nuestro ser. Las imágenes que percibimos en el mundo son atesoradas de forma afectiva a través de la memoria, pero también se almacenan en medios físicos que las evocan recuerdos: álbumes fotográficos, colecciones, dibujos, obras de arte, etc. El estudio de la imaginación continúa siendo un desafío para el conocimiento humano, ya que su ontología es analógica; su lenguaje está hecho de imágenes, provenientes de la memoria y de la percepción del mundo, siempre en constante transformación.

“La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes”(Bachelard, 1965).

Es imposible separar las imágenes de la vida. Las imágenes que creamos, percibimos y habitamos parecen cobrar vida propia. La producción artística depende de estas imágenes interiores, personales y autobiográficas. “Todo arte es autobiográfico. La perla es la autobiografía de la ostra”, decía Fellini (Fellini, como se citó en Ratcliffe, 2016). En aquellas imágenes que recordamos, que preferimos sobre otras, se encuentran las potencias de la creación artística. Esas imágenes autobiográficas que permanecen en la memoria son la materia prima de la imaginación. Desde esta perspectiva, surge una pregunta fundamental: ¿Por qué recordamos con mayor intensidad o afecto ciertas imágenes? Para intentar responderla, será necesario adentrarnos en el concepto de imagen poética.

2.5. La Realidad en Forma de Imagen y la Imagen Poética

Sea el fenómeno el más inmediato a la conciencia, es decir, la percepción de lo que la rodea aquí y ahora. La descripción filosófica de esta relación con el mundo lleva a la noción de imagen, es decir, a una representación sensible, concreta que nos permite mentalmente preherder un dato exterior a la conciencia. (Wunenburger, 2005, p. 21)

Según Wunenburger, todo es imagen; toda percepción de la realidad se piensa en forma de imagen. Algunas se fijan en la memoria para dar sentido y asumir un rol o clasificación. El estudio de la relación del hombre con sus imágenes ha sido impulsado por las ciencias humanas y el arte, abarcando diversas disciplinas. Estas imágenes pueden ser internas, como sueños o ensoñaciones, o externas, manifestándose en obras artísticas y comunicativas, ya sean individuales o parte de la cultura, como mitos y utopías. Sin embargo, esta clasificación puede hacer olvidar que las imágenes, tanto privadas como colectivas, constituyen un mundo propio con sus reglas, transformaciones y efectos específicos. Según Jacques Wunenburger:

Esta parcelación de las imágenes implica, con todo, el riesgo de hacernos olvidar que la esfera de las imágenes, privadas o socialmente compartidas constituye una realidad propia y articula un mundo autónomo y consistente, que tiene sus propiedades, sus condiciones de existencia, sus leyes de transformación, sus efectos específicos. Las imágenes forman conjuntos vivientes que se estructuran, transforman, interactúan y, por eso mismo, exigen nuestra atención, aguzan nuestros afectos, desvían nuestro pensamiento. Lejos de no ser más que materiales accidentales y secundarios de nuestra vida psíquica, las imágenes, en su variedad, participan de una totalidad viviente, a través de la cual tomamos conciencia de nosotros mismos y percibimos lo real. Es por ellas como podemos habitar un mundo y dar sentido a nuestra vida (Wunenburger, 2005, p. 13).

Percibimos la realidad como una totalidad construida por imágenes. “La imagen de una realidad percibida, que está inserta en un flujo de imágenes de conciencia, puede reavivar las imágenes asociadas por semejanza o por contigüidad”. (Wunenburger, 2005, p. 25) Vivir es estar en constante relación con las imágenes de diferentes clasificaciones, avivando múltiples sentidos.

Los seres humanos estructuramos la vida a través de imágenes. Hacemos acuerdos y creamos conceptos basados en ellas. Gracias a la fotografía, los avances técnicos, la divulgación científica y la fascinación que nos generan las imágenes y la representación, podemos afirmar que existe una imagen para cada cosa del universo conocido, una representación para cada concepto. Quizá este sea el momento de la historia en el que el ser humano ha tenido más imágenes a su alcance.

En este contexto de saturación visual, resulta inevitable pensar en la carga simbólica que representa la acumulación de imágenes. Esta situación recuerda la maldición de Atlas, el titán de la mitología griega, condenado a cargar el mundo por toda la eternidad (véase Figura 4). De manera similar, la mente humana parece estar destinada a sostener millones de representaciones: imágenes que otorgan significado a todo cuanto conocemos, conformando una imagen conjunta de la realidad (véase Figura 5). Un ejemplo de ello es la primera imagen de un agujero negro, generada en 2022: Sagitario A* (véase Figura 6), ubicado a 27.000 años luz de la Tierra. Aunque es imposible verlo a simple vista, gracias a técnicas de procesamiento matemático hemos obtenido una representación de su forma. Así, no solo existe una imagen para cada cosa del mundo, sino también fuera de él.



Figura 4. *Atlas y las Hespérides*

Figura 4. *Representación mitológica de Atlas cargando el mundo, mientras a su alrededor yacen las Hespérides dormidas. La imagen alude a la carga simbólica del conocimiento.*

Reproducida de Atlas y las Hespérides, de Elihu Vedder, 1906, The Reader's Dictionary of Authors (<https://commons.wikimedia.org>). Licencia: Dominio público.

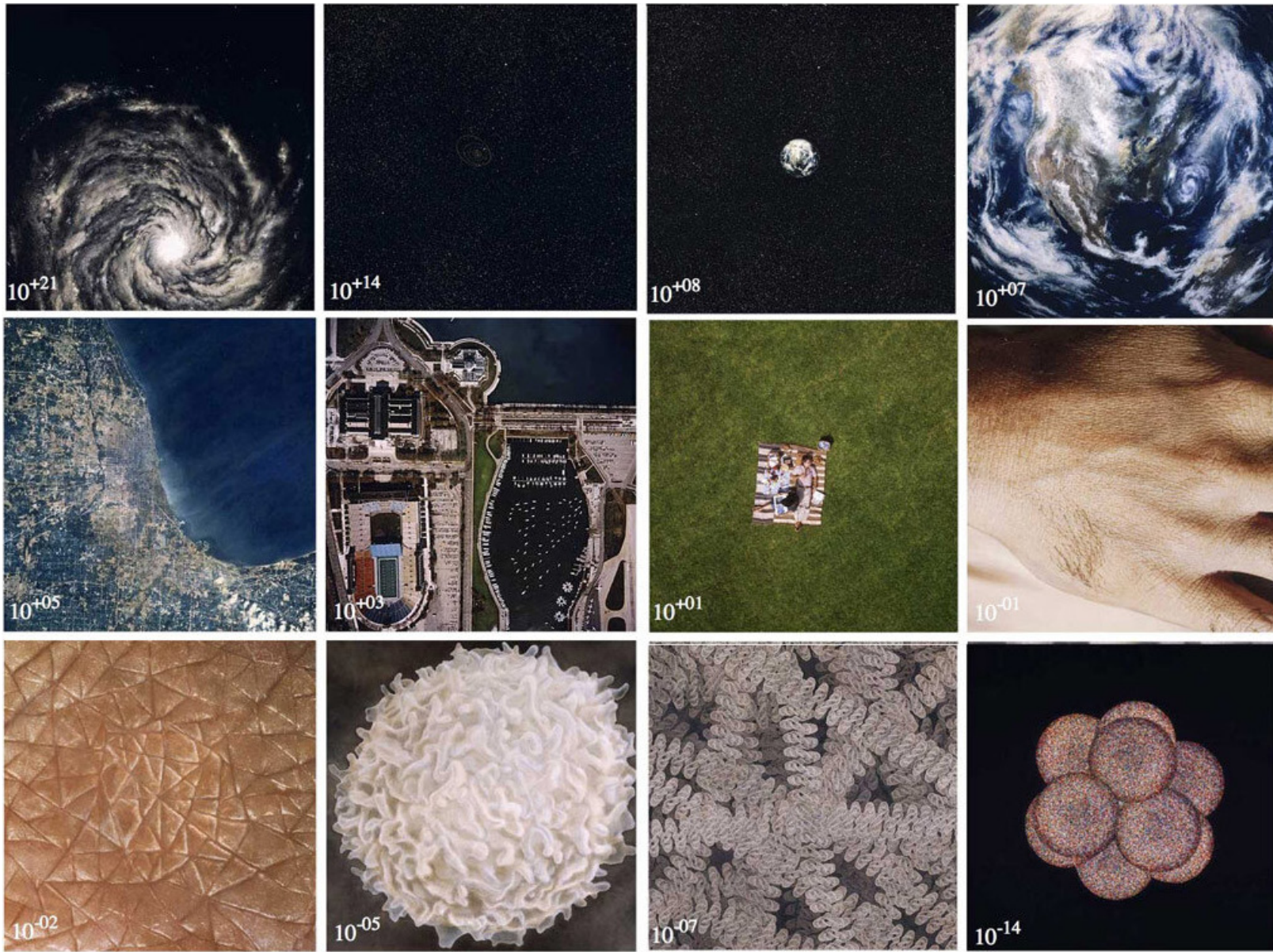


Figura 5. *Powers of Ten*, de Charles y Ray Eames

Figura 5. *Secuencia visual que muestra la escala del universo desde el nivel cósmico hasta lo subatómico, aumentando y disminuyendo en potencias de diez. La imagen representa un viaje visual de ampliación y reducción de la realidad. Reproducida de Powers of Ten, de Charles y Ray Eames, 1977, Eames Office (<https://www.eamesoffice.com>). Licencia: Todos los derechos reservados.*

Figura 6. *First Image of the Black Hole at the Center of the Milky Way*

Figura 6. *Primera imagen real de un agujero negro, obtenida por el Event Horizon Telescope. La imagen muestra la sombra de Sagitario A*, el agujero negro supermasivo en el centro de la Vía Láctea, a 27.000 años luz de la Tierra. Reproducida de First Image of the Black Hole at the Center of the Milky Way, por The Event Horizon Telescope Collaboration, 2022, European Southern Observatory (<https://www.eso.org>). Licencia: CC BY 4.0.*

Este momento histórico plantea, entonces, un reto de comprensión y reflexión sobre la relación entre la imaginación y la realidad. Aún desconocemos si este acceso ilimitado a imágenes alimentará nuestras aspiraciones creativas y los imaginarios colectivos, o si, por el contrario, nos conducirá a un estado de hartazgo y letargo imaginativo.

Por esta razón, esta investigación se enfoca en las imágenes de afecto: aquellas que poseen un sentido más íntimo y cercano, capaces de alcanzar la profundidad del ser en medio de la sobrepoblación de imágenes de la realidad contemporánea. Ante ese enfoque es inevitable preguntarnos: ¿Por qué recordamos con mayor intensidad o afecto ciertas imágenes? ¿Qué cualidades tienen las imágenes que perduran de manera afectiva en la memoria?

Para responder a estas preguntas, debemos recurrir al concepto de imagen poética. El arquitecto, fenomenólogo y escritor Juhani Pallasmaa la define de la siguiente manera:

La imagen poética hace referencia a una experiencia sensorial evocativa, afectiva y significativa, que es asociativa y dinámica, está formada por distintas capas y se encuentra en constante interacción con la memoria y el deseo. Parafraseando las palabras de Andréi Tarkovski, no me refiero a la poesía como un género de expresión artística, sino como a la sensibilidad artística en general. Así, en este libro la palabra 'poético' hace referencia tanto a ideas arquitectónicas sutiles y visionarias como a ideas en verso. Las imágenes poéticas son marcos mentales que dirigen nuestras asociaciones, emociones, reacciones y pensamientos.

Debido a sus contradictorios, y a menudo ilógicos, ingredientes, la imagen poética escapa a lecturas y explicaciones racionales, lineales y exclusivas. Atrae a nuestros sentidos, imaginación y emociones y, a menudo, también apela a nuestra capacidad de empatía y compasión. Ocupa nuestra mente, condiciona nuestros pensamientos y sentimientos, y da origen a una realidad imaginaria. La imagen poética trasciende su esencia material y racional (Pallasmaa, 2000a, p. 46).

La imagen poética es inestable y variable; no responde a una lógica objetiva, sino que se desarrolla en un espacio subjetivo que conecta con la sensibilidad del que la percibe. La imagen poética no es una percepción fija, sino un acontecimiento singular que puede resonar en otras conciencias, superando las barreras del sentido común.

La imagen poética no pertenece exclusivamente al campo de la poesía como género literario. Según él, la resonancia de las imágenes poéticas está presente en la arquitectura y en todas las demás formas artísticas. Según Juhani Pallasmaa:

Las imágenes poéticas tienen la particularidad de ser simultáneamente nuevas y antiguas, ya que despiertan memorias, emociones y asociaciones profundas. En el caso de la arquitectura, una imagen significativa no puede surgir solo de una invención formal o superficial, ya que su propósito es resonar con los contenidos de nuestra vida interior. Por eso, toda experiencia artística implica un intercambio, un diálogo entre la obra y quien la percibe; la vivimos como parte de nuestra existencia y proyectamos en ella un sentido vital y existencial (Pallasmaa, 2019).

Las imágenes poéticas son difíciles de catalogar. Proviene del mundo: un edificio, un poema, una fotografía, un objeto o un paisaje pueden convertirse en una imagen poética. Las percibimos con el cuerpo, de manera multisensorial.

El concepto de imagen se asocia comúnmente a una representación visual esquemática. Sin embargo, en nuestra vida mental desplegamos continuamente imágenes mentales o imaginarias. La principal facultad de la imagen es su capacidad mágica de mediar entre lo físico y lo mental, lo perceptivo y lo imaginario, lo factual y lo afectivo. Las imágenes poéticas, en particular, son corporeizadas y vividas como parte de nuestro mundo

existencial y el sentido que tenemos de nosotros mismos. Las imágenes, los arquetipos y las metáforas estructuran nuestras percepciones, pensamientos y sentimientos, y son capaces de comunicar mensajes de un tiempo profundo, así como de narrativas épicas mediadoras de la vida y el destino de los seres humanos.(Pallasmaa, 2000a, p. 45)

En ese mismo orden de ideas entendemos que la experiencia humanada se da en forma de imágenes, y que existen unas imágenes que tiene un grado de intensidad mayor en el psiquismo, las cuales se podrían catalogar como imágenes poéticas. Una vez entendido esto, desglosemos el epíteto poético ¿Qué es lo poético de la imagen?

La poesía es pues la unidad indeterminada de un conjunto de cualidades que no están reservadas a un tipo de composición denominada “poesía”, y que no pueden ser designadas más que asignando el epíteto “poético” a términos tales como riqueza, esplendor, audacia, color, profundidad, etc. Littré declara aún que, en su sentido figurado, “se llama poesía a todo lo que hay de elevado, de conmovedor en una obra de arte, en el carácter o la belleza de una persona, incluso en la producción natural” (Littré, como se citó en Nancy, 2013, p. 156). De este modo, cuando abandona su uso literario, la palabra toma un sentido solamente figurado; pero ese sentido no es más que la extensión del sentido absoluto, es decir, de la unidad indeterminada de las cualidades a la que los términos “elevado” y “conmovedor” otorgan características generales. La poesía como tal es siempre idéntica a sí misma, desde una composición en verso hasta la cosa natural; y al mismo tiempo siempre es

una figura de esa propiedad inasignable bajo un sentido propio, propiamente propio (Nancy, 2013, p. 156).

La poesía no es un género de producción artística, es una condición de las cosas. El término poesía proviene de poiesis, palabra de origen griego (ποίησις), que significa “creación” o “producción”(«Poesía», 2025). En filosofía y estética, se refiere al proceso creativo mediante el cual algo nuevo es traído a la existencia, especialmente en el ámbito del arte y la técnica. Lo poético está relacionado con la capacidad de hacer aparecer cosas en el mundo, con una noción elevada y conmovedora de revelación. Para Heidegger, la poiesis o poesía es traer algo desde la ocultación al desocultamiento, un emerger y revelarse (Heidegger, 2021). Es decir, hacer aparecer algo que permanecía oculto. Félix de Azúa presenta un ejemplo para entender mejor esta idea:

Una piedra es una cosa hasta que el monje budista la elige entre otras diez mil piedras, la estudia durante años tratando de descubrir su base y su cúspide, su lado bueno y su lado malo, y la coloca finalmente en el jardín de piedras del monasterio en la posición exacta, perfecta, inesperada, en la que puede prestarse a la contemplación y a la reflexión. En ese proceso, la cosa ha pasado a ser obra. La piedra ha desocultado su olvidada y escondida verdad. Ahora ya no es una «cosa» inane y amorfa, una piedra entre las piedras, sino ella misma, claramente diferenciada de las restantes piedras, y muestra a la luz su íntima esencia, su evidencia. El monje no es un artista, es un intermediario entre la ocultación y la luz (Azúa, 2017, p. 130)

Según Félix de Azúa, “el mundo está cerrado como totalidad y, en la acción de la imaginación, este se va mostrando en miles y miles de muestras que se abren mediante las artes y las técnicas” (Azúa, 2017, p. 180).

La imaginación no crea imágenes desde la nada; se nutre de los materiales de la memoria y de la percepción activa. Si bien todos poseemos la capacidad de imaginar y fantasear, cuando la imaginación se emplea activamente se deja llevar por aquellas imágenes que percibimos como poéticas en el mundo. Como no puede partir de la nada, deforma las imágenes que percibe y transforma. Cuando un artista o arquitecto es impactado por una imagen poética, esta puede convertirse en una obsesión que lo impulsa a desocultar otros sentidos poéticos de las cosas. Un ejemplo de ello es la montaña Sainte-Victoire en la obra de Cézanne (véase Figura 7), a la cual pintó más de ochenta veces, en un intento por revelar una condición del mundo que le sugería la imagen percibida del paisaje.

Estas imágenes provienen de resonancias con lo visto en el mundo, con otras creaciones humanas y con experiencias almacenadas en la memoria. Los artistas y arquitectos desarrollan un proceso de transformación de estas imágenes para expresar, por analogía, un sentido nuevo.

Es claro que la imagen poética no es estática; tampoco queda inmortalizada únicamente en una fotografía o en la memoria. Es una imagen viva, que se experimenta, se percibe y luego se convierte en ensueño. Se vuelve maleable a través de la imaginación y la memoria, hasta el punto de regresar

al mundo como una creación surreal o transformada en algo completamente distinto a su origen. Como afirma Pallasmaa: “Lo real da lugar a una experiencia imaginativa que finalmente regresa al mundo de la vida” (Pallasmaa, 2000b, p. 10)

El arquitecto debe ser capaz de intuir atmósferas en una entidad que aún no existe. Este acto es posible gracias a la imaginación y a la conciencia de una experiencia a través de la memoria. Parece que el arquitecto habita una constelación de imágenes poéticas: un diálogo constante con las imágenes de la intimidad autobiográfica, de la vida cotidiana y de la producción artística, las cuales pueden influir en la disciplina arquitectónica, en la creación de nuevas formas y en el desocultamiento de sentidos poéticos en el mundo.

Figura 7. *Mont Sainte-Victoire and Château Noir*



Figura 7. *Representación de la montaña Sainte-Victoire y el Château Noir, elementos recurrentes en la obra de Paul Cézanne. Reproducida de Mont Sainte-Victoire and Château Noir, de Paul Cézanne, ca. 1904–1906, The Baltimore Museum of Art (<https://www.artbma.org>). Licencia: Dominio público.*

2.6. Experiencia Autobiográfica, Cuerpo y Mente:

La memoria del cuerpo es [...] el centro natural de cualquier explicación sensible del recuerdo. (Casey, 2000, p. 148) p. 148

No existe memoria sin la memoria del cuerpo [...]. Al afirmar esto no quiero decir que siempre que recordamos estemos en realidad involucrados directamente en la memoria del cuerpo [...]. Más bien me refiero a que no podríamos recordar [...] sin tener la capacidad de la memoria del cuerpo. (Casey, 2000, p. 172)

Hablar de las imágenes de la memoria en esta investigación es hablar, al mismo tiempo, de la experiencia autobiográfica. Es decir, las experiencias del mundo se perciben con el cuerpo, y lo que la mente recuerda son, en gran medida, los estímulos corporales. En la actualidad, el concepto de cognición corporeizada ofrece una nueva perspectiva para entender cómo experimentamos el mundo. Este concepto implica un cambio de entendimiento respecto a la visión tradicional que considera al cerebro como centro de mando y el cuerpo como un vehículo controlado. La cognición no está en el cerebro; está en la interacción entre el cerebro, el cuerpo y el mundo (Varela et al., 2017) .

El filósofo Lawrence Shapiro afirma que: “La cognición corporeizada sostiene que las propiedades del cuerpo de un agente juegan un papel significativo en la configuración de la mente” (Shapiro, 2010, p. 4).

“La cognición corporeizada se fundamenta en la idea de que lo mental es una forma de actividad que emerge de lo corporal. En una ontología monista materialista, no habría forma de considerar que la mente tiene una naturaleza diferente a aquella que la biología ha podido generar filogenética y ontogenéticamente” (Restrepo, 2018, p. 109).

La percepción del mundo y sus cosas, se guardan en la memoria, en forma de imágenes, estas imágenes también son corporales, son reductos e indicios de la percepción. La cognición corporeizada plantea una indivisión entre lo que se considera mente y cuerpo físico, desafía toda noción platónica y elevada de la mente como centro de procesamiento de la razón y las emociones. En este sentido, Andy Clark sostiene que la percepción y cómo la entendemos es una experiencia sensorio-motriz y afirma: la percepción no es algo que tenemos (representaciones) en el cerebro, sino algo que hacemos con el cuerpo y los sentidos (Clark, 1999).

El concepto de mente corporeizada se vincula estrechamente con las ideas filosóficas de Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger y otros pensadores de la fenomenología. Desde esta perspectiva:

La fenomenología, en su conjunto, se opone tanto a la visión dualista como a la materialista, y afirma, en un sentido totalmente diferente, que el hombre es una corporeidad subjetivada, una conciencia encarnada. De acuerdo con esto, considera que la conciencia “pura” no es el origen y fundamento del pensar, y que la constitución del mundo y del otro no tiene el signo de la idea, sino de una operación corporal que, como el cogito cartesiano, conoce, quiere, desea, imagina, siente. La percepción, o conciencia irreflexiva, es el diálogo de la vida con su mundo y con el otro (Villamil Pineda, 2005).

La experiencia autobiográfica —o las imágenes de la memoria— son percepciones, operaciones del cuerpo en el mundo, inscritas en el espacio. En la disciplina de la arquitectura, es posible rastrear de forma directa la importancia de esta noción corporal del recuerdo y su posible utilidad en la creación de espacios y experiencias humanas.

Más allá de crear con el cuerpo, como lo hacen todo artista, productor, artesano o constructor, el arquitecto trabaja con un sentido del yo, lo que Heidegger llamaría “el ser en el mundo” (Heidegger, 2016), lo que identifica nuestra singularidad y a la vez lo que nos hace pertenecientes a la raza humana. El arquitecto sopesa sus recuerdos y experiencias, crea espacio basado en su percepción sensible, lo que conoce, imagina espacios pensando en su cuerpo y lo que experimentarían otros cuerpos. Es natural este entendimiento, ya que la relación de espacio y cuerpo es todo para la disciplina de arquitectura. Como lo afirmó Merleau-Ponty, “más allá de que mi cuerpo sea para mí un fragmento de espacio, no habrá tal espacio para mí si no tuviera un cuerpo”. (Merleau-Ponty, como se citó en Gallagher, 2005, p. 59)

En relación con la relación cuerpo, mente, y creación el arquitecto y teórico Juhani Pallasmaa, expresa:

Un arquitecto sabio y maduro trabaja con todo su cuerpo y con su sentido del yo. Mientras se trabaja en un edificio o en un objeto, el arquitecto participa simultáneamente en la perspectiva inversa de su imagen propia en relación con el mundo y en su conocimiento existencial. Además de las habilidades y del conocimiento operativo e instrumental, el proyectista y el artista necesitan un conocimiento existencial moldeado a partir de sus experiencias de la vida. El conocimiento instrumental surge de cómo la persona experimenta y expresa su existencia, y este conocimiento proporciona el contexto más importante para el juicio ético. (Pallasmaa, 2012, pp. 133-134)

Lo que denomina Pallasmaa conocimiento existencial, y que Aldo Rossi identifica como el núcleo emocional de referencia, son en esencia lo mismo: memorias y experiencias autobiográficas que están al servicio de la imaginación. Se trata de contenidos que son producto de una mente corporeizada, indicios de la experiencia y de la percepción del mundo.

Nuestros recuerdos son memorias situacionales y espaciales ligadas a acontecimientos y lugares. Resulta difícil recordar, por ejemplo, una fotografía familiar o icónica en tanto que imagen bidimensional sobre papel fotográfico. Tendemos a recordar el objeto, la persona o el acontecimiento representados en su realidad espacial completa. Nuestro espacio existencial nunca es un espacio pictórico bidimensional, sino más bien un espacio vivido y multisensorial saturado y estructurado por memorias e intenciones. Estamos continuamente proyectando sentido y significado sobre todo lo que encontramos. (Pallasmaa, 2018, p. 20)

Las imágenes de la memoria y la experiencia autobiográfica son percepciones corporales arraigadas en la relación del cuerpo con el mundo. Desde la perspectiva de la cognición corporeizada y la fenomenología, recordar, imaginar y crear no se reducen a procesos mentales aislados; son actos integrales en los que participa todo el cuerpo, en constante interacción con el entorno.

Figura 8. *Théâtre de Besançon*

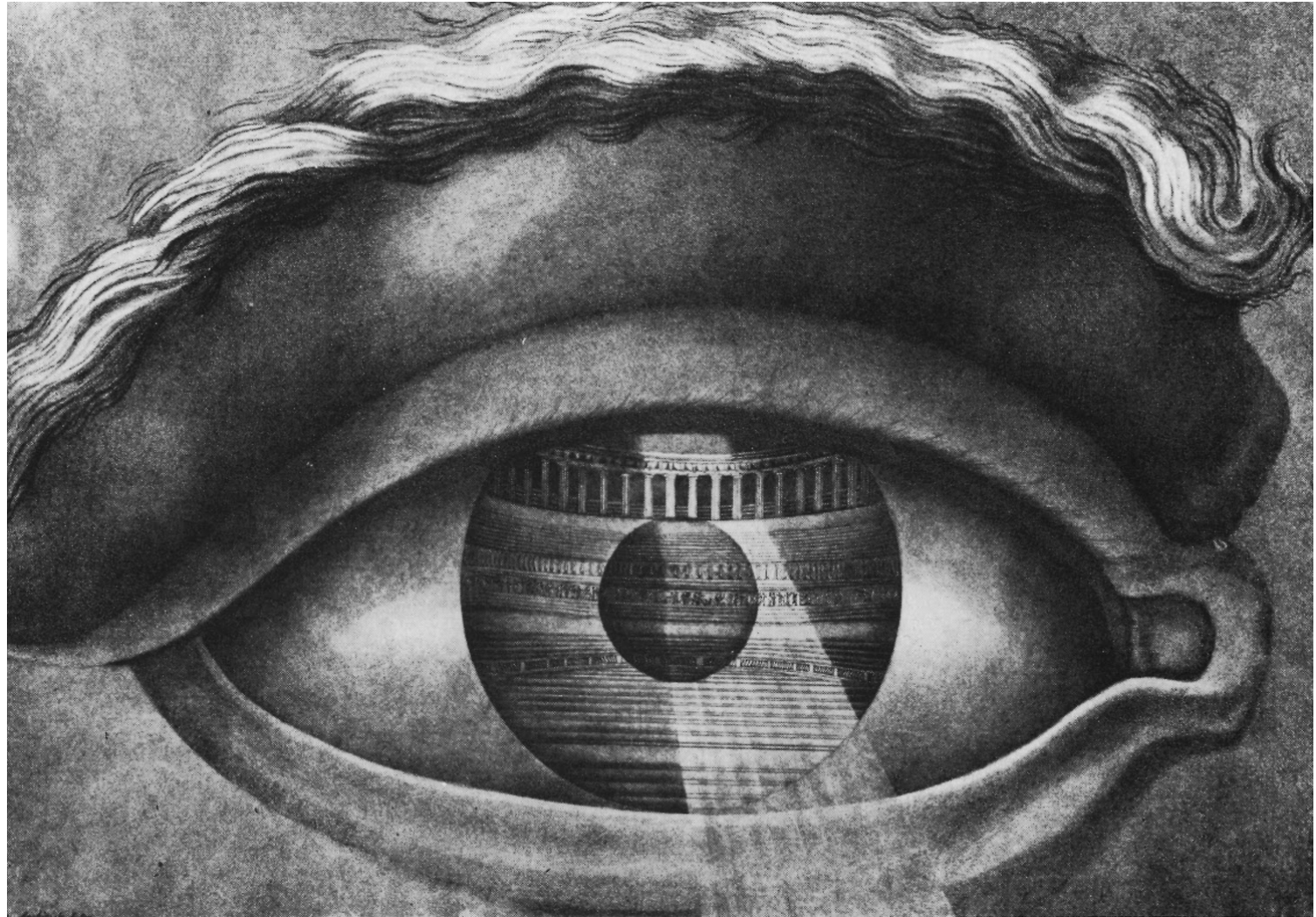


Figura 8. *Representación simbólica de la mirada arquitectónica, en la que el ojo humano refleja el interior del Teatro de Besançon. La imagen sugiere que la percepción espacial es tanto corporal como mental. Reproducida de *Théâtre de Besançon*, de Claude-Nicolas Ledoux, ca. 1804, Wikimedia Commons (<https://commons.wikimedia.org>). Licencia: Dominio público.*



3

3. Marco Referencial / Descifrar el método autobiográfico

En el centro de esta investigación se encuentra la capacidad de crear y su relación con la memoria, la imaginación y el papel que juegan las imágenes en dicho proceso humano. En este sentido, el objetivo de este capítulo es develar y comprender un método basado en las imágenes provenientes de la experiencia autobiográfica en el acto creativo del arquitecto. Para ello, se realiza una revisión del libro: *Autobiografía Científica* de Aldo Rossi (1981), así como de otros textos de su autoría, con el propósito de evidenciar el papel de la experiencia autobiográfica en la producción y reflexión arquitectónica. Se busca comprender la resonancia de las imágenes poéticas y autobiográficas en la arquitectura, con el propósito de extraer ideas que puedan constituirse en categorías de análisis, capaces de establecer vínculos entre la dimensión subjetiva e individual del autor y la dimensión pública y transmisible de la arquitectura.

3.1. ¿Por qué la Autobiografía es un Método?

La literatura revela un vínculo creativo entre la prosa o la poesía y las imágenes autobiográficas. Es común que los escritores, especialmente los poetas, recurran a su experiencia personal y a un cúmulo de memorias para construir un poema o una novela profundamente íntimos, los cuales, paradójicamente, adquieren una dimensión universal. Cuando el poema es auténtico, resuena en el lector de tal manera que este puede reconocerse en él, proyectando su propio dolor, su alegría o sus recuerdos. La memoria del se activa al reunir fragmentos del pasado para transformarlos en lenguaje. Gianni Rodari describe este proceso creativo de la memoria en los escritores de la siguiente forma:

Una piedra arrojada a un estanque provoca ondas concéntricas que se ensanchan sobre su superficie, afectando su movimiento, con distinta intensidad, con diversos efectos, a la ninfa y a la caña, al barquito de papel y a la balsa del pescador. Objetos que estaban cada uno por su lado, en su paz o en su sueño, son como reclamados a la vida, obligados a reaccionar, a entrar en relación entre sí. Igualmente, una palabra, lanzada al azar en la mente, produce ondas superficiales y profundas, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, implicando en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que afecta a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, complicándolo el hecho de que la misma mente no asiste pasiva a la representación, sino que interviene. (Rodari, 1999, p. 10)

En el texto de Rodari, pone de manifiesto la relevancia del recuerdo, la experiencia de la memoria y la vivencia corporal de lo cotidiano como materiales, que reaccionan entre sí en acto creativo. En contraste, en la tradición arquitectónica ha predominado una valoración distinta. La arquitectura ha sido históricamente legitimada por su capacidad para transmitir conocimientos técnicos y conceptuales a través de la tratadística, los manuales y los manifiestos. Su reconocimiento rara vez se apoya en una dimensión autobiográfica o subjetiva, sino más bien en su potencial para encarnar el espíritu de una época en diálogo con otras obras, corrientes de pensamiento, filiaciones disciplinares y paradigmas culturales, que en muchas ocasiones conducen a un racionalismo convencional.

No obstante, la experiencia autobiográfica participa de manera constante e implícita, en la gestación del proyecto arquitectónico. Son escasos los escritos en los que se aborda de forma consciente y directa esta proximidad entre la arquitectura y la memoria de la experiencia autobiográfica. Pese a ello, existen casos en los que las imágenes autobiográficas constituyen un verdadero sustrato proyectual, revelando una arquitectura que no solo responde a demandas externas, sino también a un universo íntimo, afectivo y corporal del autor.

Aldo Rossi publicó su ensayo titulado *Introducción a Boullée* en 1967, como parte de la edición italiana de la obra de Étienne-Louis Boullée, *Architettura, saggio sull'arte*². En este trabajo, Rossi no solo tradujo el tratado de Boullée, sino que también añadió una introducción crítica en la que expone su visión sobre la arquitectura racionalista y su vigencia contemporánea. En este texto, compara el trabajo de Le Corbusier y Adolf Loos con las ideas de Boullée, destacando cómo la arquitectura más personal puede alcanzar una dimensión universal dentro de la disciplina.

² Las citas relacionadas con el texto *Introducción a Boullée* se presentan en forma parafraseada a lo largo de este escrito, debido a las variaciones encontradas entre distintas traducciones —tanto oficiales como no oficiales—, incluyendo aquellas que realiza Aldo Rossi sobre la obra de Étienne-Louis Boullée.

Aldo Rossi cataloga a Étienne-Louis Boullée como un racionalista exaltado (Rossi, 1977), porque crea un sistema lógico en el cual es posible evidenciar principios de distribución, composición, carácter tipológico y funcionalidad, y relacionarlos con experiencias autobiográficas, emocionales y de carácter poético. De este modo, configura un sistema de proyectación que trasciende el racionalismo convencional, integrando la subjetividad y la emocionalidad propias del individuo que experimenta la naturaleza y sus conmociones.

Boullée consideraba que la arquitectura podía estructurarse como un conjunto de proposiciones, casi como una ciencia, sin por ello renunciar a su dimensión artística. Rechazaba tanto el funcionalismo como la tradición de los tratados arquitectónicos desde Vitruvio, pues sostenía que la arquitectura debía basarse en principios más profundos: aquellos establecidos por la naturaleza y por los sentimientos que esta hace nacer en nosotros (Rossi, 1977).

Para Boullée, proyectar arquitectura no consiste únicamente en diseñar edificios, sino en construir un sistema racional: un acto mental, una forma de pensar. Boullée se niega a identificar el pensamiento arquitectónico con la obra construida, y a reducir el proyecto arquitectónico al mero hecho urbano (Rossi, 1977).

Boullée realizó muy pocas obras construidas; sin embargo, desarrolló una serie de proyectos paradigmáticos que, hasta hoy, siguen siendo objeto de estudio y discusión. Entre los más emblemáticos se encuentran el Cenotafio de Newton (1784) y el proyecto para una biblioteca pública (1785). Sobre estos, Aldo Rossi comenta lo siguiente:

El procedimiento lógico de Boullée es aplicado sistemáticamente a cada obra. Podemos distinguir: un núcleo emocional de referencia, la construcción de la imagen conjunta, el análisis técnico, la reconstitución de la obra.

Observemos un proyecto de Boullée: el de la Biblioteca Pública. En el origen del proyecto hay un punto de referencia emocional que escapa al análisis; se asocia

al tema desde el principio y crecerá con él a lo largo de toda la proyección (Rossi, 1977).

Cuando Rossi plantea la idea de núcleo emocional de referencia, se refiere a un cúmulo de imágenes de la experiencia autobiográfica, de carácter poético, localizadas en el centro de la creación humana y en vínculo directo con el proyecto arquitectónico. Cuando afirma que “escapa al análisis”, se refiere a su carga analógica: hay aspectos que no pueden ser plenamente explicados con palabras. Más allá de los formalismos, es posible reconocer relaciones, pero las resonancias de la imagen poética escapan a múltiples sentidos, tanto en el autor como en quienes la reciben.

El proyecto para una biblioteca pública (1785) de Étienne-Louis Boullée (véase Figura 9), dice estar profundamente impresionado por la concepción de la Escuela de Atenas del pintor Rafael Sanzio, y declara que quisiera realizarla (dice que su éxito debe estar en su composición) (Rossi, 1977).

La Escuela de Atenas, de Rafael (1510-1511), es más que un símbolo: los grandes hombres del pasado, mezclados y personalizados en los contemporáneos constituyen una unidad entre lo antiguo y lo moderno, una opción de la cultura humanista. Pero a esta referencia no es ajena la de la composición: el gran espacio de La Escuela de Atenas, la dinámica de las figuras, la amplitud del espacio, la maestría técnica que es típica de una composición como esta.

Esta maestría técnica es propia de los intereses de Boullée, quien intenta siempre resolver su arquitectura más allá del núcleo generador personal y también de su sistema de proyección, en una construcción magistral, totalmente arquitectónica y sustancialmente autónoma dentro de los límites indicados, de los contenidos con que se enfrenta (Rossi, 1977).



Figura 9. Paralelo, La escuela de Atenas, de Rafael Sanzio y Biblioteca de Étienne-Louis Boullée

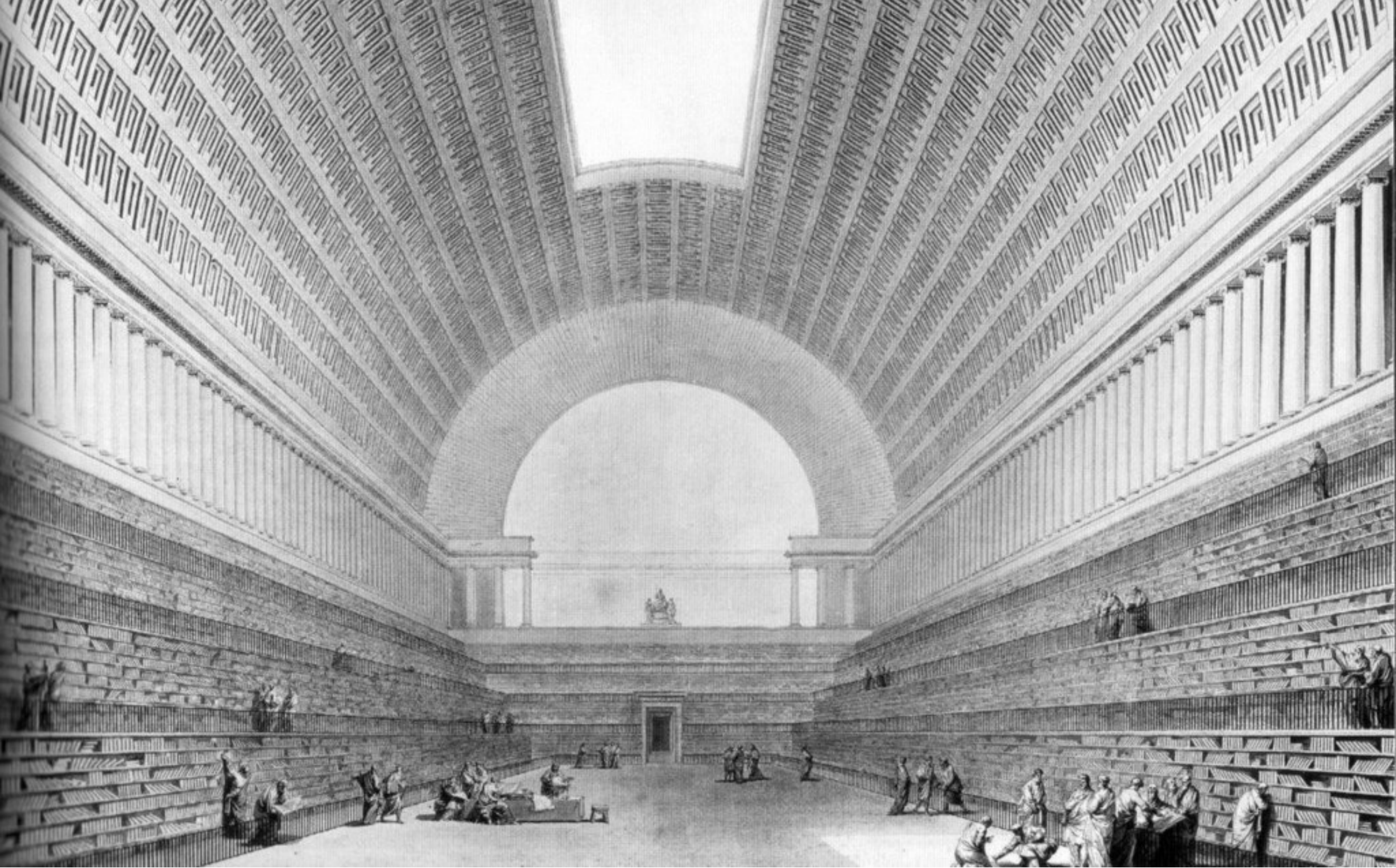


Figura 9. Adaptada de *The School of Athens*, de R. Sanzio, 1511, *Stanze di Raffaello*, Vaticano; y *Bibliothèque Nationale*, de E.-L. Boullée, ca. 1785, *Gallica / Bibliothèque nationale de France*. Licencia: Dominio público.

La pintura de La Escuela de Atenas es una imagen poética que reúne a los grandes sabios de la antigua Grecia, de forma anacrónica, como si todos compartieran un espacio físico y temporal (una ficción que encarna la gran metáfora de la biblioteca): un lugar donde cohabitan los pensamientos de todos los grandes hombres y mujeres de todos los tiempos. Los libros son esas presencias atemporales. La pintura de Rafael representa de manera simbólica la cultura humanista, el regreso a la razón y al estudio de los antiguos, la continuidad del pensamiento, la conciliación con el pasado que debe hacer la biblioteca.

En la pintura hay elementos arquitectónicos del mundo clásico y una composición en perspectiva ejecutada con gran maestría; en ella está la imagen resonante de lo público, de lo cívico, del conocimiento y de la belleza. Boullée utiliza la analogía para idear el proyecto. Toma como base la imagen de La Escuela de Atenas, sus valores simbólicos y compositivos, los deforma y reinventa para hacer una biblioteca análoga a la imagen, completamente diferente en términos materiales. Boullée se deja llevar de la intuición: la pintura de Rafael incita a la creación de un proyecto arquitectónico.

Aquellos valores simbólicos que emanan de la imagen poética dispuesta en la escuela de Atenas se transforman también en valores racionales y tangibles: sistemas compositivos, tipología, materialidad y dibujos para la construcción. Boullée desoculta la composición de La Escuela de Atenas y la convierte en arquitectura: la incita a pasar de lo imaginario a lo real, del fresco a la piedra. Aunque el proyecto no se haya ejecutado, es posible leer estas intenciones en los documentos del proyecto, que aún hoy invitan a construirse.

La sensibilidad de Boullée, su atención a la imagen, esa capacidad de transformar una cosa en otra traspone el sentido y el misterio de la pintura de Rafael y se lo confiere a su proyecto para la biblioteca. El proyecto va más allá de una metáfora impuesta bajo las leyes de la imitación. No es una metáfora formalista. Boullée va a la esencia, a los valores experienciales de la imagen. Logra construir una metáfora arquitectónica elaborada a partir de la reinterpretación compositiva de La Escuela de Atenas. Bien lo dice Rossi:

Boullée comprende que existe un grado superior de la metáfora, una posibilidad de provocar emociones y de crear lo que Baudelaire llamaría correspondances (Rossi, 1977).

Tras el proyecto de la biblioteca pública, está la emoción de un espacio que encarna la dimensión de lo público y la monumentalidad del conocimiento. Lo hace a través de un estudio riguroso de la imagen desde lo emocional y simbólico. A su vez, el arquitecto resuelve los problemas funcionales, tipológicos y distributivos del proyecto, propios del corpus disciplinar de la arquitectura. Boullée crea una obra a partir de la fusión tipológica del anfiteatro y la basílica, dando lugar a un espacio ceremonial para el conocimiento: una gran bóveda iluminada que cubre un anfiteatro de altas graderías revestidas de libros.

El carácter también es uno de los conceptos centrales en el pensamiento y la arquitectura de Étienne-Louis Boullée. Se refiere a la emoción que despierta la obra en relación con su propósito. No se trata de un estilo o de una forma exterior, sino de una cualidad interior, sensible y simbólica, que atraviesa todas las decisiones del proyecto: forma, luz, proporción, escala, decoración y materiales. Todo ello está orientado a provocar una emoción específica en el sujeto que habita o imagina el proyecto de arquitectura. Dar carácter a una obra significa usar todos los medios adecuados para no hacernos sentir otras sensaciones que las intrínsecas al sujeto (Rossi, 1977). Rossi cita a Boullée, en relación con el carácter de la arquitectura:

¡Templo de la muerte! Tu aspecto debe helar nuestros corazones.
¡Artista, huye de la luz de los Cielos!
Desciende a los sepulcros para trazar allí tus ideas
a la pálida y moribunda luz de las lámparas sepulcrales (Boullée, como se citó en Rossi, 1977).

Boullée apela a la imaginación. El proyecto debe conmover, no solo desde el horizonte del significado, sino también en la percepción corporal del espacio. Debe reaccionar con quien lo habita, con quien lo imagina; debe, como él mismo dice, “helar nuestros corazones”



Figura 10. *Cenotafio de Newton*

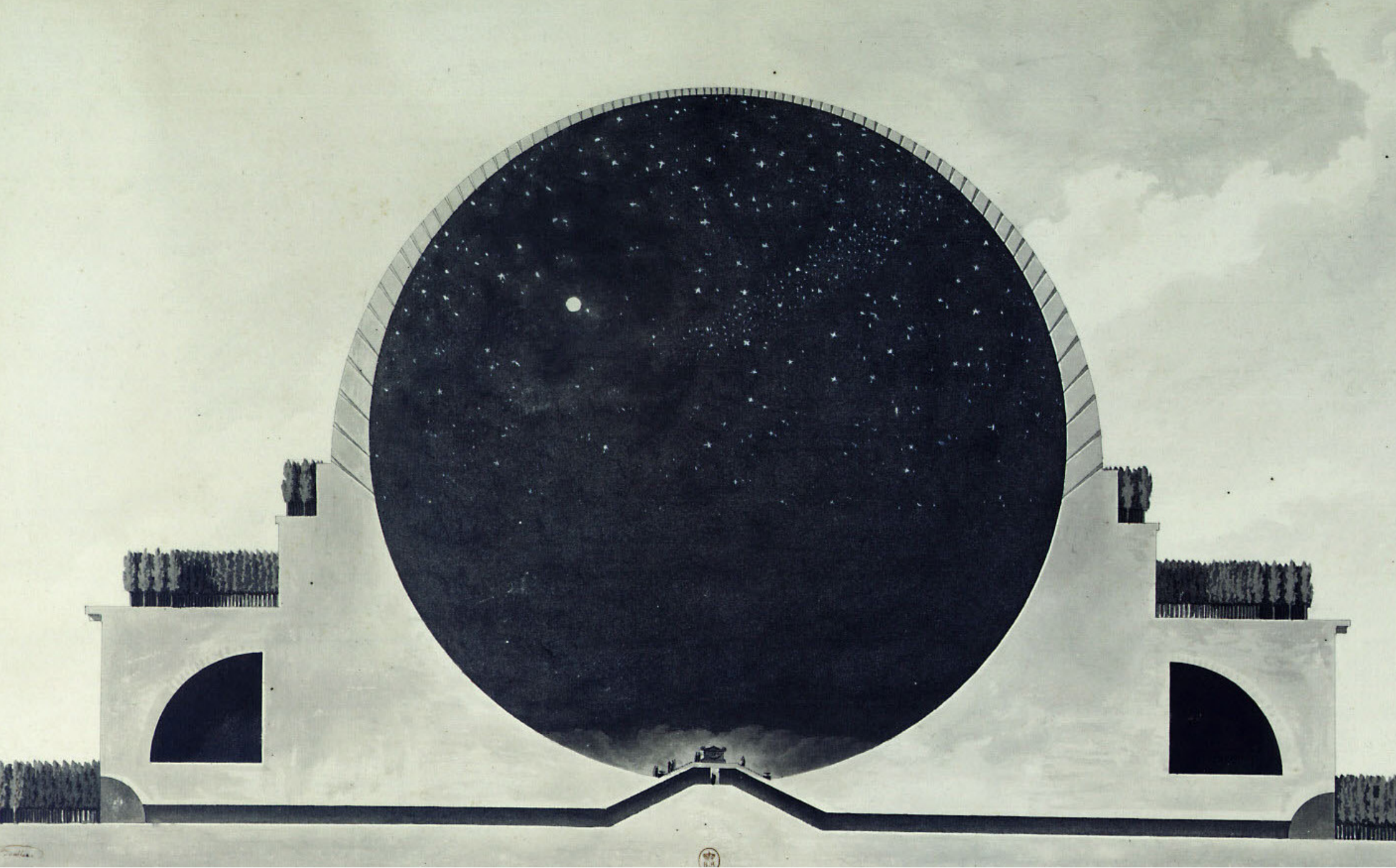


Figura 10. Secciones del Cenotafio para Newton, proyecto arquitectónico ideado por Étienne-Louis Boullée en 1784. La imagen superior representa el interior iluminado por una esfera solar suspendida, símbolo de la razón científica; la inferior muestra una bóveda estrellada que simula el universo nocturno. Reproducida de *Cénotaphe à Newton*, de E.-L. Boullée, ca. 1784, Gallica – Bibliothèque nationale de France (<https://gallica.bnf.fr>). Licencia: Dominio público.

En ese mismo orden de ideas, el proyecto del Cenotafio de Newton (1784), véase Figura 10, contiene los mismos principios identificables en el pensamiento y la arquitectura de Boullée. Pero en él se manifiesta especialmente su sensibilidad frente a la naturaleza y su relación con lo que llamó “la arquitectura de las sombras”. Boullée comenta cómo nació esta idea:

... Me encontraba en el campo, y bordeaba un bosque a la luz de la luna. Mi silueta, producida por la luz, atrajo mi atención (ciertamente, no era una novedad para mí). Pero por una disposición particular del ánimo, el efecto de ese simulacro me pareció de una tristeza extrema... ¿Qué veía? Las masas de los objetos se recortaban en negro sobre una luz de una palidez extrema... Conmovido por los sentimientos que experimentaba, me ocupé desde ese momento de hacer una aplicación particular de ello a la arquitectura (Boullée, como se citó en Rossi, 1977).

Boullée propone imaginar y crear un proyecto arquitectónico que no imita la naturaleza mediante formalismos, sino que extrae de sus efectos, especialmente de la luz y la sombra, la capacidad de generar espacios conmovedores. Su objetivo con el estudio de la naturaleza aplicada al proyecto es suscitar sentimientos: primero en él mismo, y luego en quien habite esos espacios.

Boullée quiere traer al interior arquitectónico esa luz melancólica de la luna, la luz que se encuentra en las caminatas por los bosques. Esa relación entre luz y sombra se traslada a su manera de dibujar y proyectar. Estas ideas nacen de una experiencia corporal, de una sensibilidad profunda.

En el proyecto para el Cenotafio de Newton, Boullée establece una metáfora que relaciona una representación del cosmos con su idea de arquitectura de las sombras. Proyecta una esfera colosal de más de 150 metros de diámetro, elevada sobre una base cilíndrica y rodeada por un anillo de cipreses. Su función es la de un espacio funerario para los restos de Isaac Newton. En su interior, Boullée crea un espacio de oscuridad absoluta, iluminado únicamente por perforaciones que simulan un cielo estrellado.

Boullée logra crear un proyecto que unifica su comprensión de la metáfora de cosmos, a través de la reacción entre forma y comportamiento de la luz (forma y naturaleza).

Étienne-Louis Boullée, fue un arquitecto, que también dedico su vida a enseñar, una de sus grandes preocupaciones estaba en la transmisibilidad de un método de enseñanza de la arquitectura, que combinara la racionalidad, estudio tipológico y compositivo, la experiencia autobiográfica y la observación de la naturaleza.

La arquitectura debe ser transmisible, debe poder enseñarse y no depender solamente del talento espontáneo o de la imitación. Boullée parte del hecho de que en las artes no puede existir un método como en las ciencias exactas, pero afirma que sí puede existir un sistema de proposiciones que tienda a una lógica general, y que —sin suprimir la individualidad del alumno— le proporcione una guía. Es decir, no hay una única manera de proyectar, pero sí pueden enseñarse principios que orienten, que ayuden a formar criterio. Boullée propone una enseñanza que combina estructura y libertad, sistema y experiencia personal (Rossi, 1977).

La Introducción a Boullée, escrita por Aldo Rossi, contiene claves fundamentales para entender la autobiografía como un método de creación arquitectónica. La autobiografía del autor está poblada de imágenes singulares que se trasladan al proyecto mediante analogías, deformaciones o contaminaciones. Una imagen nacida de una obsesión personal y de la experiencia corporal con el mundo, lo que podríamos llamar imagen poética, al ser llevada al proceso de proyecto, al acto creativo, se transforma en una imagen nueva, en la resuenan otras imágenes de carácter poético. Podríamos decir que el proyecto termina por conformar su propia autobiografía: nace del autor, pero al volverse arquitectura trasciende lo íntimo, deja de pertenecer exclusivamente a la historia personal y entra en la dimensión pública del mundo, en el camino de convertirse en resonancia, capaz de despertar nuevas imágenes en otros.

Rossi señala que todos los arquitectos —también nosotros— debemos elegir una posición. Tomar partido, construir una trayectoria a partir de ciertas referencias. Solo así es posible valorar una tendencia sin tener que empezar de cero constantemente (Rossi, 1977).

Con lo anterior Rossi, quiere expresar que el racionalismo exaltado no es una cualidad singular de Boullée, es importante que el autor tenga cierta inclinación por algunas subjetividades y hacerlas dialogar con todas las exigencias de la técnica disciplinar.

Boullée toma su posición como racionalista exaltado: equilibra racionalismo y emoción. Las imágenes poéticas que captó desde su sensibilidad y experiencia se volcaron en sus proyectos, generando nuevas resonancias. Boullée no logró construir sus grandes obras, pero supo reflexionar en la tensión entre arte y técnica, lógica y analogía, dando testimonio de cómo las imágenes autobiográficas, aquellas que apelan a una sensibilidad personal, pueden articular la historia individual con la historia universal.

Así se explica la aparente contradicción en la arquitectura de Boullée: por un lado, construcciones lógicas, geométricas, rigurosas; por otro, monumentos que evocan paisajes, sombras, emociones y experiencias corporales. Esta riqueza proviene de su capacidad para relacionar la observación de la naturaleza con una creatividad nacida de la intimidad, que busca alcanzar la universalidad. Sobre todo, en arquitectura, que es un arte para habitar, que el arquitecto proyecta para otros.

Los problemas tipológicos, distributivos y funcionales han cambiado desde el siglo XVIII y seguirán cambiando. Lo que pertenece al corpus técnico de la arquitectura seguirá refinándose. Pero la dimensión autobiográfica implica una sensibilidad atemporal: es una disposición ante el mundo, una apertura a las imágenes poéticas que resuenan tanto en el entorno como en la subjetividad. Su objetivo es conectar la historia personal con la historia del mundo, y así entrar en la continuidad del pensamiento, tal como lo hace Boullée al enlazar La Escuela de Atenas de Rafael con su proyecto para la biblioteca pública.

3.2. Autobiografía Científica de Aldo Rossi, el Método y sus Categorías.

A partir de un determinado momento de la vida, empecé a considerar el oficio o el arte como descripción de las cosas y de nosotros mismos (Rossi, 1984, p. 9).

Estoy deformado por mi relación con todo lo que me rodea (Benjamin, como se citó en Rossi, 1984, p. 28).

Cuando Aldo Rossi escribe la *Autobiografía Científica* (1981), se encuentra en un momento de transición en su pensamiento. Como señala Rafael Moneo Rossi va del conocimiento al sentimiento (Moneo, 2006), este libro marca un paso de un pensador estructuralista, centrado en el estudio tipológico de la ciudad y sus edificios, hacia otro que pone en primer plano la experiencia autobiográfica, las analogías y la memoria; aspectos fenomenológicos que Rossi considera importantes para hablar de su arquitectura.

El título mismo plantea una tensión significativa: *Autobiografía Científica*. Rossi toma el nombre de un libro de Max Planck, pero lo resignifica. Lo “científico” alude a su intención de observar, clasificar y analizar la experiencia, mientras que lo “autobiográfico” remite a la dimensión subjetiva, a la memoria individual como fuente de conocimiento. Esta dualidad refleja una tensión presente en la arquitectura misma, como arte y técnica, confusa entre lo racional y lo sensible, entre el método y la experiencia, entre la lógica y la analogía.

El libro no sigue una estructura tradicional ni se organiza en capítulos. Está compuesto por reflexiones personales sobre las analogías que atraviesan sus proyectos, conceptos como la imaginación, la muerte, la búsqueda de la felicidad y el teatro, se mezclan con imágenes de sus proyectos, recuerdos de su vida y reflexiones críticas sobre la historia. El propio Rossi reconoce su carácter fragmentario:

Había pensado analizar, en este libro, mis proyectos y escritos, mi trabajo, como en una secuencia continua; comprendiéndolos, explicándolos, y volviéndolos a proyectar al mismo tiempo. Pero ahora veo que el resultado ha sido otro proyecto, que contiene, también, algo de imprevisible y de imprevisto. He dicho que me gustan las cosas que se acaban y que toda experiencia me ha parecido siempre concluyente, como si en cada una se agotase para siempre la capacidad creativa. Pero, como siempre, la posibilidad de que esto ocurra se me escapa, aunque la autobiografía, el repaso sistemático de mi formación, podía haber sido una ocasión decisiva.

Otros recuerdos, otros motivos, han ido apareciendo, también aquí en un discreto desorden, y así se ha ido modificando el proyecto original, que yo estimaba mucho (Rossi, 1984, p. 100).

A lo largo del texto, Rossi articula una serie de referencias personales (lugares, geografías, objetos, anécdotas) que se relacionan directamente con su producción arquitectónica. Rossi no separa vida y proyecto. En lugar de una exposición cronológica o sistemática, el texto muestra cómo las experiencias personales inciden directamente en su forma de pensar la arquitectura, las

analogías se cruzan, unen proyectos e ideas que representan momentos vitales del autor. Rossi documenta aquellas cosas que puede disponer del proyecto, pero siempre hay una gran insistencia por lo imprevisible y lo inesperado, que es propio de la experiencia del mundo, es decir Rossi sabe que un método que hable del sentimiento y la analogía siempre tendrá algo imposible en documentar con palabras.

El libro se desarrolla por medio de analogías y descripciones de imágenes poéticas o experiencias autobiográficas. Para Rossi, la analogía es mecanismo que le permite conectar el sentimiento con el proyecto, hacer asociaciones de la experiencia personal y la historia universal. Al describir un proyecto, redibujarlo Rossi vuelve a crearlo, hace que sus sentidos (analogías) resuenen de nuevo, generen nuevas asociaciones. Rossi se propone lo siguiente:

...para comprender o explicar mi arquitectura, debo caminar a través de cosas e impresiones, describirlas o intentar hacerlo... más tarde advertí con claridad que en la obra latían motivaciones mucho más complejas, especialmente a causa de las analogías que atraviesan todas nuestras acciones. Desde mis primeros proyectos en los que estaba interesado por el purismo, he gustado, del contagio de los pequeños cambios, de los comentarios y las reiteraciones (Rossi, 1984, p. 9).

Rossi plantea que la *Autobiografía Científica* es un método sistemático para catalogar, analizar la experiencia subjetiva, el siguiente aparte aclara la intención mencionada:

Probablemente la observación de las cosas ha constituido mi mejor educación formal; esa misma observación se ha convertido luego en memoria de las cosas. Ahora creo poderlas ver a todas, hermosamente dispuestas en hilera; alineadas como en un herbario, en un catálogo, en un diccionario. Pero tal catálogo, situado en un punto intermedio entre la imaginación y la memoria, no puede ser neutral, sino que se refiere con preferencia a algunos objetos, de los que es una deformación, o, de alguna manera, la evolución (Rossi, 1984, p. 33).

Esta cita condensa el sentido del método de la *Autobiografía Científica*: primero, la observación del mundo se convierte en memoria; luego, una vez que la vida se ha dedicado a observar, emerge la meditación interior, el trabajo reflexivo y analítico, que permite organizar un catálogo personal de las motivaciones que impulsan las acciones y el deseo de crear.

Una *Autobiografía Científica* es, en ese sentido, un archivo que estructura la memoria —especialmente aquellas memorias que toman forma como imágenes poéticas—, aquellas que resuenan con tanta intensidad que se transforman en análogas a los productos de la imaginación creadora. Esa compleja red de relaciones analógicas da lugar a lo imprevisible: a los desplazamientos, deformaciones y resultados singulares que surgen del pensamiento proyectual.

Para ejemplificar esta idea, Rossi recurre a un texto de Charles Olson sobre el poeta estadounidense Herman Melville:

Melville ha creado un fantasma. Lo que ve en el acantilado es, de repente, su vida: CIMA y CUEVA con la CRUZ entre ambas. Y sus libros están hechos de esas cosas: faro, convento, cruz, cueva, el Atlántico, una tarde, Crimea: verdad, celibato, Cristo, la gran oscuridad, el espacio del océano, los sentidos, el pasado del hombre (Olson, como se citó en Rossi, 1984, p. 33).

Con esa cita Rossi apunta al uso de la experiencia y la observación personal que tiene la literatura en sus formas de creación, en esa disciplina artística el autor puede hablar desde su vida, las analogías surgen de sus geografías vividas. Rossi pretende hacer eso con la *Autobiografía Científica*, develar aquellas imágenes que se repiten en sus obras y proyectos. Al respecto Rossi comenta:

En realidad, el caso Melville me resulta apasionante, porque en él veo con claridad la relación que existe entre la observación y la memoria, o, si lo preferís, entre el análisis y la creatividad.

La enumeración de las cosas vistas se identifica con la vida y los escritos de Melville, aunque lo anotado es tan sólo aquello que él ha visto y vivido siempre. También la búsqueda de lo imprevisible se une, o se reúne, con algún aspecto de la realidad (Rossi, 1984, p. 34).

En esta idea de poner en hilera, catalogar o crear un “herbario” reside la clave del método autobiográfico. Al igual que Melville, Rossi enumera y anota lo que ha visto y vivido. La



Figura 11. Quaderni Azzurri de Aldo Rossi

Figura 11. Imagen de los Quaderni Azzurri de Aldo Rossi, cuadernos de trabajo que utilizó durante décadas para registrar sus pensamientos, dibujos, proyectos e imágenes autobiográficas. Reproducida de Quaderni Azzurri, Fondazione Aldo Rossi, 1964, Milán, (<https://www.fondazionealdorossi.org>). Licencia: Todos los derechos reservados / uso académico sin fines comerciales.

acción de ordenar las experiencias, de catalogar científicamente la subjetividad, equivale a construir un documento que permita mediar conscientemente entre la memoria y la imaginación.

Es como elaborar un catálogo de herramientas: saber dónde está cada una, cómo usarla, y comprender que, cada vez que se emplea, se transforma a través de la experiencia misma.

Rossi, en correspondencia con Boullée, desea transmitir un método. Es un arquitecto con vocación de profesor, y su autobiografía aspira a ser transmisible, como un tratado de arquitectura. Pero no con el fin de repetir su camino ni de fijar las características de un estilo, sino como un ejemplo de cómo organizar aquello que cada uno ha visto y vivido; una invitación a pensar por analogía.

Por eso no me queda sino hablar de alguna de mis obras ordenándolas según esta idea de cualidad. Esta autobiografía científica de mis proyectos no significa mi renuncia a escribir un tratado, aunque hoy día, el orden tradicional del tratado debería transformarse en un catálogo. En ocasiones observo los catálogos con atención, pero no consiguen emocionarme.

Los antiguos, por el contrario, consideraban en el catálogo cuestiones de cualidad. La arquitectura de las sombras de Boullée o la búsqueda del lugar o locus de Palladio, no son simples autobiografías. Pero es siempre al lugar -y, por tanto, a la luz, al tiempo, a la imaginación- entendido como lo que modifica y, en último término, conforma la arquitectura, a lo que recurren los tratadistas (Rossi, 1984, pp. 93-94).

La idea del catálogo en Aldo Rossi está directamente ligada a la descripción de las cualidades de un lugar y de las formas, y a cómo, entre distintas geografías, puede reconocerse algo en común: la relación ineludible entre el ser humano y la naturaleza, tal como se manifiesta en su lugar de origen.

Rossi no solo concibe la *Autobiografía Científica* como un catálogo, sino que a lo largo de su vida documentó sus viajes, impresiones, dibujos e ideas en los quaderni azzurri (cuadernos azules), véase Figura 11 y Figura 12. Muchas de las reflexiones presentes en este libro surgieron precisamente de esas anotaciones, organizadas como un catálogo personal.

El catálogo, para Rossi, es un medio para comprender y articular analogías, un sistema que permite que las imágenes se relacionen entre sí. La *Autobiografía Científica* es un libro que registra las imágenes que atraviesan sus proyectos y su vida; el proyecto, en este sentido, se convierte en un gran receptor de imágenes y sentidos que remiten a otros lugares, a otras experiencias del mundo. A este proceso de resignificación, Rossi lo denomina arquitectura recobrada:

En estos momentos identifico el proyecto arquitectónico con todas estas cosas: es esa calle sevillana formada por galerías superpuestas, puentes, escaleras, alboroto y silencio, que creo repetir en cada dibujo. Aquí se detiene la búsqueda; su objeto es la arquitectura recobrada.

ancor oggi pensavo che la giustizia
di questa impostazione fosse
stata accolta indipendentemente
dalla mia architettura - si è preferito
scegliere un progetto inconsistente
che ancora oggi non è stato realizzato.
Credo che esista una logica delle
cose, dei fatti, senza la quale
nessuna cosa può affermarsi - I
massacri e le costruzioni speculative
hanno una loro logica che ne
permette la realizzazione - Non
certo tanti progetti di concorsi vinti
solo da un moralismo di difesa
(soprattutto riguardo alle città) -

Da molti anni penso di poter partire dalla
esperienza analitica della piazza sul
Dromo di Milano per un grande
progetto - le tavole analitiche che
abbiamo elaborato contengono già
le linee di questo progetto mettendo
in luce tutti gli elementi e il
significato che questa piazza ha
assunto chiaramente - Mai l'analisi
mi è sembrata tanto vicina alla
proiezione anche per la volontà con
cui è stata condotta -

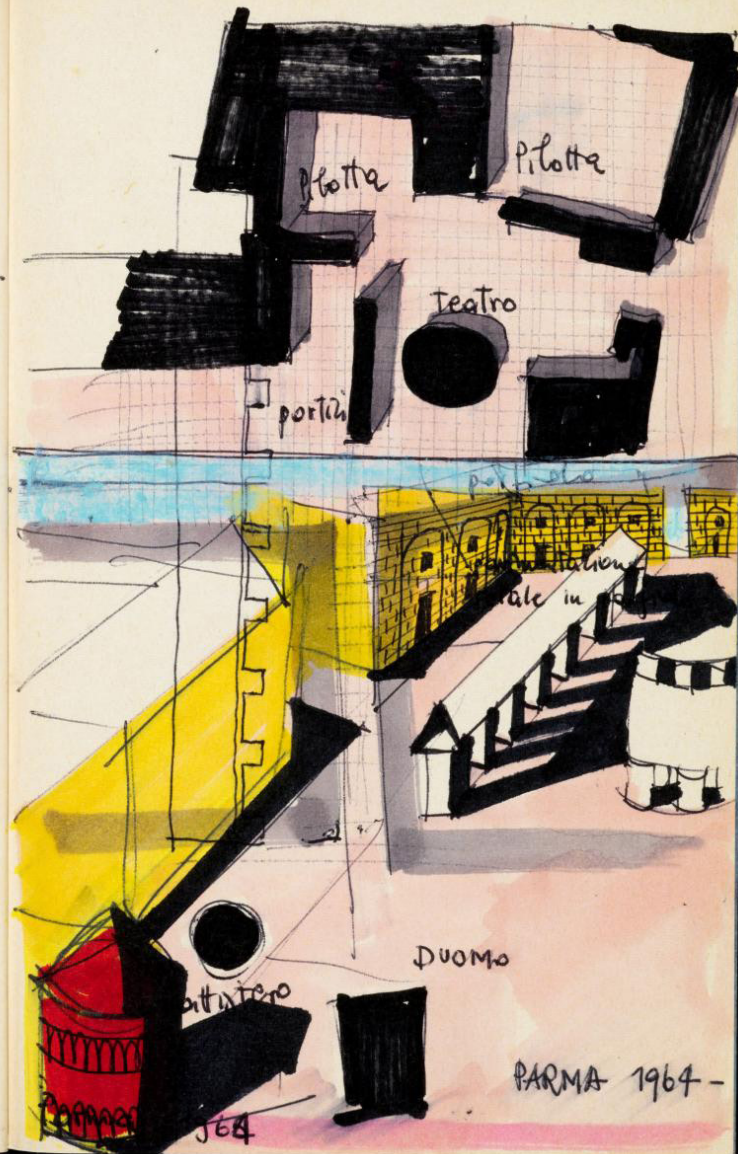


Figura 12. *Quaderni Azzurri de Aldo Rossi, Interior*

Esta arquitectura recobrada forma parte de nuestra historia civil; las invenciones gratuitas desaparecen, forma y función se identifican ahora en el objeto, el cual, pertenezca al campo o a la ciudad, no es sino una relación de cosas; no existe pureza en el diseño sino como recomposición de esas cosas”, a fin de cuentas, el artista podría escribir, como Benjamin: “Estoy deformado por mi relación con todo lo que me rodea”. Más que las cosas mismas es la aparición de las relaciones ellas lo que determina nuevos significados (Rossi, 1984, p. 28).

En este libro, el proyecto de arquitectura se presenta como una búsqueda orientada a relacionar y recomponer las imágenes de la historia personal. La relación con las cosas del mundo es impura; es decir, se basa en la resonancia y en la combinación de significados contenidos en el proyecto, los cuales, a su vez, desocultan y generan nuevos sentidos e imágenes que regresan al mundo, permitiendo que el ciclo de la memoria y la imaginación continúe en otros hombres y mujeres. La búsqueda de Rossi por esta mezcla de sentidos puede formularse de manera concreta en la siguiente cita:

Siempre he advertido, aún más allá de las analogías, cómo la belleza es el lugar de encuentro entre sustancia y significados diversos. Nada puede ser bello -una persona, una cosa, una ciudad- si está referido tan sólo a sí mismo o a su propio uso (Rossi, 1984, p. 81).

Figura 12. *Imagen de los Quaderni Azzurri de Aldo Rossi, cuadernos de trabajo que utilizó durante décadas para registrar vida y obra. Reproducida de Quaderni Azzurri, Fondazione Aldo Rossi, 1964, Milán, (<https://www.fondazionealдорossi.org>). Licencia: Todos los derechos reservados / uso académico sin fines comerciales.*

Para comprender este libro, Rossi no nos ofrece capítulos ni categorías definidas para construir un herbario propio. Como buen profesor, le interesa la transmisibilidad del pensamiento

autobiográfico, que propone a través de ideas generales surgidas desde su subjetividad más íntima. Sin embargo, desde esa intimidad pueden identificarse lugares de común acuerdo, temas que se repiten a lo largo del libro y que, aunque emergen de experiencias personales, se convierten en cuestiones relevantes tanto para la disciplina arquitectónica como para la condición humana: el arquetipo, la madurez, el cuerpo, lo imprevisto, la geografía, entre otros.

Esta investigación no se basa únicamente en la singularidad biográfica; parte de la idea de que las imágenes de la intimidad son un medio para explorar la potencia del pensamiento analógico en la imaginación arquitectónica. Es ese pensamiento el que permite conectar la historia personal con una historia universal compartida. Para acercarse a esas imágenes, se ha realizado una lectura detallada y crítica del texto, a partir de la cual se han identificado una serie de temas recurrentes que permiten agrupar y relacionar imágenes. Estos núcleos temáticos son: la niñez, la casa, el viaje, las cosas que nos rodean, el dibujo y la fotografía.

A través de estos núcleos se articulan las analogías que habitan en los proyectos de Aldo Rossi. No se trata de categorías cerradas, sino de campos permeables que se entremezclan. La *Autobiografía Científica* no organiza sus contenidos en capítulos; más bien, funciona como una metáfora del rizoma: una trama compleja de pensamientos que avanzan y retroceden, un ensayo subjetivo sobre arquitectura. A continuación, se enuncian los núcleos temáticos junto con citas del autor. Estas categorías no son puras, se funden entre sí y comparten obsesiones y temáticas. La autobiografía de Rossi ya está realizada; solo él podría reinventarla. No hay que olvidar que en el reino de la analogía hay

siempre una dimensión inexpresable. Lo que aquí se intenta es develar su potencial transmisible: identificar aquellos temas que pueden ser pensados para articular imágenes subjetivas de forma consciente en el proceso de creación arquitectónica. La autobiografía no es un manual, sino un ejemplo inductivo; esta investigación propone extraer de ella elementos comunes que puedan convertirse en categorías de estudio.

3.2.1. La Niñez

Miramos el mundo una sola vez, en la infancia. El resto es memoria
(Gluck, 2022, p. 7).

En la niñez se establecen los primeros contactos con la naturaleza, el mundo y los conceptos. El cerebro en formación crea sus primeras filiaciones, y las imágenes que generan una mayor conmoción estética probablemente se encuentran en esta etapa. A lo largo de la *Autobiografía Científica*, Rossi habla de la niñez, él usa expresiones como: primera educación, cuando era niño o primera juventud, formas de referirse al estado de ser un niño.

Ser niño, es estar creando las primeras relaciones de sentido entre el mundo, el cuerpo y los diferentes conceptos que sostienen la realidad. En la niñez se establecen los primeros intereses con el mundo de las formas. El estudio del recuerdo infantil permite indagar en aquello que fue escenario del juego y que hoy son recuerdos, detonantes de nuevas creaciones en el mundo. La niñez es un tema ineludible en la búsqueda de puntos de referencia para las acciones del presente. Hablar de la niñez es hablar de un pasado lleno de curiosidad, de contacto directo con las cosas, de pocas mediaciones entre la razón y la intuición emotiva hacia lo que llega por azar o por necesidad.

Rossi se escribe sobre su niñez de la siguiente manera:

Mi primera educación no fue exactamente figurativa, y, por otra parte, aún hoy estoy convencido de que, poseyendo un objetivo claro, todo oficio es igual a otro; habría podido dedicarme a cualquier cosa y, de hecho, mi interés por la arquitectura y mi actividad como arquitecto se inician con bastante retraso. En realidad, creo haber concedido en todo momento una atención especial a las formas y a las cosas, aunque tal actitud me ha parecido siempre el último instante de un complicado proceso, de una energía que se dejaba ver tan sólo en esos momentos. Así, de niño, me impresionaban particularmente los Sacri Monti: estaba convencido de que la historia sagrada se resumía en la imagen de yeso, en el gesto inmóvil, en la expresión detenida en el tiempo de una historia que no podía contarse de otro modo.

Era la misma postura de los tratadistas respecto a los maestros medievales; la descripción y el levantamiento de las formas antiguas permitía una continuidad que de otra manera no se habría dado, y dejaba un resquicio para la transformación cuando la vida quedaba detenida en formas precisas. Admiraba la obstinación de Alberti, repitiendo, en Rímini y Mantua, formas y espacios de Roma, como si no existiese la historia contemporánea; de hecho, él trabajaba científicamente con el solo material posible, el único que está a disposición del arquitecto.” (Rossi, 1984, p. 9)

El niño se encuentra ante un mundo vasto, y elige mirar ciertos aspectos con especial atención. En el caso de Aldo Rossi, esa atención se centró en las formas y en las cosas.

Los Sacri Monti representan un tipo de arquitectura muy particula,

(véase Figura 13 y Figura 14) en la que confluyen múltiples disposiciones espaciales, simbólicas y paisajísticas que podrían vincularse directamente con la arquitectura que Rossi desarrolló a lo largo de su carrera, como si en ella hubiera querido revivir la experiencia de fascinación infantil recobrada desde la memoria.

El Sacro Monti fue una expresión característica de la religiosidad lombarda durante el manierismo, consiste en una sucesión de capillas que, representando diversos momentos de alguna historia sacra, deben ser visitadas por los peregrinos siguiendo el orden de esa historia, y cuya culminación, al final del recorrido procesional, reproduce el Santo Sepulcro. Se trataba de una inigualable conjunción de arquitectura y recorrido paisajístico (Tomlinson, 1954).

Se trata de un recorrido paisajístico organizado como una narrativa fija, representada a través de escenas en yeso dispuestas en capillas que se dispersan en un paisaje montañoso. Estas capillas, al ser leídas secuencialmente por el peregrino, constituyen una metáfora de la transmisibilidad, del estudio y de la expresión detenida en el tiempo. Es una arquitectura que posee cierto carácter escenográfico, una atmósfera de quietud, fija en el tiempo, sostenida por la contemplación del entorno.

Más adelante, en su autobiografía, Rossi profundiza en su interés por los Sacri Monti y logra establecer un puente entre las impresiones de su niñez, su obra proyectual y los medios expresivos que busca activar a través de la memoria:

Finalmente, al referirme a mi educación infantil, no puedo olvidar el Sacri Monti de S. y los demás Sacri Monti que íbamos a visitar al confín de los lagos. Sin duda fue ese mi primer contacto con el arte figurativo, y me sentía, como aún me siento, atraído por lo inmutable y por la naturaleza, por el clasicismo de las arquitecturas y por el naturalismo de las personas y objetos.

Advertir esa duda suscitaba en mí una especie de exaltada frialdad; también aquí quería atravesar la reja, dejar caer algo mío sobre el usado mantel de la última cena, huir de la condición del que tan sólo pasa. Creo que en todos mis proyectos y dibujos se esconde la sombra de ese naturalismo, el cual va más allá de sus rarezas y defectos. Cuando pude ver, en Nueva York, la obra completa de Edward Hopper, comprendí todas esas cosas de mi arquitectura.

Pinturas como Chair Car o Four Lane Road me devolvieron a la fijeza de aquellos milagros sin tiempo, mesas dispuestas para siempre, bebidas jamás consumidas, cosas que son tan sólo ellas mismas.

Pensando en esas obras me doy cuenta de lo mucho que me interesa lo que está aún sin decir y la forma en cómo podría decirse, pese a saber que existe otro mecanismo, más escondido, que impide que se sucedan con normalidad todas las circunstancias necesarias para que las cosas ocurran. Eso se relaciona con el problema de la libertad; para mí, la libertad también tiene su traducción en el oficio; no sé exactamente de qué libertad se trata, pero siempre he encontrado el modo de defenderla (Rossi, 1984, pp. 14-16).

En los Sacri Monti hay una disposición racionalista que se despliega en medio de la naturaleza: una secuencia de capillas que contienen escenas de la cristiandad, escenografías de yeso que narran una historia a través de un recorrido procesional. Se trata de un escenario inmóvil dispuesto con claridad narrativa y simbólica. Esta analogía despierta en Aldo Rossi una profunda curiosidad y una búsqueda constante. Rossi reconoce en estos montajes una forma de purismo, un silencio arquitectónico que dispone el espacio para la vida; una relación entre naturaleza e historia que define su arquitectura como el lugar de lo imprevisible.

Rossi encuentra en la obra del pintor Edward Hopper una correspondencia esencial con la imagen poética de los Sacri Monti: la detención del tiempo, la puesta en escena silenciosa, como esa mesa servida que remite a La última cena. Esta relación entre pintura, arte figurativo, naturaleza y arquitectura se expresa en las analogías que Rossi articula a lo largo de su obra. Podríamos afirmar que el purismo de sus arquitecturas nace de esos paisajes de su infancia: un naturalismo en el que personas y objetos no aspiran a ser más que un escenario dispuesto, donde lo inesperado puede ocurrir.

La arquitectura racionalista de Aldo Rossi no se define por la necesidad extrema de controlar todos los factores, sino por la determinación de un escenario donde pueda acontecer algo. En palabras del propio Rossi, consiste en: "...poner la mesa (*apparechiare la tavola*), prepararla, disponerla" (Rossi, 1984, p. 14). La arquitectura, entonces, se convierte en un instrumento que permite la aparición del acontecimiento. Esta idea puede percibirse con mayor claridad en el siguiente

enunciado:

...en principio todo debería preverse, pero lo inesperado es fascinante, tanto más, cuanto mayor es la distancia que lo separa de nosotros (Rossi, 1984, p. 14).

Cuentan que en otro tiempo, en Sevilla, quienes deseaban construir una casa no decían al arquitecto o al simple albañil más que las dimensiones que debía tener el patio, y preguntaban después cuántas habitaciones podían disponerse a su alrededor. También esto me conduce a pensar en el problema de la libertad y la imaginación: porque las cosas a determinar son pocas, pero no pueden estar equivocadas; y en ellas se esconde el sentido de la construcción (Rossi, 1984, p. 18).

La arquitectura de Aldo Rossi busca ser un escenario dispuesto para el acontecer. En esta disposición, influida por los recuerdos de infancia y por arquitecturas como los Sacri Monti, Rossi encuentra una analogía profunda entre la vida y la memoria. El recorrido entre capillas, las escenografías detenidas en el tiempo, los paisajes silenciosos y ordenados, no solo le evocan una experiencia personal, sino que revelan una inclinación proyectual sustentada en un naturalismo en el que las cosas se presentan tal como son, sin artificios ni aspiraciones de trascender su realidad inmediata. Esto con el objetivo de ser escenario en espera del acontecimiento.

Rossi, a través de sus recuerdos de infancia, desarrolla una idea de arquitectura entendida como instrumento que dispone y ordena el mundo. En su racionalismo hay una intención clara: preparar

las condiciones para el acontecimiento, lo inesperado. La niñez, en su caso particular, es determinante. No se trata de una simple referencia a formas observadas en el pasado, sino de una actitud proyectual que parte de la experiencia íntima. Rossi no imita literalmente los Sacri Monti; lo que le interesa es su cualidad escenográfica, esa porción de tiempo contenido en la arquitectura, la posibilidad de que un espacio, por su disposición y atmósfera, se convierta en receptáculo de significados y memorias.

Así, su idea de arquitectura no se basa en la rigidez del control racionalista, sino en una racionalidad abierta, disponible, donde la forma es el soporte de lo sensible, lo histórico y lo posible. “Poner la mesa” (apparecchiare la tavola), como afirma él mismo, es una analogía que revela un gesto profundo: preparar la escena para que la vida, con todo su misterio y discontinuidad, tenga lugar. La arquitectura, como en la pintura de Hopper o en los paisajes de su infancia lombarda, se convierte en una imagen poética que lo acompaña en su obra constantemente.

La infancia, en la autobiografía, no solo revela ese vínculo primario que el niño establece con el mundo de las formas, sino también la manera en que a esas primeras impresiones se van sumando otras imágenes poéticas. Esas impresiones iniciales de nuestras geografías más tempranas jamás nos abandonan: se transforman, se enriquecen con nuevas experiencias, pero permanecen como capas persistentes en la vida y la obra de un arquitecto o un artista.



Figura 13. *Sacro Monte di Varese*

Figura 13. *Vista aérea del Sacro Monte di Varese, parte del conjunto de los Sacri Monti del Piemonte y Lombardía. El recorrido procesional está conformado por una secuencia de capillas que ascienden por la ladera, integrando arquitectura, paisaje y espiritualidad. Adaptado de Sacro Monte di Varese, 2020, [sacrimonti.org](http://www.sacrimonti.org) (www.sacrimonti.org). Licencia: uso educativo / todos los derechos reservados.*



Figura 14. Interior Capilla VI, Sacro Monte di Varese

3.2.2. La Casa

...Planteamos el problema de la poética de la casa. Y surgen abundantes preguntas: ¿Cómo unas cámaras secretas, cámaras desaparecidas, se constituyen en moradas para un pasado inolvidable? ¿Dónde y cómo encuentran el reposo situaciones privilegiadas? ¿De qué manera los refugios efímeros y los albergues ocasionales, recibe a veces, en nuestros ensueños íntimos, valores que no tiene ninguna base objetiva?

(Bachelard, 1965, pp. 28-29).

Mucho antes de que la arquitectura se pensara como una disciplina, ya existía el territorio. El ser humano, errante en medio de la naturaleza, necesitaba detenerse, marcar un lugar y hacerlo suyo. Lo hacía a través de gestos repetidos, actos cotidianos que lentamente iban dando forma a un espacio interior. Para habitar ese lugar, traía consigo recuerdos de otros paisajes: fragmentos, objetos, signos con los que empezaba a ordenar su mundo. Y así, al trazar un vínculo entre la tierra y el cielo, nace la casa: la primera arquitectura, un refugio cargado de sentido, un microcosmos donde aprendemos a vivir, donde se reflejan nuestras relaciones y donde, inevitablemente, evocamos otros mundos.

Figura 14. Escena interior de la Capilla VI en el Sacro Monte di Varese, que representa un momento de la Pasión de Cristo. Adaptado de Sacro Monte di Varese, 2020, sacrimonti.org (www.sacrimonti.org). Licencia: uso educativo / todos los derechos reservados.

Este apartado del estudio de la autobiografía tiene como objetivo revisar las imágenes poéticas de la casa en su dimensión múltiple: como forma de orden en el mundo (cosmos), como arquetipo, como tipología, como primer hogar en la niñez y como espacio de la intimidad. La casa aparece con diversos significados en la *Autobiografía Científica* de Aldo Rossi; uno de ellos es la casa como origen ideológico, como la primera conciencia de realidad. En el caso de Rossi, esta experiencia inicial está vinculada al racionalismo: Creo que lugar y tiempo son la Este aparte del estudio de la autobiografía tiene como objetivo revisar las imágenes poéticas de la casa, en una dimensión múltiple: La como forma de orden de la vida en mundo (cosmos), como arquetipo, tipología, como primer hogar en la niñez y como espacio de la intimidad. La casa aparece a través de diferentes significados en la *Autobiografía Científica* de Aldo Rossi, uno de ellos es la casa como origen ideológico, como primera conciencia de realidad, en el caso de Rossi el racionalismo:

La primera condición de la arquitectura y, por tanto, la que presenta mayores dificultades. En su momento presté atención a la arquitectura racionalista, pero creo que aquel tipo, o, digamos, aquel estilo de arquitectura estaba unido en mí a un edificio de la infancia, a una villa de Varese o a un bloque de viviendas de Belo Horizonte. Tan extraño recuerdo o experiencia del racionalismo formo en mí la conciencia de que la realidad puede ser captada en un sólo aspecto, y de que la racionalidad o una mínima lucidez hacen que sea ese aspecto analizado, precisamente, el más fascinante: el de lo irracional y lo inexpresable (Rossi, 1984, p. 66).

Milán en la década de 1940 fue una ciudad golpeada por la guerra, pero también un lugar clave para entender las transformaciones del paisaje urbano y arquitectónico en Italia. En el Milán de la infancia de Aldo Rossi, persistían las huellas del racionalismo italiano, impulsado por figuras como Giuseppe Terragni y el Gruppo 7, quienes proponían una arquitectura moderna, lógica y funcional. Como afirmaron en su manifiesto: “No pretendemos romper con la tradición... La nueva arquitectura debería ser el resultado de una estrecha asociación entre lógica y racionalidad”(Colquhoun, 2002, p. 126).

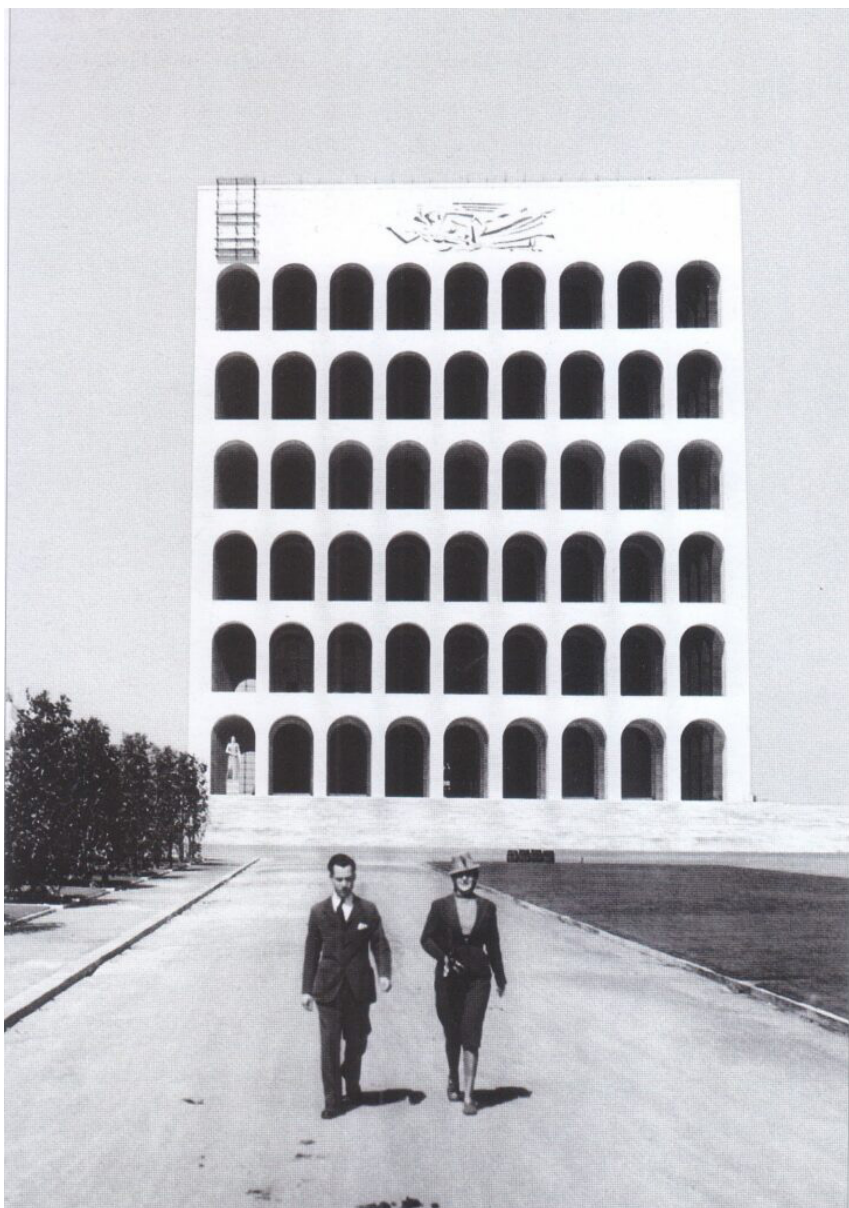


Figura 15. *Palazzo della Civiltà Italiana (Racionalismo Italiano)*

Figura 15. *Fotografía del Palazzo della Civiltà italiana. Su forma geométrica pura y repetitiva lo ha convertido en un emblema de la arquitectura del racionalismo italiano del siglo XX.*

Adaptado de Palazzo della Civiltà Italiana, Archivio Centrale dello Stato, 1943, (<https://archivi.beniculturali.it>). Licencia: uso académico / todos los derechos reservados.

La guerra, y en particular los bombardeos entre 1943 y 1945, destruyeron gran parte del tejido urbano. El paisaje se volvió fragmentado, cubierto de ruinas y vacíos. En medio de esta devastación surgió la necesidad de reconstruir no solo edificios, sino también un sentido de continuidad con la tradición histórica italiana, aunque desde un enfoque racionalista que permitiera, al mismo tiempo, la reconstrucción pragmática de la ciudad.

Los racionalistas italianos lograron recomponer muchas ciudades destruidas. Aunque en parte instrumentalizados por el régimen fascista, desarrollaron una arquitectura guiada por los principios del Movimiento Moderno, con una fuerte conciencia monumental y un deseo de continuidad histórica con la tradición arquitectónica italiana. Aldo Rossi se considera a sí mismo heredero de este pensamiento racionalista. Su infancia transcurrió entre edificios en ruinas y otros de reciente construcción, muchos de ellos diseñados bajo el lenguaje del racionalismo. Estos principios se integraron a su conciencia de realidad y constituyen un ejemplo de cómo las imágenes de la infancia —en particular las de la casa—, cargadas de subjetividad, influyen profundamente en la imaginación arquitectónica. En su caso, se trata de una mezcla entre las primeras impresiones de la niñez, el hogar infantil y los valores estéticos y formales de un estilo arquitectónico específico.

Este enfoque racionalista hizo de Rossi no solo un arquitecto, sino también un estudioso de las ciudades. Lo condujo a desarrollar una obra marcada por la reflexión teórica, la enseñanza y la escritura, donde el deseo de transmitir conocimiento se entrelaza con su vocación de profesor. Sin embargo, su racionalismo no se limita a lo medible; también le sirve como instrumento para abordar lo irracional, lo inexpresable, lo profundamente simbólico.

Uno de los aportes más importantes de Aldo Rossi a la arquitectura contemporánea fue la publicación de su libro *La arquitectura de la ciudad (L'architettura della città, 1966)*. En él, Rossi analiza una serie de ciudades históricas desde un enfoque estructuralista, con el objetivo de entender, casi como una ciencia, el acto de hacer ciudad. Su profundo conocimiento de la tipología arquitectónica le permite, cada vez que proyecta una casa,

verter en ella la imagen poética de muchas otras: desde la casa de la infancia hasta la casa de la muerte.

A lo largo del libro, Rossi compara casas, villas y recuerdos de su infancia con arquitecturas que ha conocido durante sus viajes. Nos muestra que su arquitectura nace de la relación analógica entre las imágenes poéticas de las casas que forman parte de la geografía de su vida:

En realidad, descubría mi arquitectura: un enredo de patios, de casas periféricas, de tejados, de gasómetros, constituían el resultado de las primeras exploraciones en un Milán que me parecía fantástico. El mundo burgués de las villas sobre el lago, los corredores del colegio, las grandes cocinas del campo eran recuerdos de un paisaje manzoniano que se disolvía en la ciudad. Pero este insistir en las cosas iba desvelándome un oficio.

Lo buscaba en la historia, lo traducía en mi historia. Así, la tipología, la seguridad funcional, se extendían o regresaban al mundo de los objetos: la casa de Borgo Ticino se refería a las cabañas de pescadores, al mundo del lago y el río, a una tipología sin historia. He visto casas idénticas en el norte de Portugal, en Galveston, en Texas, o junto al golfo de Méjico. Ahora me parece suficiente detener los objetos, comprenderlos, reproponerlos; el racionalismo es tan necesario como el orden, pero cualquier orden puede ser trastornado por hechos externos de tipo histórico, geológico, psicológico. (Rossi, 1984, p. 27)

Sobre el proyecto de la casa Borgo Ticino, Rossi especifica:

Porque entre la tierra y el cielo, el bosque y el cielo, se sitúa uno de los proyectos por los que siento mayor cariño: la casa de Borgo Ticino, cuyos primeros dibujos son de 1973. El primero, ya concreto, representaba tan sólo un bosque con construcciones palafíticas... Puede decirse que no hay en él técnica de dibujo o de representación alguna, sino que se trata simplemente de una anotación, como quien toma nota de un día, de un lugar, de una calle. Pero si la falsedad

de los hechos, la inconsistencia de los encuentros, la observación misma, desaparecieron, la idea de la casita suspendida en el aire permaneció después, en cambio, en el proyecto. En ella, las terrazas son muelles que retoman la idea de los del Ticino o de los de cualquier río, de los piers de Manhattan o de los que existen a lo largo del Hudson (Rossi, 1984, p. 55).

Rossi ejemplifica, a través de sus proyectos, cómo sus vivencias autobiográficas se transforman por medio del estudio de las imágenes poéticas, captadas en los viajes y a través del análisis tipológico. Escribe sobre la forma en que estas imágenes persisten en sus proyectos, como huellas de otros lugares, como analogías que surgen del acto de insistir en las cosas mediante la observación y la memoria.

Rossi buscaba imágenes y tipologías en la historia del mundo y en las ciudades, y las traducía a su propia historia vital y proyectual. Una vez incorporadas al proyecto, esas imágenes subjetivas vuelven al mundo transformadas, disponibles para ser deformadas nuevamente por otros creadores, en cualquier disciplina artística. Así, las tipologías, además de su funcionalidad y sentido histórico, se extendían al mundo de los objetos como formas de adaptación al paisaje y a la disposición de las cosas. Rossi afirma que el proyecto de la casa en Borgo Ticino (véase Figura 15) nace de una cualidad común presente en distintas geografías: soluciones tipológicas que, al convertirse en analogías, se transforman en herramientas de diseño guiadas por una selección emocional. En este caso, la imagen de la casa junto al lago, o cerca del mar, se concreta en la figura del palafito como forma de adaptación al terreno.

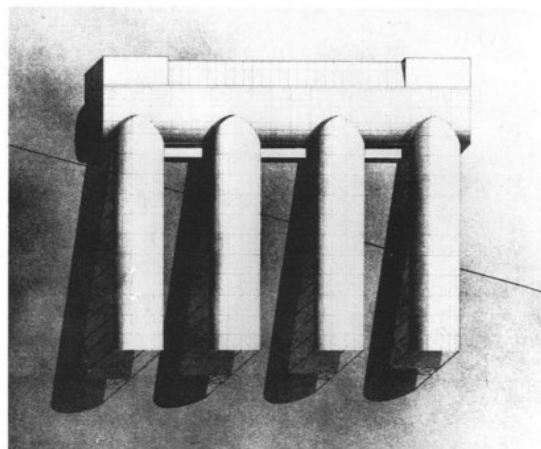
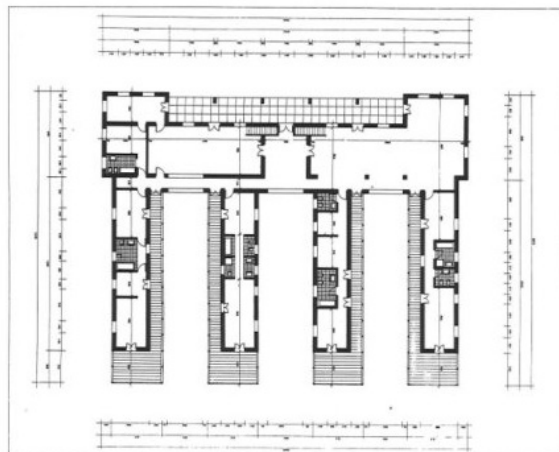
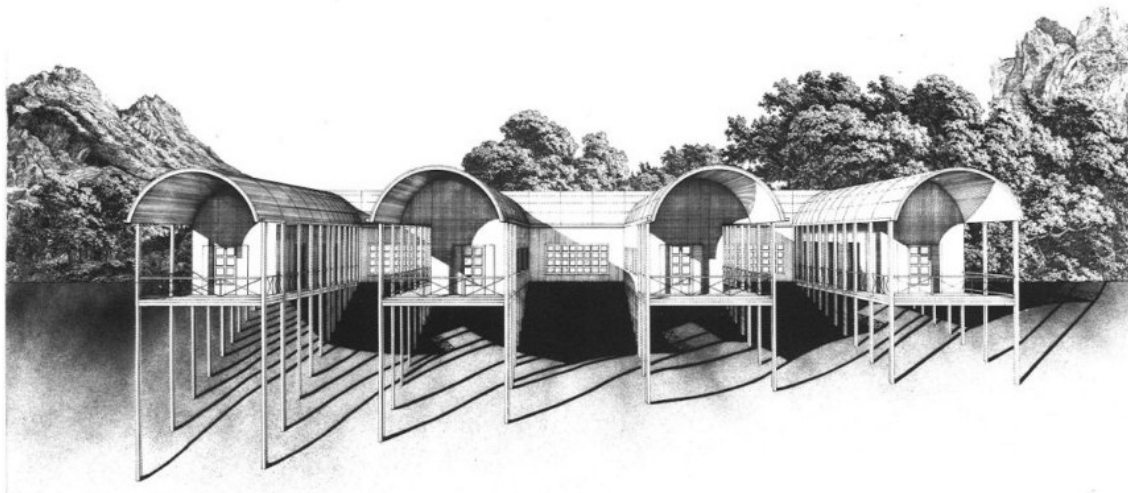


Figura 16. *Casa Borgo Ticino, Aldo Rossi*

Figura 16. *Perspectiva, planta y maqueta del proyecto Casa Borgo Ticino, diseñado por Aldo Rossi en 1973. La imagen muestra la disposición tipológica de casa elevada sobre palafitos.*

Adaptado de Casa Borgo Ticino, Aldo Rossi, 1973, Aldo Rossi: Opera completa 1972–1979, Licencia: uso académico / todos los derechos reservados.

Aunque la *Autobiografía Científica* se hace referencia a muchos lugares en Italia y en torno a muchas imágenes de la cultura italiana, Rossi no restringe su arquitectura a una categoría nacional. Tampoco limita su imaginario a un territorio. Por el contrario, se concibe a sí mismo como un habitante del mundo, un estudioso de la tipología arquitectónica y de sus variaciones, alguien que reconoce en las formas una herencia compartida. Rossi lo expresa de este modo:

Entre la casa de la infancia y la de la muerte, entre la del espectáculo y la del trabajo, está la casa de la vida cotidiana, a la que los arquitectos han dado tantos nombres: residencia, habitación, vivienda, etc., como si vivir fuera algo que sucede en un sólo lugar. A causa de mi tipo de vida o de mi oficio, he perdido, en parte, el concepto de lugar fijo, y en ocasiones superpongo situaciones y momentos distintos. Precisamente por eso he tenido que reconsiderar una patria o la idea de patria. Creo que esto es muy importante para comprender la arquitectura.

En verdad, la patria quede ser tan sólo una calle o una ventana; y no quiero con esto, que la idea de patria deba ser reconstruida, ni, aún menos, que sea contraria al concepto de Weltbuerger, de ciudadano del mundo, del que nos habla Goethe. Pero resulta difícil, para mí, expresar este concepto, que, de hecho, me dio la idea del *Progetto di villa* con interno.

Es cierto que, ante todo, gusto de las pequeñas restauraciones de aquella casa sobre el lago, en la que la arquitectura o el conjunto de cosas que constituyen una casa se fundan, necesariamente, en la vida: por razones funcionales, por un imponderable elemento que superpone las figuras alrededor de la mesa, como en un presente eterno.

La gran mesa de granito, mi última construcción, es todavía un hermoso bloque de piedra que mi amigo ha extraído de la cantera. También la casa, con todas sus cosas, instrumentos, muebles y aparatos, es, ella misma, un aparato por definición y necesidad -quizá tan sólo por su permanecer en el tiempo, indiferente a la muerte o a la vida (Rossi, 1984, p. 72).

Aldo Rossi define el tipo como: “El tipo es un principio lógico que precede la forma y existe antes que el objeto mismo. Es un esquema lógico y estructural que puede ser adaptado a distintos contextos” (Rossi, 1976, p. 40) también agrega: “El tipo es constante y manifiesta la estructura profunda de la arquitectura. Es el instrumento por el cual la ciudad recuerda.” (Rossi, 1976, p. 91) El tipo es la forma en la que permanece la casa, es la forma como dispone los elementos de la vida y los objetos que acompañan al ser humano.

Rossi se adentra en el estudio del tipo, en la memoria de cómo se ha construido las ciudades y poblados humanos, la imagen de la casa en la *Autobiografía Científica* es variada, depende de las casas de la infancia de Rossi, las viviendas obreras, las villas en lagos en Lombardía, la caseta de playa, la casa Sevillana, las casas del lago y el frente marítimo y otras más. Esos tipos resuenan en la arquitectura de Rossi, son formas de hacer, de disponer los escenarios de la vida, esa fascinación lo acompañó desde sus primeras impresiones de infancia como lo deja en descubierto esta cita sobre la ciudad y los lugares habitados:

... observarlos como parte de la realidad de la vida del hombre. Son como copias de visiones y tiempos diferentes: la juvenil visión de las largas galerías de las casas obreras, de los patios llenos de voces y de encuentros, que, en mi infancia burguesa, espiaba casi con temor, ejercían en mi la misma fascinación que las casetas de playa, o, mejor aún, que las casitas que volvían a mi mente en otras situaciones y otros lugares, como puedan ser las casas de los monjes de la cartuja de Pavía o aquellas tan diseminadas de los suburbios americanos (Rossi, 1984, pp. 52-53).

En los distintos proyectos de vivienda de Aldo Rossi, aparecen múltiples imágenes que los conectan: deformaciones, variaciones del tipo, diferentes casas que remiten a formas de adaptación al paisaje y a la disposición de las cosas. Este orden no solo responde a aspectos formales, sino que también se vincula con nociones corporales. En el proyecto *Cabina dell'Elba* (1975), Rossi reflexiona sobre la relación entre el tipo

y el cuerpo. Para él, la conexión entre las distintas casas de su vida no se define por el tamaño (la escala), sino por la manera en que esas formas organizan la vida, y, por lo tanto, al cuerpo (véase Figura 17).

Este proyecto, un prototipo para cambiadores de playa con forma de pequeñas casas, permite a Rossi explorar similitudes, ambivalencias y contradicciones con otros tipos de vivienda. Reflexiona sobre cómo, a pesar de que el prototipo pueda situarse en diferentes contextos geográficos, la relación corporal con el espacio —la experiencia individual del habitar— permanece constante.

A continuación, se presenta lo que expresa Rossi sobre este proyecto:

Así la casita, cabaña, caseta de playa, se conformaba y deformaba según el lugar y las personas, y nada podía eliminar o sustituir en ella ese carácter privado, casi singular, de identificación con el cuerpo, con el desnudarse y vestirse. Pero esa relación con el cuerpo en sentido lejano y solo aparentemente contrario, reaparecerá en los barracones de los Alpes, en las fábulas de los campesinos reunidos en el establo, y, en fin, en esta pequeña consultan con análoga que es el confesionario, Además, los confesionarios se hallan dentro de grandes edificios que generalmente tienen un carácter emergente respecto al pueblo; casitas bien construidas en las que se habla de cosas secretas con el mismo placer y la misma incomodidad que en las casetas veraniegas se mueve el cuerpo. Tenían techo, ventanas, decoración, incluso el nombre del sacerdote aparecía escrito en ellos, como si se tratase del propietario de una casa (Rossi, 1984, p. 53).

Ideas como: Orden, forma, tipo, adaptación al paisaje son aquellos conceptos que se crean una sinergia de analogía alrededor de la casa, en la *Autobiografía Científica* de Aldo Rossi. Rossi, no describe sus proyectos dimensionalmente, habla de las analogías que hay en el proyecto y en su vida, eso le permite con palabras, saltar de escala, cambiar de tamaños y geografías, poder hablar del mar, el cielo, la infancia, la alegría, la muerte o los aparatos, sin olvidarnos de la arquitectura y que al final las analogías siempre tienen un producto, una finalidad.

La categoría de la casa está muy relacionada con la niñez, los lugares se convierten en afectos, los seres humanos elegimos donde mirar, por múltiples razones, una de ellas es el afecto. Los lugares de la niñez guardan nuestros afectos, esos afectos no deben ser considerados como cosas menores, son el principio de relaciones analógicas importantes para el desarrollo de la imaginación, Rossi nos da un ejemplo de esto, en cómo en sus viajes de trabajo se aparecían de manera análoga los paisajes que veían en las casas de su infancia en los lagos de Lombardía:

Contemplaba las dispersas casas, separadas por grandes distancias, a lo largo del Paraná, casas con su terracita sobre el río, unida a ellas por un puente. Visité una muy bonita, llamada “del italiano”, que recuerdo como uno de los más bellos lugares en que he estado. Fue construida por un personaje llegado de Europa, de quien se han borrado los recuerdos. En su interior, en la habitación del poeta suicida, se conservan las sábanas bordadas, el espejo y las flores. Todo era tan lejano que el reflejo de la arquitectura, comprendida un instante, recobraba un perfil en el acontecimiento detenido. Las grandes naves que surcaban el río marcaban el tiempo como los botes del lago durante mi infancia” (Rossi, 1984, p. 93).

La casa en la *Autobiografía Científica* devela, el interés por la observación, la búsqueda por un principio lógico de los objetos y su variación en las formas históricas del mundo, pero desde una manera sensible acudiendo a la memoria, a los lugares de afecto, aceptando la deformación de los significados y las formas de orden, la relación analógica de un objeto, con muchos sentidos del mundo. La casa es una fijación humana de la observación, porque detrás de ella están las nuestras ideas de orden, esa que nacen desde nuestra infancia, nuestros primeros años de conciencia, nuestros lugares y objetos de afecto.

En la *Autobiografía Científica* de Aldo Rossi, la casa aparece como un lugar fundacional del pensamiento, donde convergen: la memoria, el afecto y las formas

tipológicas. La casa y sus variaciones es imagen poética persistente que articula la vida y el pensamiento proyectual. A través de la experiencia de la infancia, de los paisajes de Lombardía, de los edificios racionalistas de Milán y de las casas dispersas a lo largo del mundo, Rossi descubre que la arquitectura nace del vínculo entre cuerpo, recuerdo y tipología. La casa no es una tipología fija, es una forma que varía en relación a la vida, con sus afectos y sus formas imprevisibles de operar sobre las cosas.



Figura 17. *Un'altra estate, Dibujo sobre Cabina dell'Elba*

Figura 17. *Un'altra estate, dibujo de Aldo Rossi (1979) que representa casetas de playa, vinculadas a la memoria de la infancia y la arquitectura mínima. Adaptado de Un'altra estate, Aldo Rossi, 1979, Fondazione Aldo Rossi (<https://www.fondazionealdorossi.org>). Licencia: uso académico / todos los derechos reservados.*

3.2.3. El Viaje

El viaje o la expedición forman parte esencial del quehacer arquitectónico. Visitar nuevos lugares, leer las ciudades, diseñar y transformar los espacios son acciones fundamentales en la práctica profesional. El viaje tiene la capacidad de alterar nuestra identidad: también somos los lugares que habitamos. Las moradas y geografías recorridas configuran nuestras referencias, permitiéndonos comparar, anticipar o reinterpretar soluciones espaciales. Viajar puede ser un método inconsciente de aprendizaje, a través de la acumulación de experiencia, pero también se convierte en un método consciente cuando se visitan lugares históricos con la intención de desentrañar sus claves.

No solo se viaja con el cuerpo: el cine, la pintura, la fotografía y la literatura también construyen lugares a los que accedemos mediante la imaginación. Ese viaje, consciente o inconsciente, está plagado de lugares de afecto, espacios que nos sobrecogen de forma inesperada, donde emergen sensaciones y experiencias significativas. Buscar estas experiencias y replicarlas mediante relaciones analógicas es parte del proceso proyectual.

En su autobiografía, Aldo Rossi da al viaje un papel fundamental. Se considera un hombre sin patria, un ciudadano del mundo. A lo largo de la *Autobiografía Científica*, el viaje aparece disperso en imágenes poéticas de distintos lugares. Rossi explica cómo esas geografías componen el horizonte de su vida y su hacer creativo.

La *Autobiografía Científica* de Aldo Rossi, en cierta forma, también puede leerse como un catálogo de geografías: un compendio de imágenes del viaje. Estas geografías se presentan como fragmentos seleccionados por vías afectivas o por recorridos de aprendizaje alrededor del mundo. Rossi reúne lugares que lo marcaron, no solo por su valor arquitectónico, sino por el modo en que resonaron con su memoria y su experiencia vital. A continuación, una cita que ejemplifica esta idea:

Hablando de estos lugares, de la Rusia de mi juventud, de los demás, puedo ver de qué forma una investigación científica sobre la propia obra se convierte en una especie de geografía de la educación. Y quizá, desarrollando este texto en otro sentido, habría podido titularlo Geografía de mis proyectos.

Todo lugar es único justamente en la medida en que se dan en él determinadas afinidades o analogías con otros lugares; como he dicho, incluso el concepto de identidad, y, por tanto, el de diferencia, es relativo.

Cada lugar es recordado en la medida en que se convierte en lugar de afectos o en la medida en que llegamos a identificarnos con él. Pienso en la película de Antonioni, *Professione: reporter*, y en un lugar de la isla de Elba por el que yo sentía un especial cariño y al que llamaba “*professione: reporter*”, y no porque, al margen de la luz del sol, se diera en él parecido alguno con la cinta de Antonioni, sino porque, esto sí como en ella, aquel lugar se relacionaba en mí con la pérdida de identidad. Ese lugar era un proyecto mío... creo que el proyecto tanto puede ser una conclusión, como quedar realmente olvidado y resultar traspasado a otras personas o situaciones. (Rossi, 1984, p. 52)

El viaje tiene una condición especial. En el camino, ante los objetos que provocan una reacción poética en nosotros, nacen reflexiones o pensamientos. Hay lugares en los

que Rossi encuentra analogías que orientan su trabajo o revelan la atención que dedica a sus formas de hacer; en este caso, la idea de una arquitectura que se convierte en naturaleza (véase Figura 18 y Figura 19), a través del abandono, uno que puede ser buscado:

Hace poco tiempo pude visitar por vez primera vez la abadía de San Galgano, en la Toscana: se trata, quizá, del ejemplo más evidente de una arquitectura convertida en naturaleza, en la que el abandono se convierte en principio proyectual, se identifica con la esperanza.

Una autobiografía científica debería seguramente prestar más atención a mi formación arquitectónica antigua y reciente, pero creo que estas notas, de Santiago de Compostela al puente sobre el Mincio, a San Galgano, explican bien cómo ha sido, tanto en la teoría como en la práctica. Esta formación se identifica con frecuencia en el objeto y en la geografía, en un objeto doméstico o en una fotografía del Partenón o de la mezquita de Bursa. Hoy veo mis viajes familiares y privados como públicos o científicos, porque en ellos descubro el pasado y el presente, y el valor que hay en cada afirmación y en cada mirada distraída (Rossi, 1984, p. 44).

El viaje también abre una reflexión sobre el tiempo: el cronológico y el atmosférico. Rossi contempla cómo la arquitectura es afectada por la acción humana y la naturaleza, y cómo esa transformación activa su percepción proyectual, una curiosidad por el lugar y el tiempo:

Me pregunto cómo actúan las estaciones sobre la arquitectura; tal vez como en la Galleria de Milán, cuando en invierno es atravesada por la niebla, o como en la naturaleza y los cuerpos del Brasil, que devoran todo espacio privado, o como en las villas abandonadas junto al lago... Estoy detenido en una situación, que podría ser toda mi arquitectura, en la que el lugar y el tiempo, aparentemente tan importantes, se disuelven en gestos y recorridos conocidos (Rossi, 1984, p. 44).

Aldo Rossi revela cómo su arquitectura está profundamente influenciada por la memoria, la analogía y la experiencia. Reconoce, en las obras de arquitectura y en las ciudades visitadas durante sus viajes, modelos y tipologías que se transforman con el tiempo. El viaje es para él un método de estudio guiado por resonancias: arquitecturas que observa para comprender y repetir, permitiendo que esas imágenes resuenen en otras formas. El viaje le permite estudiar la relación entre objeto, geografía, lugar y tiempo, encontrar sus análogos en distintas geografías y crear nuevas imágenes a partir de esas resonancias:

En La arquitectura de la ciudad hablé ya de las ciudades andaluzas; obras como la Alhambra de Granada o la Mezquita de Córdoba, eran, para mí, el paradigma de una arquitectura que se transforma en el tiempo, que puede reconocerse a la vez en espacios inmensos y en delicados detalles, que conforma la ciudad. Ahora estoy convencido de que todas esas impresiones han encontrado un reflejo en mi arquitectura, y las relaciones analógicas, las asociaciones entre cosas y situaciones, no han hecho sino aumentar en mis sucesivas estancias en Andalucía, tal como en este momento, mezclando autobiografía e historia civil, emergen en mí las imágenes de la estructura de la casa sevillana. Siempre he gustado de la tipología del corral y la he representado muchas veces: el corral era la forma de vida de las casas del viejo Milán y es también la forma que toma la granja, en el campo, remontándose a la villa agrícola imperial que, en los últimos tiempos de la Pax Romana, se cerró sobre sí misma como una pequeña ciudad. En las viejas casas de Milán veía los corrales y las galerías, tan íntimamente ligados, como una forma de vida hecha de sufrida intimidad, de uniones sentimentales, de impaciencias.

En mi infancia burguesa me sentía excluido de estas casas, y entraba en los patios con curiosidad y temor. Más tarde, el interés científico de la búsqueda alejó de mí la fantasía que conforma las relaciones, que es lo más importante.

Esa fantasía renació en los corrales sevillanos: en los mayores y más anti-guos, en los largos y estrechos cruzados por escaleras y terrazas, en las verdes columnas de fundición del primer novecientos, construcciones de la vida de un proletariado urbano con una imaginación aún rica (Rossi, 1984, p. 28).

El viaje permite experimentar aquellas obras canónicas en las que la historia se ha materializado de forma consolidada. Es también una forma de estudiar el tiempo. Para Rossi, la visita a San Andrés de Mantua le reveló una correspondencia entre el tiempo cronológico y el tiempo atmosférico en la materia arquitectónica. El viaje activa una percepción más compleja de la arquitectura: permite leer cómo el tiempo transforma y resignifica las formas, cómo los edificios mantienen una relación profunda con la geografía, el lugar y el tiempo. Viajar no es únicamente documentar; es habitar el diálogo entre permanencia y transformación, es aprender desde la percepción, desde la descripción que hacemos con nuestro cuerpo. En esa experiencia sensible y reflexiva, el viaje se convierte en un acto fundamental de aprendizaje y proyección arquitectónica.

...la descripción y el levantamiento de las formas antiguas permitía una continuidad que de otra manera no se habría dado, y dejaba un resquicio para la transformación cuando la vida quedaba detenida en formas precisas. Admiraba la obstinación de Alberti, repitiendo, en Rimini y Mantua, formas espacio de Roma, como si no existiese la historia contemporánea; de hecho, él trabajaba científicamente con el solo material posible, el único que está a disposición del arquitecto. Fue precisamente visitando San Andrés de Mantua cuando tuve, por vez primera, la sensación de esa correspondencia que existe entre el tiempo en su doble sentido, atmosférico y cronológico, y la arquitectura; veía la niebla penetrar en la basílica tal como a menudo gustaba de observarla en la Galleria de Milán, como algo imprevisible, que modifica y altera, como luz y sombra, como las piedras pulidas y gastadas por los pies y manos de generaciones de hombres.

Tal vez era eso lo único que me interesaba de la arquitectura; porque sabía que era el resultado de una lucha entre el tiempo y una forma que iba a ser, finalmente, destruida en el combate. La arquitectura era uno de los modos de supervivencia que habían perseguido los hombres, una manera de expresar su esencial búsqueda de la felicidad (Rossi, 1984, p. 10).

El viaje constituye un componente esencial en la formación del pensamiento arquitectónico, tanto en su dimensión consciente como en su carácter experiencial. No se trata únicamente de un desplazamiento físico, es un proceso de acumulación de imágenes poéticas, afectos y referencias que se sedimentan en la memoria y configuran una geografía personal. En ella se entrelazan lugares, emociones, objetos y proyectos, donde cada sitio adquiere significado al despertar una resonancia afectiva. En autores como Aldo Rossi, el viaje se presenta como un método autobiográfico y creativo: una manera de leer el mundo a través de sus ciudades, atmósferas y transformaciones. Las imágenes poéticas del viaje se vuelven así una forma de recordar y proyectar, un modo de expresar la continuidad entre historia y experiencia personal.

El viaje tampoco se limita al cuerpo: el cine, la literatura, la fotografía y la pintura expanden la imaginación y abren acceso a territorios interiores. El pensamiento proyectual se enriquece con la analogía, la repetición significativa y la observación sensible, haciendo del viaje no solo una práctica profesional, sino una forma de vida y creación.

En conclusión, el viaje en la arquitectura, según Aldo Rossi, es una forma compleja de conocimiento y creación que entrelaza memoria, afecto, geografía y tiempo. A través de este proceso, el arquitecto observa, recuerda y proyecta, estableciendo vínculos entre lo vivido y lo construido, entre lo atmosférico y lo cronológico, entre la experiencia sensible y el pensamiento técnico. El viaje activa una sensibilidad que transforma las imágenes, los recuerdos y las referencias en materia proyectual (un núcleo emocional de referencia, lleno de imágenes poéticas). Cada lugar significativo, ya sea real o imaginado, se incorpora a una geografía interior que nutre la imaginación, la identidad y la dimensión poética del oficio.

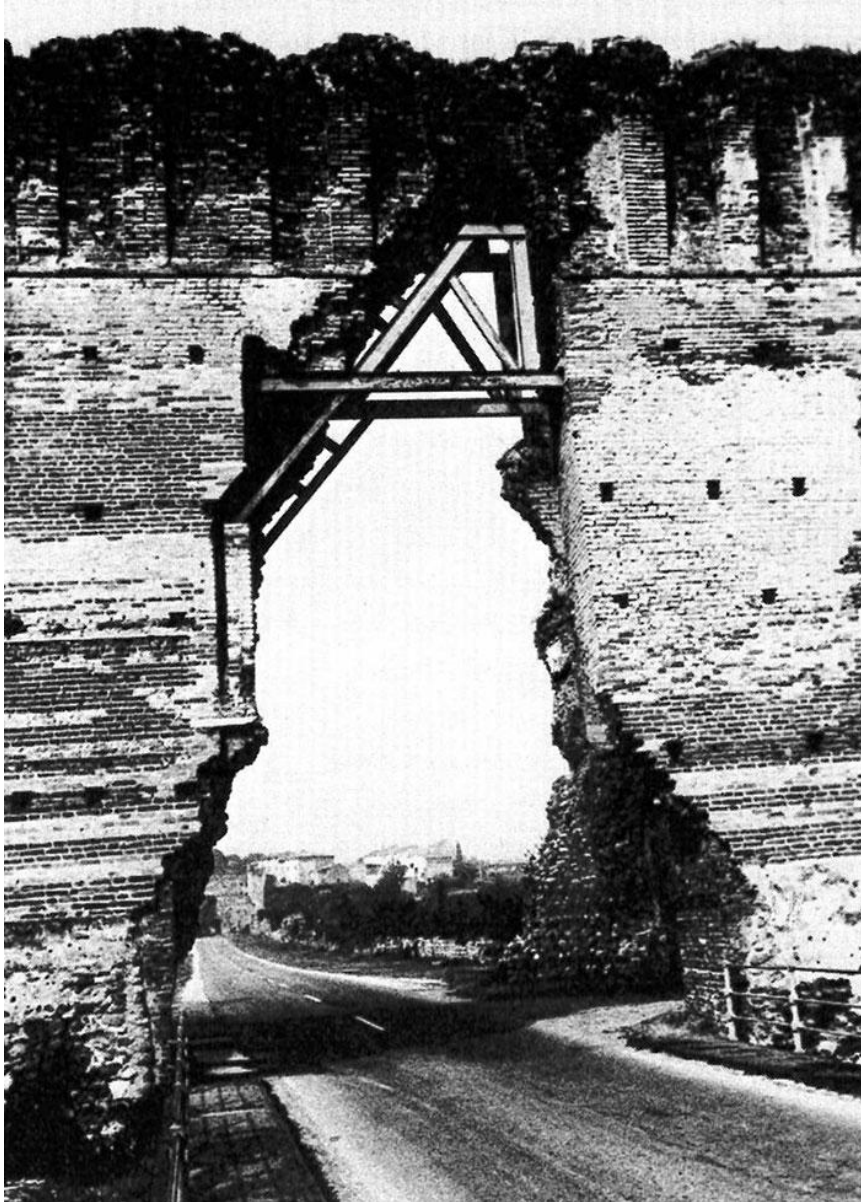


Figura 18. *Puente Sobre el Mincio*

Figura 18. *La imagen sugiere cómo, con el paso del tiempo, la obra construida regresa a la naturaleza, y cómo la arquitectura permanece como huella frágil entre historia y territorio. Adaptado de Puente de Mincio, Aldo Rossi, Autobiografía Científica, 1984, Gustavo Gili.*



Figura 19. Abadía de San Galgano

Figura 19. Vista interior de la Abadía de San Galgano, en Toscana. La arquitectura, ahora en ruinas se integra al paisaje y al cielo abierto. La arquitectura vuelve a la naturaleza. Adaptado de San Galgano Abbey, s.f., Flickr, (<https://www.flickr.com/photos/marcoverch/54569343>). Licencia: Creative Commons BY 2.0

3.2.4. Las Cosas a Nuestro Alrededor

El ser humano es un productor de artificialidad; por lo tanto, el espacio que crea y los objetos que lo acompañan también lo son. Esta artificialidad está hecha para relacionarse con su cuerpo y con el mundo. En ese proceso de creación, los espacios y objetos, en tensión constante, no solo cumplen una función práctica: también cargan con dimensiones emotivas y simbólicas. Existe en ellos un orden análogo que nos permite hablar del arte, la naturaleza, la cultura, el cuerpo humano y el cosmos.

Para estudiar las imágenes que residen en los objetos —más allá de su organización práctica— esta investigación buscará indagar en el orden de los significados y de los afectos que encierran, así como en las imágenes poéticas que evocan en quien crea el espacio arquitectónico.

Las cosas que nos rodean configuran un conjunto amplio y diverso de objetos inanimados. En este conjunto se pueden considerar tanto los vestigios de la naturaleza que el ser humano encuentra y transforma, como aquellos objetos creados por él para facilitar su vida, en la búsqueda de bienestar, muchas veces asociado al confort mediante una extrema artificialidad. Existe en los seres humanos una inclinación profunda hacia la transformación de las cosas del mundo. A esto podría llamársele:

Una dedicación duradera al descubrimiento de nuevas variedades de formas materiales, en la medida en que es posible en una situación histórica dada, a través de un compromiso saturado y situado de pensamiento y sentimiento con cosas y materiales generadores de forma (Malafouris, 2014, p. 144).

El ser humano está en constante relación con las cosas: proyecta en ellas sus afectos e ideas. Las cosas se cargan afectivamente, pero también poseen algo que parece emanar de ellas, una fuerza que atrapa la atención. En las cosas hay una invitación, la resonancia de otras imágenes poéticas y de aquello que quien posee el objeto considera conmovedor.

En *Autobiografía Científica*, Aldo Rossi habla de los objetos importantes para él desde la infancia. En ese caso, se trata de un interés por el mundo de las formas, por los aparatos, por la relación entre interior y exterior de las cosas, una relación que forma parte del pensamiento y la creación del proyecto de arquitectura:

Mostraba, sin duda, un gran interés por los objetos, los instrumentos, los aparatos, los utensilios. En los ratos que pasaba en la gran cocina de S., junto al lago de Como, dibujaba durante horas y horas, de un modo absolutamente espontáneo, cafeteras, pucheros, botellas. Me gustaban especialmente, por sus extrañas formas, las cafeteras esmaltadas en azul, verde, rojo; eran una especie de miniatura de las fantásticas arquitecturas con las que me iba a encontrar después. Hoy todavía me gusta dibujar esas grandes cafeteras que se convierten, en mi imaginación, en estructuras de ladrillo por cuyo interior se puede caminar.

Esta idea interior-exterior de la arquitectura me fue sugerida, sin duda, por el San Carlone de Arona, una obra que he dibujado y estudiado luego muchas veces, por lo que se me hace difícil relacionarla con las imágenes de mi infancia. Poco a poco he ido comprendiendo que me gustaba porque, en ella, los límites disciplinares de la arquitectura, de la máquina, del instrumento, se confunden en una invención maravillosa. Al igual que en el caballo homérico, el peregrino penetra en el cuerpo del santo como si se tratase de una torre o un coche manejado con sabia técnica. Una vez ascendida la escalera exterior del pedestal, la empinada subida por el interior del cuerpo descubre la estructura de muros y las soldaduras de las gruesas planchas metálicas. Finalmente, la cabeza es un interior-exterior: desde los ojos del santo los límites del lago se disuelven en el infinito, como en un observatorio celeste...

Quizá sea a causa de sus dimensiones por lo que esa construcción despierta en mí una extraña sensación de felicidad: contiene una fuerza potencial. Fijaros en una locomotora o un carro de combate detenidos: el efecto no es muy distinto (Rossi, 1984, pp. 10-12).

Esas cosas o aparatos —cafeteras, instrumentos, utensilios—, en la mirada de Rossi, se convierten en estructuras arquitectónicas en miniatura, donde la relación interior-exterior, propia de la arquitectura, ya está latente. Así, las analogías en arquitectura nacen del modo en que nos vinculamos emocional y visualmente con las cosas que nos rodean.

La relación de Rossi con los objetos pasa por el dibujo: es su forma de entenderlos, de extraer nuevos significados tanto de los utensilios cotidianos como de elementos como la estatua del San Carlone (véase Figura 20). A través del dibujo se activa la imaginación; permite pensar cómo un utensilio puede crecer en escala, generar nuevas relaciones y volverse arquitectura (véase Figura 2).

Es importante que Rossi comience a registrar y capitular estos objetos desde la infancia: allí están las primeras impresiones de la vida y se revela la continuidad de sus intereses creativos desde la niñez, en relación con su contexto más íntimo. En *Autobiografía Científica*, Rossi logra develar ese interés infantil por ciertos objetos y cómo estos afectaron su forma de hacer arquitectura, incluso relacionando directamente estas experiencias con las analogías presentes en sus proyectos:

Debo reconocer que, en mi interés por los objetos, siempre he confundido la cosa con la palabra: debido a una especie de ignorancia o prejuicio, o, tal vez por la incertidumbre que ello introduce en una afirmación o un dibujo. Por ejemplo, la palabra *apparecchio*, aparato, la he entendido siempre de una manera, como mínimo, singular, referida a la posesión y a la lectura, en mi primera juventud, del libro titulado *Apparecchio alla morte*, de Alfonso dei Liguori. Ese libro extraño y lleno de imágenes, que todavía conservo, me daba la sensación, tal vez por su formato más bien pequeño y muy ancho, de ser él mismo un aparato; creía, incluso, que no era necesario leerlo, que bastaba con poseerlo, como si se tratara de una herramienta. Pero esa relación entre el aparato y la muerte se hacía presente hasta en las frases más cotidianas, como *apparecchiare la tavola*, poner la mesa, prepararla, disponerla. Desde entonces he visto en la arquitectura el instrumento que permite el acontecer de un hecho. He de decir que esa conciencia ha servido para aumentar, con los años, mi interés por el oficio, hasta el punto de que, en mis últimos proyectos, tan sólo intento diseñar construcciones que, por decirlo así, preparen un acontecimiento (Rossi, 1984, p. 66).



Figura 20. *Estatua San Carlone*

Figura 20. *La imagen muestra una sección interior que revela la escalera habitable del monumento, destacando su condición arquitectónica y su relación simbólica con el cuerpo y la verticalidad. Adaptado de Sezione della statua di San Carlone, s.f., Fondazione San Carlo Borromeo (<https://www.fondazioneancarolo.it>). Licencia: uso académico / todos los derechos reservados.*



Figura 21. *Collage Utensilios y Arquitecturas*

Figura 21. *Composición gráfica realizada por Aldo Rossi 1981, Mesa con utensilios y arquitecturas. Adaptado de Aldo Rossi, Collage architettonico, 1981, Fondazione Aldo Rossi (<https://www.fondazionealdorossi.org>). Licencia: uso académico / todos los derechos reservados.*

A lo largo del libro, Rossi menciona diversos objetos que considera pertinentes dentro de esta categoría: libros, películas, utensilios, mesas, pinturas, aparatos, edificios. Todos ellos aparecen en relación con su concepción de la arquitectura como el instrumento que permite el acontecer de un hecho. Estas cosas revelan condiciones del mundo y del espacio que lo sorprenden, y que, de una u otra forma, son lo que busca materializar en sus edificios. Uno de los ejemplos más recurrentes es la alusión a una mesa servida, concebida como escenario latente para un acontecimiento. A continuación, se presentan dos ejemplos de esa misma intención, expresada a través de la observación de pinturas:

Creo que en todos mis proyectos y dibujos se esconde la sombra de ese naturalismo, el cual va más allá de sus rarezas y defectos. Cuando pude ver, en Nueva York, la obra completa de Edward Hopper, comprendí todas esas cosas de mi arquitectura.

Pinturas como *Chair Car* o *Four Lane Road* me devolvieron a la fijeza de aquellos milagros sin tiempo, mesas dispuestas para siempre, bebidas jamás consumidas, cosas que son tan sólo ellas mismas (Rossi, 1984, p. 16).

Pero una vez sumergido de nuevo en el mundo lombardo, esos primeros análisis del proyecto empezaron a mezclarse incómodamente con recuerdos literarios y figurativos provenientes de la izquierda manzoniana, del romanticismo de los excluidos. Antiguos patios y edificios milaneses, espacios públicos, instituciones de caridad casi ofensivas, como las del Milán de Valera. Siempre me habían impresionado cuadros como *Il Natale dei remasti* y *Pio Albergo Trivulzio*, de Angelo Morbelli: los observaba fascinado, sin poder juzgarlos.

Ahora me servía de ellos como medios plásticos y figurativos, útiles para este proyecto. El estudio de las luces, los grandes rayos que caen sobre los bancos de los viejos, las precisas sombras de las figuras geométricas de esos mismos bancos y de la estufa, todo parecía extraído de un manual de teoría de las sombras.

La gran habitación, en la que las figuras se pierden como en una plaza, aparece invadida por una difusa luminosidad. El naturalismo llevado a sus últimas

consecuencias es la causa de esa especie de metafísica de los objetos; cosas, cuerpos de viejos, luces, un frío ambiente, todo lo vemos a través de unos ojos aparentemente lejanos. Pero se trata de una lejanía sin conmociones que tiene el mismo aire de muerte que el Pio Albergo. Siempre tuve presente este hospicio durante la redacción del proyecto de Módena, y la luz que penetra por sus vidrieras es la misma que en aquél atraviesa, con precisos rayos, la sección del cubo (Rossi, 1984, p. 23).

Ambas citas revelan cómo Aldo Rossi encuentra en la pintura un modo de acceder a una forma de conocimiento sobre la arquitectura que va más allá de la tipología. Al observar obras como *Four Lane Road* de Edward Hopper (véase Figura 22 y Figura 23) o *Il Natale dei remasti* de Angelo Morbelli, Rossi identifica una cualidad en los objetos y en los espacios que los convierte en “milagros sin tiempo”: escenas de una extraña fijeza. En ambas experiencias, lo que le interesa es esa suspensión del tiempo, la atmósfera conmovedora y el carácter preciso de la luz y las sombras, que otorgan a los lugares una intensidad emocional.

Estas pinturas representan para Rossi una imagen poética en resonancia, una imagen que invita a la transformación, que tiene la capacidad de volver a aparecer en el mundo bajo otras formas. La arquitectura silenciosa que aparece en esas escenas pictóricas es portadora de una relación discreta con las cosas: “*son tan sólo ellas mismas*” —mesas, cuerpos, bancos, estufas—, registradas con una sensibilidad propia de un pintor o un gran observador de lo real.

Así, Rossi no imita a Hopper ni a Morbelli, sino que su arquitectura se vuelve análoga a esas pinturas: busca ese mismo naturalismo donde la luz, la disposición de los objetos y la atmósfera construyen sentido.

Rossi también habla de aquellos objetos que no son de su afecto. En particular, se refiere a elementos de la cultura norteamericana al inicio de su carrera. Este distanciamiento le sirve para expresar su preferencia por los paisajes y objetos ligados a su infancia.



Figura 22. *Four Lane Road*

Es decir, los objetos de afecto para Rossi están, en principio, en Lombardía, en los recuerdos de su niñez. Sin embargo, a medida que estos encuentran resonancia con otras imágenes, se expanden y transforman: lo viejo se mezcla con lo nuevo, generando nuevas asociaciones y formas de relación entre las analogías dispuestas en la experiencia vital.

... los objetos y las cosas americanas no eran objects of my affection. Me estoy refiriendo especialmente a la cultura norteamericana, ya que la de Latinoamérica siempre ha sido para mí fuente de fantásticas invenciones, hasta el punto de considerarme, con orgullo y presunción, un hispanista.

No podía, sin embargo, responder a las imágenes, a los libros, a las descripciones que los arquitectos hacían de la ciudad americana, de una manera directa. Y aun cuando, sobre todo de niño, era acusado de cultura libresca, siempre me atuve, en realidad, al estudio y a la experiencia directa. Tal vez esa es la causa de que no haya perdido completamente mis lazos con la Lombardía, y de que haya conseguido, por decirlo así, empastar antiguas sensaciones con impresiones nuevas (Rossi, 1984, p. 91).

La relación de Aldo Rossi con los objetos manifiesta una dimensión íntima de su pensamiento arquitectónico; en ellos descubre una poética, que tienen las características de los espacios que quiere proyectar. Rossi traza un puente entre los objetos de su infancia —los utensilios, los Sacri Monti, la estatua del San Carlone— y otros elementos como las pinturas de Edward Hopper y Angelo Morbelli, los paisajes de Lombardía, sus dibujos infantiles o ciertos libros que marcaron su memoria. Este vínculo, enraizado en la infancia, en la geografía afectiva y en el sentido profundo que cargan las cosas, revela una fijeza silenciosa: una disposición latente para el acontecimiento, como una mesa preparada. En la observación atenta de las cualidades del mundo material se manifiesta una sensibilidad persistente, una mirada que reconoce en lo cotidiano una potencia significativa, capaz de transformarse en una constelación de analogías que atraviesan la vida y la obra del autor, a través de las cosas que lo rodean.

Figura 22. *Four Lane Road* (1956), pintura de Edward Hopper. La escena transmite una atmósfera suspendida y silenciosa, donde la arquitectura mínima y la luz definen el espacio emocional.

Adaptado de *Four Lane Road*, Edward Hopper 1956, Whitney Museum of American Art (<https://whitney.org>). Licencia: uso educativo / todos los derechos reservados.



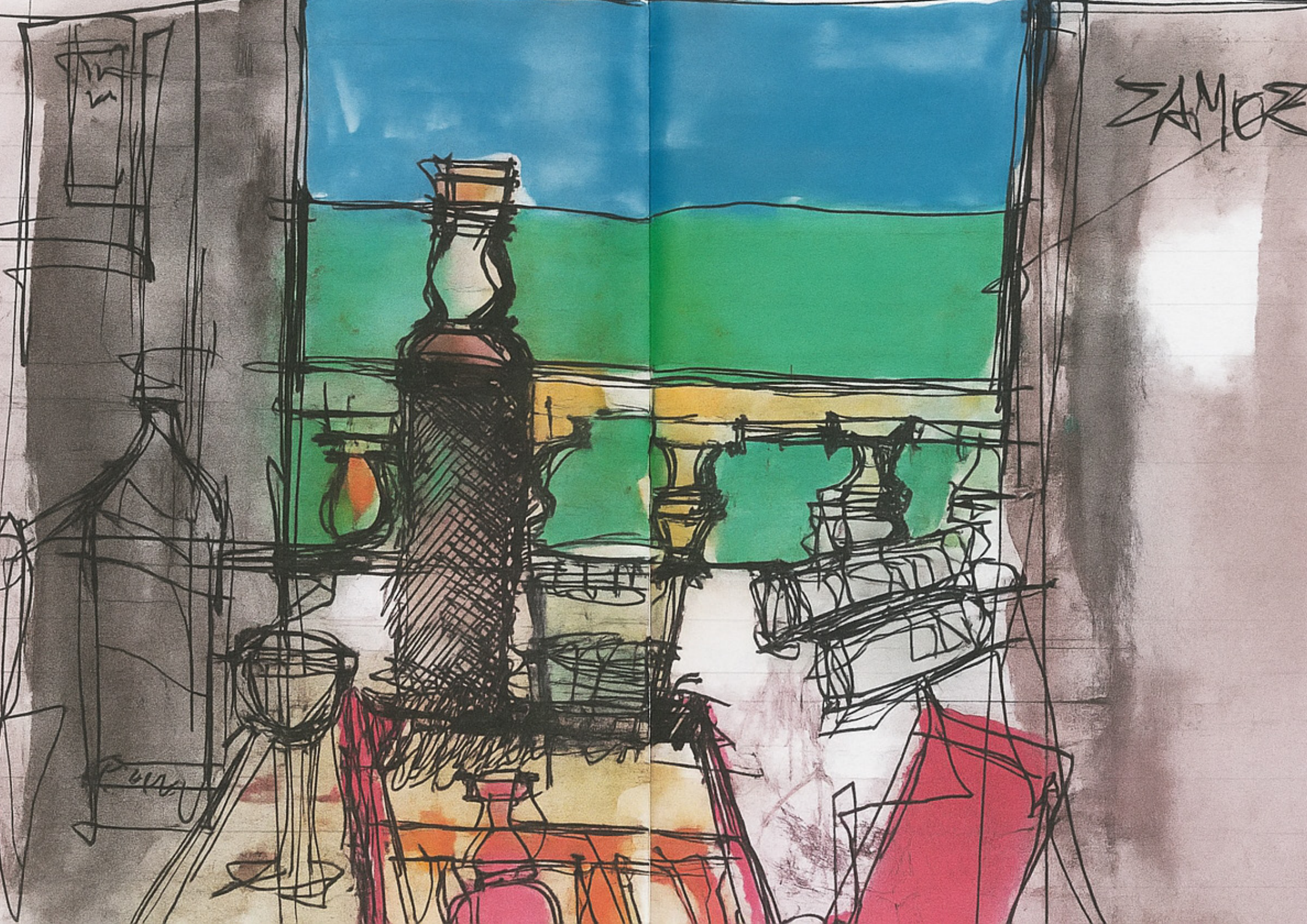
Figura 23. *Chair Car*

Figura 23. *Chair Car* (1965), pintura de Edward Hopper. En ella se representa un vagón de tren como espacio de aislamiento compartido, donde la luz y el silencio configuran una escena íntima. Adaptado de *Chair Car*, Edward Hopper, 1965, Smithsonian American Art Museum (<https://americanart.si.edu>). Licencia: uso educativo / todos los derechos reservados.



Figura 24. *Il Natale dei Rimasti*

Figura 24. *Il Natale dei Rimasti* (1891), pintura de Angelo Morbelli. La escena retrata la soledad y el silencio en un comedor de asilo, con una disposición rítmica de bancos y luz filtrada que remite al tiempo atmosférico de la arquitectura. Adaptado de *Il Natale dei Rimasti*, Angelo Morbelli, 1891, Galleria d'Arte Moderna di Milano (<https://www.gam-milano.com>). Licencia: uso educativo / todos los derechos reservados



ZAMOR

Figura 25. *Poner la Mesa*

Figura 25. *Página de los Quaderni Azzurri de Aldo Rossi, en la que se representa una escena interior que se proyecta hacia el exterior. El dibujo, realizado durante un viaje a Samos, combina objetos cotidianos, arquitectura y paisaje. Adaptado de Quaderni Azzurri, Aldo Rossi, ca. 1980, Fondazione Aldo Rossi (<https://www.fondazionealдорossi.org>). Licencia: uso académico / todos los derechos reservados*

3.2.5. Dibujo y Fotografía

Rossi ilustra su *Autobiografía Científica* con fotografías en blanco y negro que aparecen a lo largo del libro (véase Figura 26 y Figura 27). Estas imágenes, tomadas en distintos momentos y con diversas temáticas, buscan mostrar parte de las analogías con las que el autor desarrolla tanto sus proyectos como su pensamiento vital. No se trata solo de ilustrar experiencias puntuales, sino de transmitir un mensaje común: una continuidad y expresión de aquellas cosas que Rossi encuentra conmovedoras en la arquitectura. Estas imágenes, generalmente deshabitadas, presentan un alto contraste de luz y sombra, espacios vacíos afectados por la luz solar, como si estuvieran esperando ser habitados.

En el libro, Rossi afirma: “**Me siento atraído por lo inmutable y por la naturaleza, por el clasicismo de las arquitecturas y por el naturalismo de las personas y objetos**”(Rossi, 1984, p. 14). El naturalismo en el arte, en el siglo XIX, se define así: “al igual que el realismo, buscaba representar la vida con fidelidad, pero lo hacía con una precisión y detalle casi científicos, dejando de lado las idealizaciones características del romanticismo”(Arnason & Mansfield, 2013). A través de estas imágenes y su modo de presentación, Rossi parece buscar ese acercamiento al naturalismo, mostrando las cosas tal como son: escenarios dispuestos para el acontecimiento, espacios en suspenso. Rossi enuncia esta idea de la siguiente manera:

“...he visto en la arquitectura el instrumento que permite el acontecer de un hecho. He de decir que esa conciencia ha servido para aumentar, con los años, mi interés por el oficio, hasta el punto de que, en mis últimos proyectos, tan sólo intento diseñar construcciones que, por decirlo así, preparen un acontecimiento (Rossi, 1984, p. 14)

En cuanto al dibujo (véase Figura 28 y Figura 29)., Rossi incluye al final de todas las ediciones de la *Autobiografía Científica* un compendio de dibujos realizados en tinta. Cada uno representa un proyecto y en ellos se aprecia una combinación entre representación bidimensional y tridimensional. Es común encontrar plantas y secciones conviviendo con composiciones volumétricas. Los dibujos comparten un marcado contraste de luces y sombras, con zonas densamente iluminadas u oscurecidas, ya sea en objetos o cielos. También es llamativo cierto descuido intencionado en las escalas y proporciones de los elementos tridimensionales: Rossi dibuja desde la memoria, donde recordar es también imaginar o deformar las cosas. Así, el acto de recordar se sitúa en el origen de las cosas imaginadas.

Las fotografías y dibujos en *Autobiografía Científica* no solo amplifican las analogías, sino que buscan representar una imagen cercana al recuerdo, una que vincula vida y obra: el faro, la casa, los Sacri Monti, el Partenón, entre otros. Estas imágenes conforman también un conjunto con sentido propio. Más allá de su carácter ilustrativo, sostienen el discurso general del autor, apuntando hacia ese acercamiento al naturalismo, a una cierta fijeza o frialdad de los escenarios dispuestos para ser habitados, pero también a esa distancia imaginativa que permite el dibujo.

Rossi no coloca imágenes tradicionales de sus proyectos —como secciones, plantas o perspectivas—. En esos dibujos distantes de la realidad constructiva, Rossi expresa la voluntad de rehacer: volver a contar un proyecto es volver a hacerlo, traer al presente la resonancia de las analogías.

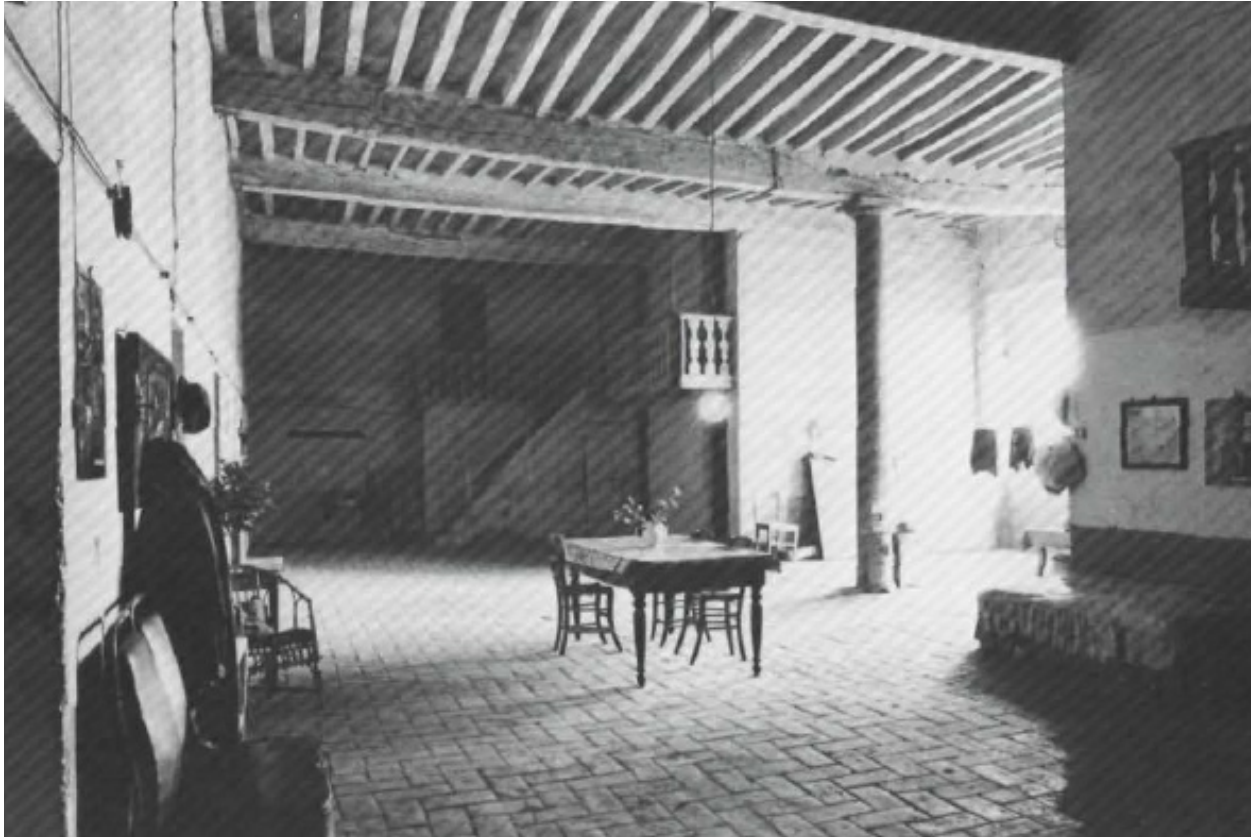


Figura 26. *Granja Cerca de Parma*

Figura 26. Adaptado de *Granja Cerca de Parma*, 91, por Aldo Rossi, 1984, *Autobiografía Científica*, Gustavo Gili.



Figura 27. *Casas Sobre el Canal. Milán*

Figura 27. *Adaptado de Casas Sobre el Canal. Milán, 25, por Aldo Rossi, 1984, Autobiografía Científica, Gustavo Gili.*

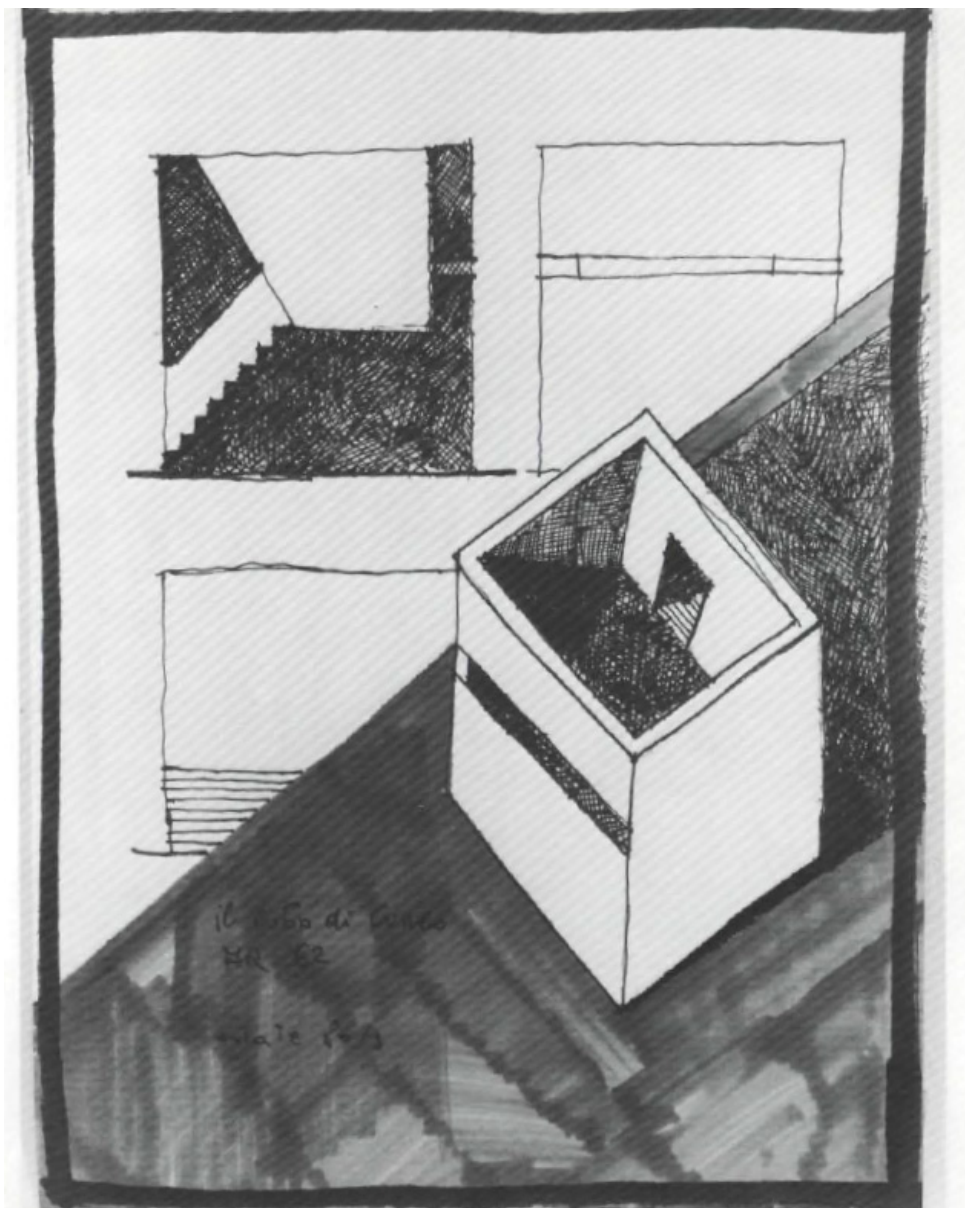


Figura 28. *Cubo de Cuneo, 1962*

Figura 28. *Adaptado de Cubo de Cuneo, 1962, 107, por Aldo Rossi, 1984, Autobiografía Científica, Gustavo Gill.*

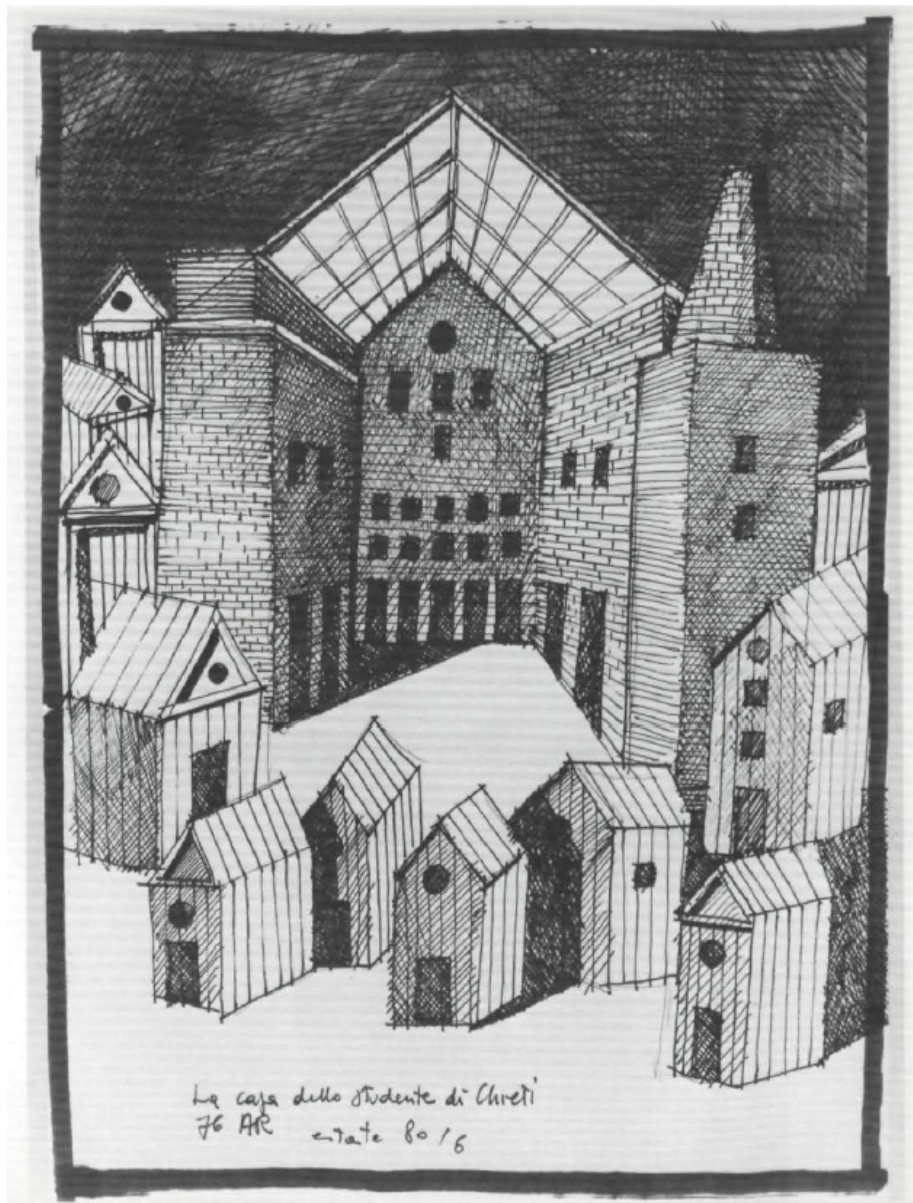


Figura 29. *Residencia de Estudiantes de Chieti, 1976*

Figura 29. *Adaptado de Residencia de Estudiantes de Chieti, 1976, 113, por Aldo Rossi, 1984, Autobiografía Científica, Gustavo Gili.*

3.3. Resonancias y Correspondencias / Otras Auto-biografías en Arquitectura (Peter Zumthor, Souto de Moura y Valerio Olgiati)

El ser humano es un productor de artificialidad; por lo tanto, el espacio que crea y los objetos que lo acompañan también lo son. Esta artificialidad está hecha para relacionarse con su cuerpo y con el mundo. En ese proceso de creación, los espacios y objetos, en tensión constante, no solo cumplen una función práctica: también cargan con dimensiones emotivas y simbólicas. Existe en ellos un orden análogo que nos permite hablar del arte, la naturaleza, la cultura, el cuerpo humano y el cosmos.

Para estudiar las imágenes que residen en los objetos —más allá de su organización práctica— esta investigación buscará indagar en el orden de los significados y de los afectos que encierran, así como en las imágenes poéticas que evocan en quien crea el espacio arquitectónico.

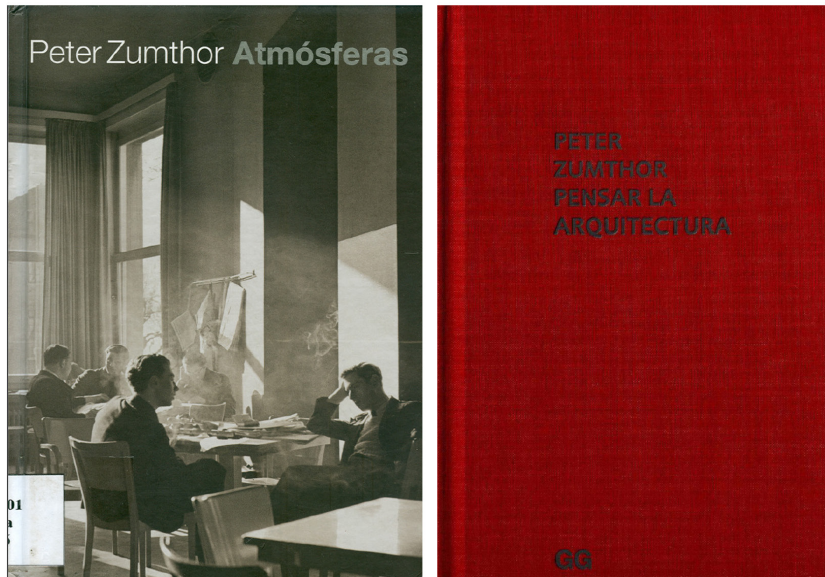


Figura 30. Autobiografías en Arquitectura



Figura 30. Adaptado de Peter Zumthor, *Atmósferas*, 2006, GG; Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*, 1998, GG; Eduardo Souto de Moura, *Atlas de Parede. Imagens de Método*, 2019, Dafne Editora; Aldo Rossi, *Autobiografía Científica*, 1981, GG Reprints. Licencia: uso académico / todos los derechos reservados.

3.3.1. Peter Zumthor, *Atmósferas* (2006)

Atmósferas es un libro basado en una conferencia impartida por Peter Zumthor en 2003. Está escrito en primera persona y tiene como objetivo explorar aquellas cosas que conmueven al autor, y cómo esas imágenes conviven con la obra de arquitectura, casi en simultáneo. Zumthor expresa:

En mi trabajo tiene que haber un procedimiento, unos intereses, unos instrumentos, unas herramientas. Me observo ahora a mí mismo y os cuento en nueve minicapítulos lo que me he encontrado en el camino (Zumthor, 2006, p. 20).

A través de pequeños capítulos o tópicos —El cuerpo de la arquitectura, La consonancia de los materiales, El sonido del espacio, La temperatura del espacio, Las cosas a mi alrededor, Entre el sosiego y la seducción, La tensión entre interior y exterior, Grados de intimidad, La luz sobre las cosas— Zumthor intenta responder dos preguntas personales: ¿qué me conmueve? y ¿cómo puedo proyectar algo así? Estas preguntas le permiten hablar de lo que considera un espacio con calidad arquitectónica.

En los tópicos mencionados, Zumthor construye un compendio descriptivo y reflexivo sobre percepciones y experiencias corporales, que se traducen en búsquedas personales y en herramientas proyectuales. Es decir, experiencias análogas a su arquitectura. Un ejemplo revelador es el siguiente fragmento:

El sonido del espacio, ¡Oíd! Todo espacio funciona como un gran instrumento: mezcla los sonidos, los amplifica, los transmite a todas partes. Tiene que ver con la forma y con la superficie de los materiales que contiene y con cómo éstos se han aplicado. Por ejemplo: coged una maravillosa tarima de madera de abeto y colocadla, como la tapa de un violín, sobre las maderas de vuestras salas de estar. Sí, el sonido del espacio, personalmente, lo primero que me viene en mente son los ruidos... los ruidos de mi madre trajinando en la cocina con los cacharros cuando yo era un niño. Me hacían feliz. Podía estar en la sala, pero siempre sabía que mi madre estaba en casa porque oía sonar la sartén y los demás cacharros. Pero también se oyen los pasos en el gran vestíbulo de una estación de tren, los ruidos de la ciudad, etc... Yo creo que todo edificio emite un sonido. Tiene sonidos que no están causados por la fricción. No sé lo que es. Quizá sea el viento o algo así. Lo cierto es que si entras en un espacio sin ruidos sientes que hay algo distinto, ¡Es hermoso! Encuentro hermoso construir un edificio e imaginarlo en su silencio. Esto es, hacer del edificio un lugar sosegado, algo bastante difícil de lograr hoy en día que nuestro mundo es tan ruidoso (Zumthor, 2006, p. 28).

Este enunciado ejemplifica claramente el tono y la intención de Zumthor: fusionar recuerdo, experiencia y reflexión, buscar lo conmovedor y llevarlo al horizonte del proyecto arquitectónico.

A lo largo del libro, Zumthor desarrolla estos tópicos mediante analogías, percepciones de lugares visitados, referencias musicales, recuerdos de infancia, obras de arte, películas, espacios arquitectónicos y experiencias de su práctica profesional. Todo ello está ligado a una observación sensible del mundo. Como él mismo señala: “si hablo sobre mi trabajo no puedo dejar de mencionar lo que me conmueve” (Zumthor, 2006, p. 62)

Estas imágenes poéticas conforman una constelación de situaciones, objetos y vivencias análogas a su obra y pensamiento. Aunque tienen su origen en la subjetividad del autor, hay en el libro una clara necesidad de transmisibilidad: organizar la experiencia en tópicos permite traducir esa subjetividad en un método personal, que al mismo tiempo funciona como una forma de comunicar y enseñar la arquitectura.

3.3.2. Peter Zumthor, Pensar la Arquitectura (2010)

Pensar la arquitectura es un libro donde Peter Zumthor sondea las imágenes de su experiencia personal. A través de diferentes núcleos temáticos, se propone expresar las imágenes que emergen durante el proceso creativo de su arquitectura, lo que Aldo Rossi llamó “núcleo emocional de referencia” (Rossi, 1975). En relación con esto, Zumthor expresa:

Hoy sé que, en el fondo, en mi trabajo como arquitecto, sigo el rastro de aquellas primeras pasiones, quizás incluso obsesiones, intentando entenderlas mejor y refinarlas. Y cuando actualmente me pongo a recapacitar sobre si desde mi juventud se han añadido nuevas imágenes y pasiones a las antiguas, tiendo a pensar que, de algún modo, he conocido ya desde siempre el núcleo emocional de mis nuevos descubrimientos (Zumthor, 2014, p. 39).

Zumthor abre una ruta de imágenes derivadas de ese núcleo emocional. El libro es un diálogo interno, una reflexión sobre el papel de las imágenes, su procedencia y sus relaciones análogas:

Cuando me pongo a pensar en arquitectura emergen en mí determinadas imágenes. Muchas están relacionadas con mi formación y con mi trabajo como arquitecto; contienen el saber que, con el paso del tiempo, he podido adquirir sobre la arquitectura. Otras imágenes tienen que ver con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella (Zumthor, 2014, p. 7).

En este libro, Zumthor expresa sus motivaciones secretas: esas imágenes que afloran en la memoria cuando se enfrenta a un proyecto. También expone el acto mental de mediar entre la imagen poética o la experiencia autobiográfica y la arquitectura como acto proyectual. El proyecto se presenta, así como una mediación de imágenes; crear arquitectura implica razonar la justa medida de las analogías. El libro documenta ese proceso interior, la evocación de la memoria: buscar en la experiencia autobiográfica los recursos para crear o deformar la memoria en nuevas imágenes o proyectos. Estas reflexiones se expresan así:

Quando me pongo a proyectar me encuentro siempre, una y otra vez, sumido en viejos y casi olvidados recuerdos, e intento preguntarme: qué exactitud tenía, en realidad, la creación de aquella situación arquitectónica; qué significó entonces para mí, y en qué podría servirme de ayuda tornar a evocar aquella rica atmósfera que parece estar saturada de la presencia más obvia de las cosas, donde todo tiene su lugar y su forma justa. En este proceso no deberíamos destacar, en absoluto, ninguna forma especial, pero sí dejar sentir ese asomo de plenitud, y también de riqueza, que le hace a uno pensar: eso ya lo he visto alguna vez. Y, al mismo tiempo, sé muy bien que todo es nuevo y distinto, y que ninguna cita directa de una arquitectura antigua revela el secreto de ese estado de ánimo preñado de recuerdos (Zumthor, 2014, p. 8).

Ese tono reflexivo, esas preguntas interiores, están disueltas a lo largo del texto. A Zumthor le interesa el proceso racional de catalogar esos recursos, mediarlos, evaluarlos en la medida en que se conviertan en análogos al proyecto:

El proceso de proyecto se basa en un continuo juego conjunto de sentimiento y razón. Por un lado, los sentimientos, las preferencias, las nostalgias y los deseos que emergen y que quieren cobrar forma deben examinarse por medio de una razón crítica. Del otro, el sentimiento nos dice si las reflexiones abstractas concuerdan entre sí.

Proyectar significa, en gran parte, entender y ordenar. Pero creo que la genuina sustancia nuclear de la arquitectura que buscamos surge a través de la emoción y la inspiración. Los preciosos momentos de inspiración aparecen en el curso de un paciente trabajo. Con una imagen interior que, de repente, hace su aparición, con un nuevo trazo en el dibujo, parece transformarse y cobrar nueva forma en fracciones de segundo la totalidad del edificio proyectado (Zumthor, 2014, p. 21).

La dicotomía entre razón y analogía en arquitectura adquiere un matiz particular: el método de Zumthor crea una articulación donde la razón está al servicio de las obsesiones y de las imágenes que pueblan la memoria y la imaginación. Esas imágenes provienen del mundo, son meditadas, y luego devueltas a él de otra manera, a través del oficio del arquitecto.

Figura 31. *Atlas en la Pared, Souto de Moura*

Figura 31. *Muro del estudio de Eduardo Souto de Moura, donde se entrecruzan imágenes, citas, dibujos y calendarios. Esta acumulación visual revela un método proyectual basado en la observación, la analogía y la asociación libre. Adaptado de Wall Atlas, Floating Images Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas (p. 7-9), P. Bandeira, 2011, Lars Müller Publishers.*

3.3.3. Floating Images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas (2012)

Esta es una investigación bastante particular, propuesta por Pedro Bandeira, Philip Ursprung, Diogo Seixas Lopes y Eduardo Souto de Moura. Los autores notaron que en la oficina de Souto de Moura había unas imágenes dispuestas en los muros, con una selección muy específica. A partir de esta observación, los editores, en compañía del propio Souto de Moura, teorizan sobre el papel que tienen esas imágenes en el proceso creativo del arquitecto (véase Figura 31, Figura 32, Figura 33).

Imaginamos esa pared de fondo como un vestigio de un mapa mental ambiguo entre el determinismo y el azar, denunciando la misma distancia que encontraremos en el espacio que oscila entre el plan arquitectónico y la obra o entre la obra construida y su posterior apropiación o percepción. Siempre habrá un observador que legitime el relativismo, pero con el título *Imágenes flotantes: Wall Atlas* de Eduardo Souto de Moura, nuestro objetivo es estratificar de manera ilusoriamente objetiva las imágenes tomadas como metodología para pensar el proyecto de arquitectura (Bandeira et al., 2012, p. 12).

Los autores realizan una clasificación de las imágenes y redactan textos reflexivos sobre el papel de las imágenes autobiográficas en la creación de la obra arquitectónica. La publicación cierra con un breve relato autobiográfico de Souto de Moura. Al respecto, los autores expresan:

Podemos reconocer (transversalmente) cuatro grupos principales que enmarcan estas imágenes: imágenes que emergen en el área de ‘concepción’ del proyecto y hasta cierto punto la preceden; imágenes que emergen durante la ‘producción’ del proyecto y trabajan con él; imágenes que emergen en la ‘comunicación’ del proyecto, casi siempre imágenes posteriores; y finalmente imágenes que emergen con la materialización de la obra, su ‘recepción’, imágenes que afirman su apropiación por parte de otros (Bandeira et al., 2012, p. 19).

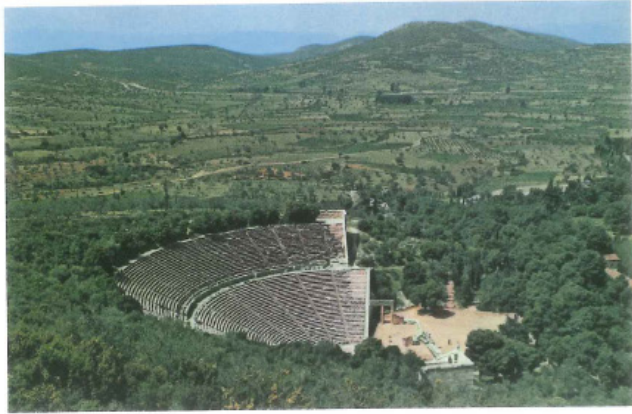
Esta clasificación permite realizar un estudio del pensamiento analógico, mostrando cómo la selección —consciente e inconsciente— de imágenes provenientes de la experiencia establece un puente con la manera de proyectar arquitectura. En este caso, la experiencia y las analogías tienen una resonancia física, manifestada en las imágenes y fotografías manipuladas y seleccionadas por Souto de Moura durante años.

En el caso de Souto de Moura, las imágenes se relacionan más bien con los temas que toca en conferencias, escritos y entrevistas. Las imágenes, diría, funcionan como un reflejo del trabajo diario, como un horizonte de la práctica. Uno podría caracterizarlo como una especie de teoría visual de la obra, y después de todo, la palabra griega *teorema* significa ‘supervisar’ o ‘mirar’. Como una colección en curso, las imágenes en el estudio de Eduardo Souto de Moura no pueden separarse de la práctica arquitectónica. De hecho, pertenecen a una larga tradición de colecciones de artistas y arquitectos, desde la colección de fragmentos arquitectónicos antiguos de John Soane hasta la colección

de obras de arte de la República de Weimar de Ludwig Mies van der Rohe, hasta el Manhattanismo y la cultura americana de los años setenta: colecciones de postales temáticas que Rem Koolhaas y Madelon Vriesendorp guardaban en dos maletas. El ejemplo más famoso de tal colección es sin duda el Atlas de Gerhard Richter. Consiste en fotografías, bocetos y recortes de periódicos que Richter ha estado recopilando y organizando en paneles desde 1962. Estos documentos históricos y personales, algunos de los cuales sirvieron como punto de partida para las pinturas, se han convertido en una parte importante de la obra del artista; montado en más de 700 paneles, Richter los ha estado exhibiendo desde principios de la década de 1970 (Bandeira et al., 2012, pp. 128-129).

Este tipo de investigaciones reivindica la experiencia autobiográfica desde el pensamiento analógico, a través de sus productos visibles: fotografías, recortes, dibujos e imágenes. Entre todos ellos se teje un entramado de analogías y experiencias del mundo, que configuran una forma de pensamiento proyectual íntima y profundamente vinculada tanto a la memoria personal como a la historia humana.

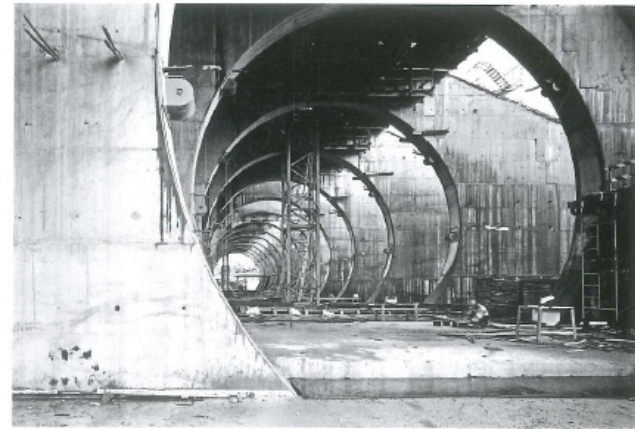
A través de este archivo íntimo, se manifiestan las analogías con el mundo, las asociaciones y las resonancias. Aquellas cosas conmovedoras —las imágenes poéticas que persiguen al autor— reaparecen incluso en simples postales, recortes o imágenes que llegan por azar, revelando una sensibilidad proyectual que transforma lo cotidiano en materiales para la imaginación creadora.



Epidaurus, Greece, postcards

36

Figura 32. *Atlas en la Pared, Souto de Moura*



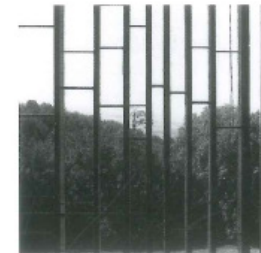
Mies van der Rohe in Epidaurus, Greece
Epidaurus, Greece
Eduardo Souto de Moura, Braga Municipal Stadium, 2000-04

37

Figura 32. *Muro del estudio de Eduardo Souto de Moura, donde se entrecruzan imágenes, citas, dibujos y calendarios. Esta acumulación visual revela un método proyectual basado en la observación, la analogía y la asociación libre. Adaptado de Wall Atlas, Floating Images Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas (p. 36-37), P. Bandeira, 2011, Lars Müller Publishers.*



Jackson Hole, Wyoming, panoramic view used in Mies van der Rohe's Resor House collage, 1937-41
Adalberto Libera, Casa Malaparte, Capri, 1937



Thomas Bernhard
Unidentified image
Le Corbusier, La Tourette, Èveux-sur-l'Arbresle, 1953-60, photograph and postcard

Figura 33. *Atlas en la Pared, Souto de Moura*

Figura 33. *Muro del estudio de Eduardo Souto de Moura, donde se entrecruzan imágenes, citas, dibujos y calendarios. Esta acumulación visual revela un método proyectual basado en la observación, la analogía y la asociación libre. Adaptado de Wall Atlas, Floating Images Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas (p. 110-111), P. Bandeira, 2011, Lars Müller Publishers.*

3.3.4. Valerio Olgiati, A lectura (2011)

El arquitecto suizo Valerio Olgiati publica un libro que documenta una de sus charlas, en el cual expone algunos de sus proyectos más importantes. Lo que resulta especialmente interesante para esta investigación es que, hacia el final del libro, Olgiati presenta un compendio de imágenes autobiográficas (véase Figura 34) que relaciona, de forma indirecta, con sus obras e intereses como arquitecto:

Hace algún tiempo empecé a intentar explicar mi arquitectura no a través de palabras sino de imágenes. Con un total de 55 ilustraciones, trato de dar una explicación de manera asociativa. Estas imágenes muestran algo que me interesa profundamente, se trate de un motivo, de una composición o de un contenido. Hubiera podido elegir miles de imágenes, pero en el momento de la reflexión la selección se reducía cada vez más. Al final quedaron éstas, las cuales me han influido realmente y siempre me sobrevuelan cuando pienso en mi arquitectura. A esta colección personal la he llamado 'Autobiografía iconográfica (Olgiati, 2011, p. 72).

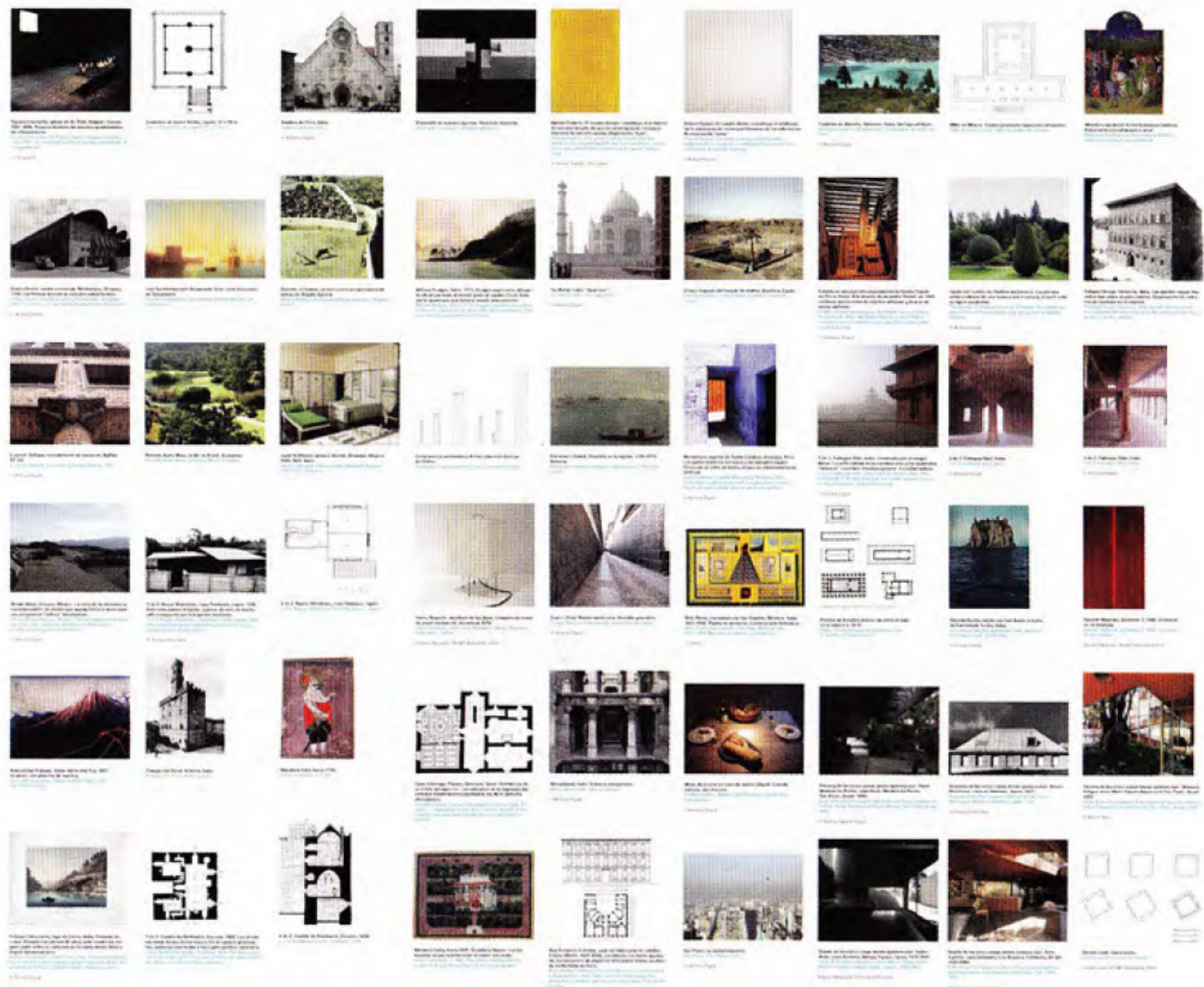


Figura 34. Autobiografía Iconográfica, Valerio Olgiati

Figura 34. Autobiografía iconográfica de Valerio Olgiati. Esta recopilación de imágenes y referencias arquitectónicas compone un archivo visual que orienta el pensamiento proyectual desde la analogía, la memoria y la organización tipológica. Adaptado de *A Lecture* (P.72), V. Olgiati, 2011. *A Lecture*. Birkhauser Architecture.

Estas imágenes, de contenido diverso, tienen como objetivo vincular los intereses de Olgiati: aquellas cosas que le resultan conmovedoras, acercando estas imágenes a su vida personal a través del acto consciente de la selección. A continuación, se presentan algunos ejemplos de las relaciones que Olgiati establece con esas imágenes:

Primera imagen (véase Figura 35) se trata de un pequeño grabado sobre plancha de cobre, del siglo XIX, que representa el lago de Como. Aunque tengo que remontarme a un tiempo más lejano. Mi padre, que también era arquitecto y me ha influido sobremanera, cuando nació colocó junto a mi cama infantil, a la altura de la cabeza, este grabado enmarcado. Hay que hacerse a la idea de que esta imagen estuvo colgada sobre mi cabeza durante toda mi niñez, a unos 40 cm de distancia. Creí con este grabado; cada mañana al levantarme mi primera visión era esta imagen. En cierto modo mi padre me ha manipulado y programado con sus propias preferencias. Y por supuesto ahora siento como él cuando de cuestiones de gusto se trata. Siempre que tengo que tomar decisiones parto de una situación clásica similar a la del grabado. Lo que más me gustaría es construir edificios como el del cuadro. Me gusta mucho este bellissimo barco que se desliza sobre la superficie del agua y es pilotado por un hombre solitario(Olgiati, 2011, p. 73).



Figura 35. Primera Imagen, Autobiografía Iconográfica, Valerio Olgiati

Figura 35. Autobiografía iconográfica de Valerio Olgiati. Esta recopilación de imágenes y referencias arquitectónicas compone un archivo visual que orienta el pensamiento proyectual desde la analogía, la memoria y la organización tipológica. Adaptado de *A Lecture* (P.73), V. Olgiati, 2011. *A Lecture*. Birkhauser Architecture.

Estas imágenes, comentadas por el propio autor, se configuran como relatos autobiográficos en torno a imágenes poéticas. Son imágenes que remiten a la memoria, la infancia, los viajes, las cosas cerca de lo humano, observaciones sobre las artes y la cultura.

Este compendio se trata de elecciones guiadas por filiaciones personales y afinidades estéticas, por aquello que lo conduce las obsesiones e intereses y puede convertirse en herramienta: una analogía capaz de entrar en el proyecto arquitectura.

Junto a cada imagen, Olgiati intenta describir sus impresiones, explorar el sentido profundo de la representación; y cuando se trata de un lugar, intenta explicar qué lo conmueve, qué situaciones del mundo están en juego en ese espacio representado. Un ejemplo significativo es la imagen de Monte Albán:

Monte Albán en México. Este recinto precolombino se encuentra en la cima de una montaña en el valle de Oaxaca. El valle tiene unos cincuenta kilómetros de ancho y de largo varias veces esta magnitud. Hace unos dos mil años, los zapotecas aplanaron la cima de la montaña y crearon una plataforma. La montaña se yergue como una pirámide truncada. El pavimento de tierra de la plataforma estaba originalmente revocado, liso como un espejo. Sobre él se erigían el templo y las pirámides. Hoy se desconoce la función de cada uno de los edificios y no se sabe en base a qué supuestos se ordenaron sobre la plataforma. Lo que sí se sabe es que los zapotecas observaban el universo con gran precisión y quisieron reflejar aquí, en esta superficie, su interpretación del universo. Uno tiene que imaginarse ahora cómo se llegaba desde el fondo del valle de Oaxaca

a esta montaña: había que subirla y después, arriba, en la planicie absolutamente horizontal, sumergirse entre las pirámides. Uno se encuentra entre el cielo y esta poderosa plataforma, rodeado de edificios que reflejan el universo. Por así decirlo, uno empieza a sentirse sobre un artefacto colosal que cruza el universo. Una increíble sensación espacial de dimensiones gigantescas (Olgiati, 2011, p. 79).

La “*autobiografía iconográfica*” de Valerio Olgiati revela cómo las imágenes personales, se convierten representaciones de sus posiciones intelectuales frente al proyecto de arquitectura, posiciones relacionadas con la memoria, el afecto y los múltiples significado que hay en el mundo. Su selección cuidadosa configura un pensamiento arquitectónico donde la experiencia autobiográfica busca a través del archivo visual un catalizador de la memoria y la imaginación



4

4. Poner a Prueba el Método Autobiográfico y sus Categorías

En este capítulo se aborda una búsqueda orientada a recomponer unas autobiografías de la experiencia a partir de tres autores colombianos cuyo oficio se despliega entre la arquitectura y el arte en Colombia. La selección de estos autores respondió a los siguientes criterios: una trayectoria extensa en el campo de la arquitectura o las artes, un ejercicio creativo activo, experiencia en proyectos arquitectónicos, reconocimiento disciplinar por su obra y una inclinación hacia la enseñanza o la transmisión del conocimiento.

El objetivo es reconstruir esas autobiografías mediante entrevistas no estructuradas. Estas entrevistas se fundamentan en el marco referencial de esta investigación, el cual toma como punto de partida ciertas categorías extraídas del libro *Autobiografía Científica* de Aldo Rossi y las pone a prueba en un contexto local.

La entrevista no estructurada se caracteriza por su flexibilidad, ya que no sigue un guion estricto. En ella, el investigador propone temas amplios y permite que el entrevistado oriente la conversación, lo que facilita la expresión espontánea y profunda de vivencias, sentidos y perspectivas personales (Sampieri & Torres, 2023). En este caso, las entrevistas buscan captar experiencias autobiográficas a través de un diálogo fluido, donde aparecen preguntas dirigidas a las categorías definidas en el marco referencial: la niñez, la casa, los viajes, las cosas a nuestro alrededor, el dibujo y la fotografía.

Estas categorías organizan las entrevistas en torno a los siguientes tópicos o preguntas guía, que funcionan como marco de conversación y resonancia entre el autor y el entrevistador:

La Niñez: ¿Qué recuerdos importantes persisten de la infancia?

La Casa: ¿Qué recuerda de la casa de su infancia?

El Viaje: ¿Qué papel tienen los viajes en su ejercicio profesional?
¿Qué hechos significativos recuerda de sus viajes?

Las Cosas a Nuestro Alrededor: ¿Qué objetos de afecto posee?
¿Tiene colecciones de objetos?

El Dibujo y la Fotografía: ¿Qué puede decir sobre el dibujo?
¿Y sobre la fotografía? ¿Qué relaciones establece entre estas prácticas y su obra?

Estas categorías permiten un acercamiento sistemático al pensamiento analógico, un pensamiento complejo, silencioso y atravesado por la constante invención de nuestro pasado, del cual solo conservamos memoria en forma de fragmentos. Cabe recordar que el pensamiento analógico no se expresa a través del lenguaje ordinario, sino mediante imágenes, en el sentido más amplio del término.



Figura 36. *Edgar Mazo*



Figura 37. *Mesa de trabajo de Edgar Mazo*

4.1. Edgar Mazo, Reseña Biográfica e Introducción:

Nacido en Medellín en 1976, Edgar Mazo se formó como arquitecto en la Universidad Nacional de Colombia. Cursó la Maestría en Arquitectura Moderna (2005–2006) y participó como asistente en las maestrías de Teoría y Crítica, y de Diseño del Paisaje en la Universidad Pontificia Bolivariana (2014–2016). Desde 2005, ha sido docente en diversas universidades, fomentando la autonomía y la investigación entre estudiantes de arquitectura. Ha sido profesor invitado en la Escuela de la Ciudad de São Paulo, la Universidad Católica de Chile y la Universidad Torcuato Di Tella en Argentina.

Es director del estudio Connatural Arquitectura en el Paisaje, dedicado al desarrollo de proyectos sostenibles que promueven una relación armónica entre el ser humano y la naturaleza, en diálogo con problemáticas globales. Ha sido invitado como jurado en diversas bienales de arquitectura y paisaje, y ha obtenido reconocimientos en múltiples concursos nacionales e internacionales, entre ellos: el Premio Internacional de Arquitectura Sostenible Holcim Award, el Mies Crown Hall American Prize, el Premio Internacional de Paisaje Rosa Barba, la Bienal Latinoamericana de Arquitectura de Paisaje, y la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (BIAU).

A continuación, se presentan una serie de imágenes autobiográficas agrupadas en los siguientes cinco núcleos temáticos: **La Niñez, La Casa, El Viaje, Las Cosas a Nuestro Alrededor y El Dibujo y la Fotografía**. Estas categorías recogen múltiples aspectos del mundo, comunes a todos los seres humanos, y al mismo tiempo, profundamente íntimos. Con el fin de conservar la espontaneidad y la emoción con la que Edgar expresa sus ideas y recuerdos, los testimonios han sido editados de forma mínima. Los fragmentos autobiográficos surgen de entrevistas no estructuradas en torno a los cinco núcleos temáticos mencionados, así como de intervenciones públicas, conferencias y conversaciones informales.

Los textos en color rojo corresponden a los testimonios de Edgar Mazo (2019–2020).

Se han suprimido los diálogos del entrevistador para resaltar el carácter autobiográfico del relato.

4.1.1. La Niñez

¿Qué recuerdos importantes persisten de la infancia? ¿Estos recuerdos, encuentran una relación en su obra?

“Yo tengo varios recuerdos creo que creo son importantes, incluso cuando empecé a hacer proyectos como las piscinas para los juegos suramericanos, afloraron fácilmente.

Yo vivía en Bello, me tocó vivir como parte de la vida en barrios donde las calles no eran pavimentadas y me tocó todo el proceso de construcción de la infraestructura de ciudad. **Me acuerdo mucho de la arena, semanalmente llegaban volquetas llenas de diferentes tipos de arenas y las tiraban en las esquinas de las calles, eso era una experiencia buena, porque los niños corríamos y nos tirábamos sobre las dunas de arena, nos robamos la arena y la tirábamos en otra parte, para crear una pista para jugar con bolas de cristal.**

En Bello, llovía mucho, el agua y la arena abrían otro juego, yo hacía mezclas con la arena y el pantano, con esa masa hacía contenciones y caminos de agua, me divertía con eso. Hacía un huequito y el agua cambiaba su movimiento. Esto era un juego solitario, creo que es una imagen particular de mi infancia.

En la adolescencia y estaba saliendo bachillerato, Medellín estaba muy violento, los muchachos se mataban y salían a delinquir. Yo era muy tímido y reservado, tenía miedo de todo ese contexto, no salía mucho a la calle. En ese tiempo tenía un vecino que estudiaba arquitectura y por accidente me dejó a guardar unos libros. Entre esos libros recuerdo que había uno de Erich

Mendelsohn, había unos dibujos a lápiz muy bonitos, recuerdo que había un artículo dentro del libro que se llamaba bocetos musicales, allí contaban que Mendelsohn había sido un soldado alemán en la segunda guerra mundial, pero cuando estaba combate, metido en la trinchera, él no salía a matar, sino que tenía un cuaderno donde hacía dibujos sobre una posible reconstrucción de Europa después de la guerra. Leer la historia de Mendelsohn, **me conmovió hasta las lágrimas, desde pensé: Yo voy a trabajar con esto, yo quiero hacer trabajar en la reconstrucción del lugar donde vivo, ayudar a recomponer la ciudad.** Tomé esta decisión mientras mis amigos tomaban el camino de las armas.

También recuerdo algo muy raro. Cuando entré a estudiar arquitectura en la Universidad Nacional, en el primer semestre nos pusieron un ejercicio que consistía en hacer un refugio utilizando metáforas de los cuatro elementos. **A mí me tocó la tierra. Los profesores nos decían: “Utilicen una metáfora para desplegar una idea o una forma”**, porque finalmente el problema en los primeros semestres es la generación del espacio.

Algunos compañeros decían que la tierra es la madre y construían un muñequito que abrían a la mitad, simulando un parto. Yo sabía que no podía hacer eso, no solo porque no era muy diestro, sino porque no me gustaba; no entendía bien lo que había que hacer. **Me parecía absurda esa metáfora de la madre. Entonces, para resolver el trabajo, cogí un bloque de arcilla y pensé que la tierra es porosa por dentro, que**

siempre está en movimiento. Empecé a hacerle huecos, y eso se fue volviendo una cosa orgánica. Casualmente, trabajaba contra la ventana del salón. Eran como las dos y media o tres de la tarde, y la luz del sol empezó a entrar por la ventana y a atravesar los huecos en la arcilla. Eso me despertó una fascinación. Me imaginaba que la gente se iba a subir por los huecos, que todo era un espacio continuo. Los profesores me dieron muy buenos comentarios, pero en ese momento yo no entendía nada de lo que había hecho.

En la zona deportiva de **Bello había unos lagos que se formaban por las canteras y los movimientos de tierra.** Cuando era pequeño, iba con mis amigos a visitar esos lagos. Nos metíamos en los predios, llevábamos tarros y sacábamos un montón de peces pequeñitos. **Esas experiencias me llevaron a observar mucho el paisaje. Me quedaba mirándolo durante mucho tiempo.**

Años después, en mi primer concurso arquitectónico profesional —se llamaba “Centralidades de ciudad”— me tocó trabajar, casualmente, en el mismo predio donde yo jugaba de niño. No podíamos entrar porque la situación de orden público era muy compleja. Hice el concurso basándome en esos recuerdos de infancia. Tenía alrededor de ocho años cuando jugaba allí, y para ese momento yo tenía 28. En el proyecto propusimos un museo para la recuperación geológica, **porque tenía en la cabeza las máquinas sacando tierra, la cantera... La idea era hacer una recuperación del territorio.** Infelizmente, no lo entregamos a tiempo por un error.

Años después, cuando estábamos haciendo el diseño de varios parques en Medellín, la municipalidad y las comunidades no querían que los parques tuvieran muebles. Hablaban de quitarlos,

supuestamente por el consumo de drogas, cosa que creo no tiene ninguna relación. Tuve que buscar una solución que no fuera un mueble, pero que permitiera la agrupación, la integración con el paisaje y el contexto urbano, algo cómodo, sin perder el gesto de sentarse. **Opté por usar piedras: seleccionar piedras que permitieran esas condiciones.**

En esa búsqueda, **casualmente, volví a la zona donde jugaba de niño. Todo era distinto, pero efectivamente era el lote del concurso, y era mi lugar de juego.** Era un sitio donde se estaba explotando piedra, y donde llegaban piedras del río y de las 56 cuencas hidrográficas de la ciudad. Era una cosa fantástica. **Era un patio de piedras, algo brutal. Fui allí a escoger las piedras para los parques.**

En uno de los parques trabajamos sobre una adecuación de un trazado existente. Cambiamos la circulación y lo convertimos en un recorrido serpenteante, que descendía siguiendo las escorrentías de agua lluvia. A cada lado del camino pusimos piedras, no de forma ordenada, sino como si una corriente de agua las hubiera arrastrado.

En una zona más abierta del parque hicimos una excavación orgánica y sembramos papiros y otras plantas de ribera. Llamé ese lugar una evocación del agua, una forma de traer su presencia sin que existiera un afluyente real, solo como memoria de un paisaje acuático.

Para lograr esto, hablé con los colaboradores, con la gente que construye los parques. Ellos entendieron muy bien la idea; no se trataba simplemente de poner piedras una tras otra como si siguieran un plano técnico. Hacerlo como lo hace la naturaleza

requiere sensibilidad, una cierta intuición. **Hay cosas que no se pueden graficar en un plano arquitectónico. Por eso recorro a la analogía: “como si una corriente de agua las hubiera arrastrado”**, para que ellos sientan lo que estamos tratando de hacer. Es un esfuerzo intelectual, sí, pero también profundamente humano: **recordar cómo se ve, cómo se siente caminar por una quebrada, por un cauce seco o lleno, una experiencia que todos hemos tenido en algún momento, pero que el exceso de pragmatismo en las ciudades parece habernos hecho olvidar.**

Hace poco comentaba que lo que pasa en el diseño de los parques son escenas muy parecidas a los dibujos que hacía para el concurso hace quince años. **Es como si estuviera haciendo lo mismo desde que estaba jugando con ese barro en el barrio. La relación con la tierra, con el agua, con los gestos pequeños de mover una piedra o hacer un hueco... eso no ha cambiado. Solo que ahora es otra escala, otro lenguaje, pero la intuición sigue siendo la misma.**

En varios de los parques que hicimos en Medellín se repetían ciertas analogías, pero se adaptaban según el lugar. **Era común trabajar con los movimientos topográficos, lo que yo llamaba generar nuevas geografías, o sustituciones del territorio.** Me parecía que esos montículos, esas formas, generaban ocultamientos. De repente las personas aparecen y desaparecen entre el paisaje, entre los desniveles, como si el parque tuviera un ritmo propio. Caminos, terrazas, jardines, antejardines, piedras, vegetación que invade los lugares, que se mezcla con los artificios humanos... todo eso.

Voy a la obra a supervisar, después de caminar y deambular

un rato, me paro sobre uno de los montículos y recuerdo al Principito, el de Saint-Exupéry. Siempre me ha fascinado esa imagen del pequeño príncipe parado sobre un asteroide, dominando el paisaje. Esa idea de estar sobre algo tan mínimo y a la vez tan completo, como una pequeña **geografía desde la cual se puede mirar el mundo** (E. Mazo, comunicación personal, 2020).

¿Estos recuerdos o analogías han persistido en otros proyectos?

El Cinema Aterrado fue un proyecto realizado durante una residencia artística en Jardín Canadá, Brasil, en colaboración con los artistas Alejandro Tobón y Vijai Patchineelam. Pasamos dos meses alejados de la ciudad, en condiciones muy precarias, alimentando nuestra mente con libros, cine brasileño y caminatas fotográficas.

Un día encontramos un lugar completamente devastado, lleno de basura y raíces de árboles. Al verlo, nos quedamos en silencio. Estaba cerca de una mina; se sentía la vibración de las detonaciones y el color del suelo, como hierro, parecía sangrar. Todo eso nos conectó **profundamente con el movimiento del territorio.**

Nos inspiramos en la película brasileña Cinema, Aspirinas e Urubus, que cuenta la historia de un alemán que vendía aspirinas proyectando películas en los pueblos. **Quisimos hacer algo similar. Decidimos abrir un hueco en la montaña para proyectar sobre ella.** La organización del evento sugería involucrar a la comunidad, pero había un

hombre con una retroexcavadora. Pensé: “¿Para qué poner a la gente a sacar tierra con baldes si hay una máquina?”. Le conté la idea y le pareció divertida. Nos ayudó a abrir un hueco geométrico y a mover árboles.

Poco a poco, los restos del lugar: raíces, escombros, tierra inestable, se volvieron parte del proyecto. Construimos muebles con maderas recicladas y raíces encontradas. Todo se convirtió en atributo del lugar.

Durante tres días proyectamos películas, fotos y videos nuestros y de la comunidad sobre un terreno cubierto con cal. Estábamos aislados del mundo, como en un estado primigenio, Lo que más nos impactó fue la transformación del territorio. Era la segunda vez que vivía en un lugar en extrema transformación, un lugar inacabado. **Me recordaba a Bello, los lugares de mi infancia. Me interesa crear estructuras abiertas al desborde, donde la vida ocurra y la naturaleza entre, revelando un mundo cíclico y en constante transformación** (E. Mazo, comunicación personal, 2020).



Patio de piedras



Cinema Aterrado, Edgar Mazo



Niños jugando con arena, Medellín





Niños jugando con arena, Medellín



Obra, Luis Fernando Peláez



Zabriskie Point, Michelangelo Antonioni



4.1.2. La Casa

¿Qué recuerda de la casa de su infancia?

Me influenció mucho ver lo que mis padres habían perdido, porque de niño empecé a entender las cosas. Nosotros salíamos de paseo a una finca en Abejorral, **allí recuerdo una casa de patio, un árbol de muy grande la entrada, un patio de tierra, muchas gallinas, era un lugar bellissimo.** Después de estar veinte días en la finca, a la que llegábamos a caballo, me tocaba devolverme para Niquia, a la misma casa cuadrada, con las mismas personas viviendo tan cerca, justo al frente, no era un espacio con muchos atributos. Mis padres eran desplazados por la violencia, sentía que había un territorio perdido, ese sentimiento es muy raro porque, supuestamente, los padres los llevan a uno donde hay un legado, realmente yo no lo veía en la ciudad, lo veía en el lugar que habían perdido mis padres.

Recuerdo que el techo de mi casa era muy bajito y yo era muy alto, al frente había una hilera de casas y nos separaban solamente ocho metros de paramento. Yo estaba muy pequeño, pero para mí era una sensación muy fuerte abrir la puerta y ver a toda la gente salir de su casa al mismo tiempo en el lapso de las 7:00-7:03 am, toda la gente a la misma hora, éramos los mismos. Después empecé a estudiar arquitectura y me di cuenta de que eso podía ser distinto.

Donde construyeron el barriecito donde yo vivía, **había fragmentos de haciendas o de fincas; eran casas abandonadas localizadas en ladera, Desde los árboles de mango se veía unos muros hundiéndose en la mitad de enormes praderas. juego de**

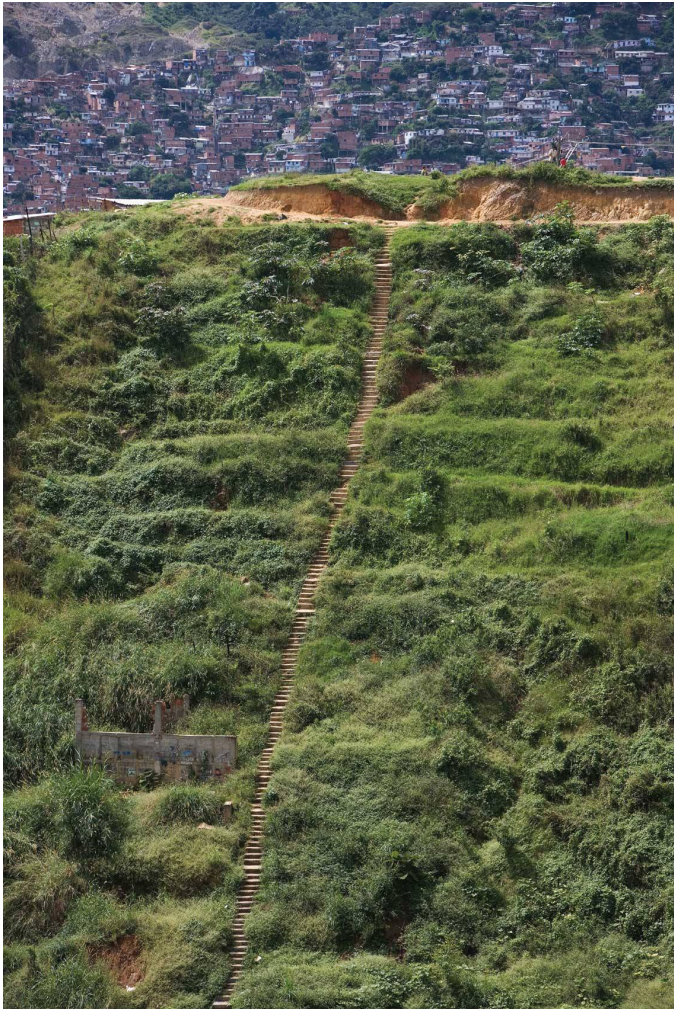
nosotros era entrar y salir de esas arquitecturas que ya no estaban habitadas y esos eran para mí, verdaderos lugares mágicos, un territorio en transformación, que había sido rural y se estaba solidificando como urbano.

Eso es lo que me parece mágico del patio, en términos técnicos es muy sencillo, básicamente son perforaciones y lo otro está aconteciendo, es una estructura que deja entrar la vida. El interés mío está en trabajar y hacer aparecer una estructura que se desborda, a la que llega otra cosa y la pobla, una fuerza de la naturaleza. Son cosas o estructuras hechas para que acontezca la vida, dejarla entrar. yo creo en la necesidad de mostrar que el mundo es una cosa cíclica que se está moviendo, que se transforma, que se meteoriza y que existe una reivindicación con los procesos que le acontecen a las cosas.

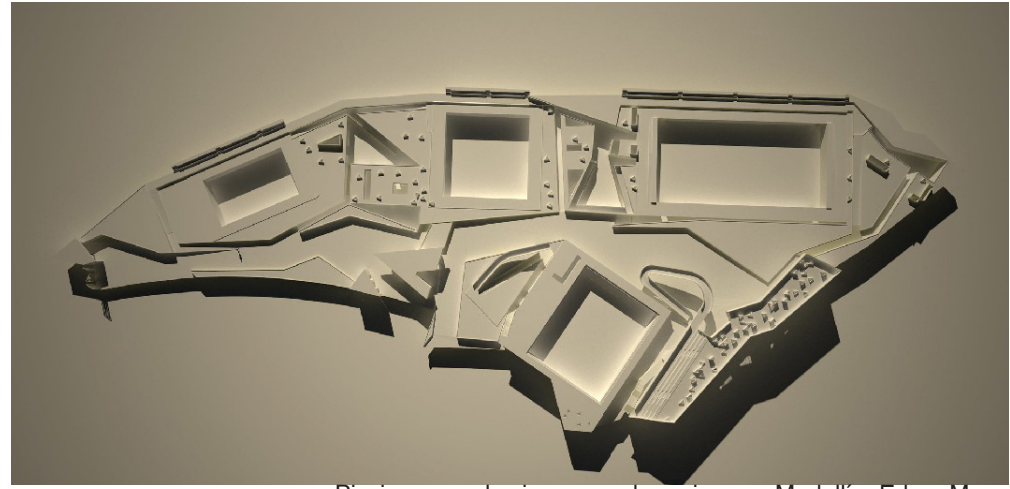
Particularmente el patio es un medio de comprensión que yo tengo del mundo de la arquitectura y la geografía, es una cosa que a mí me ha marcado sustancialmente. Estoy en un idilio con los patios, me parece un mecanismo fascinante, me siento viviendo en un patio gigante, que es el valle de Aburrá, un patio que está recintado por las montañas, que al interior tiene sus fragmentos de vegetación que son los cerros, es un jardín. Donde las montañas crean una gran cavidad y los cerros generan otros bloqueos. Siento que algo de ese entendimiento se ha transferido a mi trabajo, otra cosa que siento importante es el **movimiento en la geografía, los trayectos desde la montaña al valle no son siempre**

perpendiculares, sino que la geografía nos obliga a bordear el territorio y ese deambular como una práctica lógica de adaptación para un terreno particular, se ha convertido en algo transferible en el momento de hacer arquitectura. Son formas de adaptación como escaleras, terrazas, rampas, antejardines, la ciudad está llena de muy buenos ejemplos.

El proyecto de las piscinas para los juegos suramericanos es muy interesante porque termina generando **sus propias reglas y termina siendo como el valle, el proyecto lo entiendo como un eco de la geografía nuestra, la calle central es como el río que atraviesa el valle, las personas cruzan el proyecto por la calle central, los muros terminan siendo como los primeros planos que simulan las montañas, y el edificio de ingreso termina siendo una terraza como las que tenemos en las laderas, estas nos permiten tener vistas generales.** (E. Mazo, comunicación personal, 2020).



Fotografía de Juan Fernando Herrán



Piscinas para los juegos sudamericanos, Medellín, Edgar Mazo

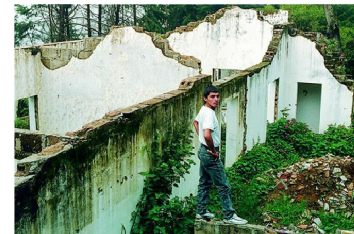
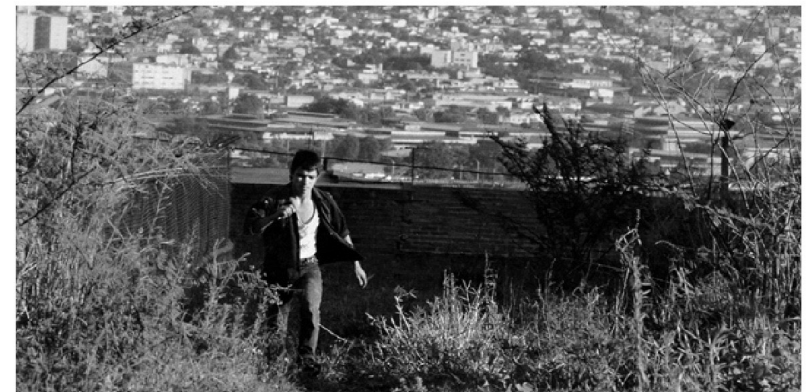


Patio, Parque de Prado, Edgar Mazo





Patio, Parque de Prado, Edgar Mazo



Rodrigo D, Víctor Gaviria

4.1.3. El Viaje

¿Qué papel tienen los viajes en su ejercicio profesional? ¿Qué hechos significativos recuerda de sus viajes?

Tengo algunas impresiones importantes sobre el viaje:

Cuando estudiaba la maestría en arquitectura moderna en Bogotá, Rogelio Salmona fue mi profesor, me sorprendía mucho que todas sus clases hablaba sobre los viajes. Un día me acerque a él para mostrarle mi portafolio y la conversación terminó con un consejo:

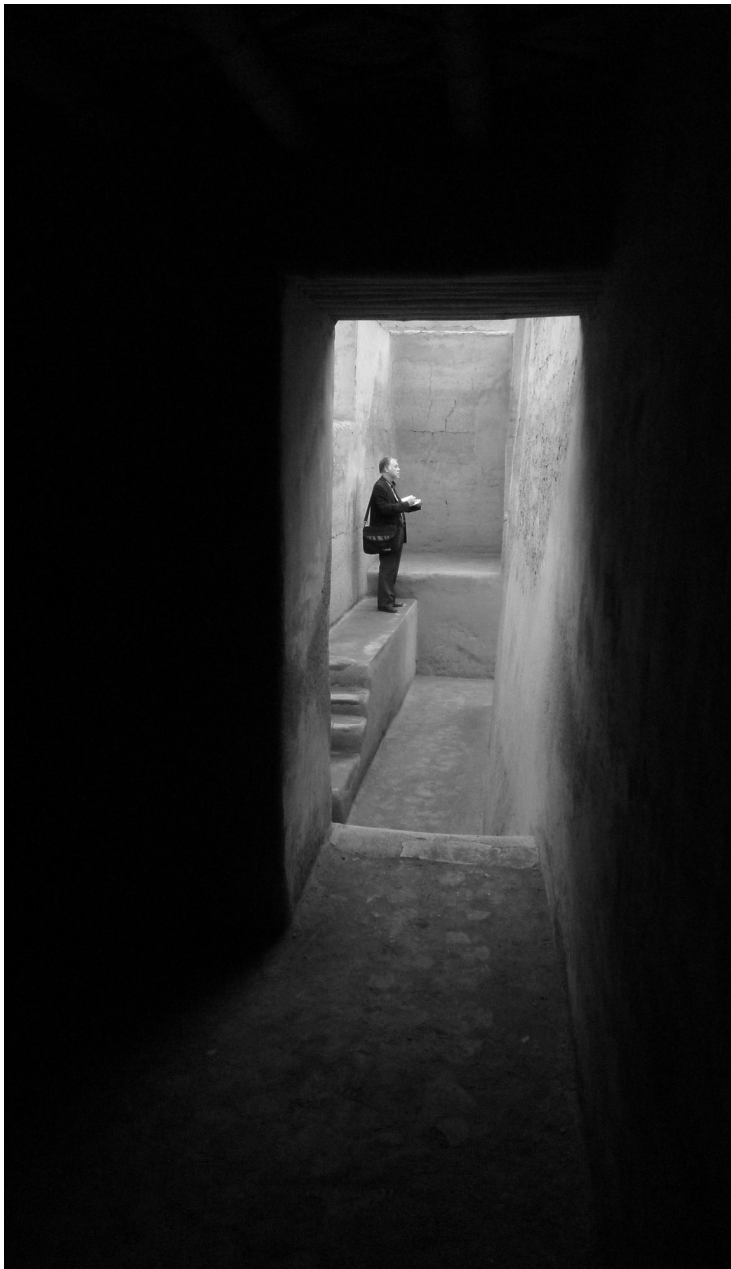
“Salgase de estudiar y váyase a viajar”. Ahí comenzaron muchas cosas.

Perú ha sido un descubrimiento, yo creo que me lleva a la pregunta sobre la arquitectura, el lugar, y el paisaje, porque allá yo logré ver de una manera muy latente una honestidad, unas adaptaciones tranquilas, pero de una pertinencia tectónica, llena de sutilezas en las intervenciones que hacen en el territorio. Entendí que eso podía darse por una cosa muy bonita, y es que para la cultura inca ellos son hijos de la tierra, como si brotaran de ella, entonces esas intervenciones que hacía esa cultura eran de una **suavidad en el territorio, como acariciando a la madre.** **Me conmueven mucho esas arquitecturas mesoamericanas, yo disfruto de la arquitectura contemporánea. Pero en esas arquitecturas mesoamericanas hay una cosa fascinante que ya contienen el tiempo, contienen ficciones de lo yo imagino que esos fragmentos podrían haber sido, lo que imaginan los demás y lo que son ahora.**

En el mercado el salvador de bahía me pasó dos cosas muy bellas, la primera fue entrar a ese espacio, ver como el reciclaban la madera, los pisos eran pedazos de mármol, pero todos pegados en fragmentos, era un espacio muy dramático. La segunda cosa que me ocurrió fue que se me acercó un hombre y me dijo que él que era un poeta repentista, me dijo: **yo hago poesía con lo que acontece, con lo que va pasando, yo tengo ese poder.** Eso conectó algo con algo místico de mi personalidad, el hombre empezó a hablar, y dijo: Somos dos hombres parados entre la tierra y el mar entre donde hemos vivido y entre los sueños de lo que ha sido y será... **Eso me conmovió porque pues en ese momento entendí la importancia de no tener un a priori, no tener tantas predisposiciones, El poeta estaba produciendo algo con lo que estaba sucediendo, la arquitectura tiene muchas condicionantes previas, básicamente los arquitectos debemos tener un planeamiento o una delimitación del mundo, una premeditación de todo lo que debe suceder, se trata de imaginar el mundo antes de que esté en un estado al que lo queremos llevar, pero finalmente en ese proceso imaginativo empiezan a suceder un montón de cosas y se vuelve una lucha, creo que esa lucha se puede volver insumo mismo, como una forma de incorporación orgánica con en el acontecer de la obra y el mundo, eso me pareció un llamado importante, porque detrás de todo esto está la pregunta por la incidencia del tiempo, su devenir constante con materia, cuando las cosas están siendo o haciéndose en la obra.**

Hace poco yo fui al cementerio de la Igualada, obra de Eric Miralles y sentí que el cementerio no es un lugar estático, sino que es un lugar donde todavía están pasando cosas, por ejemplo, Miralles diseñó unas losas de concreto y dentro del concreto metió madera y la madera se pudrió y empezaron a nacer hierbas en el concreto, eso es una cosa muy emocionante, es como Miralles no quisiera decir que siempre hay presencias, **entonces el asunto de la arquitectura en la Igualada no es ocupar con la materia un lugar y excluir la vida que acontece, sino que perfora la arquitectura, deja entrar la vida y sigue entrando la vida, sigue, sigue fluyendo la vida en términos de vegetación, de luz natural, de acontecimientos. No hay un sentido estricto en la delimitación. Es una arquitectura donde se evidencia la real la incorporación, no el deterioro, sino del tiempo en la arquitectura.**

La arquitectura, básicamente trata de construir objetos inmortales o perennes, esa noción del tiempo no puede ser tan cerrada. **Yo estoy tratando de hacer es generar mecanismos para que ese tiempo impacte la arquitectura con más fuerza y a través de ese impacto genere una relación, una reacción con el mundo. Para mí no es solo paisaje, o solamente forma, o piedra, sino que la arquitectura es conjunto de fuerzas que están chocando y se puede apreciar una reacción constante con el mundo, el mismo que se meteoriza, el mundo de la lluvia el mundo, las fuerzas de la naturaleza relacionándose con el deseo del hombre de permanecer inmortal en el territorio (E. Mazo, comunicación personal, 2020).**



Arquitecturas prehispánicas, Perú



Arquitecturas prehispánicas, Perú



Tipón, Perú



Cementerio La Igualada, Eric Miralles

4.1.4. Las Cosas a Nuestro Alrededor

¿Qué objetos de afecto posee? ¿Tiene colecciones de objetos?

Tengo muchas cosaspreciadas, pienso que estoy construyendo un gran conjunto y finalmente trabajan por sedimentación. Las mesas, por ejemplo, **de mi casa o de la oficina, están llenas de con fragmentos de esculturas, piedras, imágenes y me gusta es porque constantemente estoy moviendo estos objetos e imágenes, los estoy poniendo en reacción. Las Maquetas están en las paredes de la oficina, no hay un archivo en el sentido estricto, dibujos, maquetas y postales viajan por el espacio, se reagrupan.** Yo tengo colecciones de carritos, de palitos, de personitas, pero no me interesa el carro como un objeto, sino como herramienta de trabajo, **me gustan los objetos que me permiten configurar paisajes rápidamente, hacer reflexiones de tamaño y escala rápidamente.** Hago estos pequeños paisajes para hacer comprobaciones de lo que estoy pensando, esas maquetas pasan a estar en los muros o en las mesas, se arman o se desarman.

Empecé esta relación con los objetos cuando estaba en el pregrado de arquitectura, Recuerdo que el profesor Mauricio Gaviria hacía que los estudiantes diseñáramos una habitación y para eso el mostraba unas fotos de habitaciones, **entre ellas estaba la habitación de San Jerónimo, era una habitación con muchas cosas en los muros, esta imagen alimento una especie de fascinación.**

La arquitectura es una es algo que tiene que ver con la memoria, por lo que todos esos objetos y fotografías que están

en todos lados de la oficina dan cuenta de mi necesidad por no olvidar el mundo, los objetos aparecen, las piedras, las fotos porque mojonos o fragmentos que me crean un mapa de territorios, provenientes de esa construcción de mundo por la cual yo me he movido.

Para muchas personas la palabra gato es la unión de letras g-a-t-o. Para otras personas cuando tienen que definir un gato, se le viene a la mente una sombra, la oscuridad, el miedo, los maullidos, el gato que era esfinge en Egipto y cientos de cosas más. **Los atlas o las colecciones de imágenes que tengo tiene que ver con la segunda definición del gato, para mí los proyectos, no son solo la información que corresponde en una vía directa a la arquitectura, sino que es una cadena de acontecimientos en el mundo.** Yo veo toda esta información como si estuviera flotando, están expuesto porque cuando paso mirando encuentro conexiones entre las cosas .

Quando yo estudiaba arquitectura en la Universidad Nacional, veía una materia que se llamaba crítica del sujeto moderno, en la clase se juntaban artistas, arquitectos, filósofos, politólogos e ingenieros. El profesor era un filósofo, recuerdo mucho una clase en la que habló de la obra de arte y el pensamiento de Deleuze, decía el artista hacía marcos para tratar de capturar la realidad y que la obra un solo marco, sino la sumatoria de

muchos marcos que adquirirían una densidad puesta en un objeto que condensa un aspecto del mundo. Esos atlas que están en los muros es la misma condición, son una superposición de imágenes y sentidos, lo mismo pasa con las mesas que tengo en mi casa y en la oficina, voy poniendo las cosas que hago y que me encuentro. “El cine y los líderes espirituales”

Con el cine y ciertas impresiones artísticas pienso que tengo algo así como: líderes espirituales. Esto me pasa cuando me encuentro con una producción humana con la que logro tener un grado de afinidad e intimidad, a través de algunos personajes yo leo aspectos del mundo, incorporo cosas que veo en mi trabajo de manera, consciente e inconsciente, es una cosa como qué yo lo hago una manera muy tranquila, no busco hacer esos puentes de manera formal.

Me parece fascinante el cine de Michelangelo Antonioni, hay algo en las películas con el deambular y el promenade han fortalecido mi visión sobre los recorridos. Por ejemplo, Zabriskie point, es una película que contantemente estoy revisando. Han películas que he visto hasta 15 veces en un año, son imágenes que no se me van y que siempre las tengo que estar viendo.

Recuerdo la escena de Fitzcarraldo en que suben un barco por una montaña, no encuentro mejor imagen para hablar del esfuerzo humano para materializar la creación humana.

Yo los llamo líderes espirituales es porque claro pues a uno se le impregnan cosas como en la estética, pero lo otro que me parece

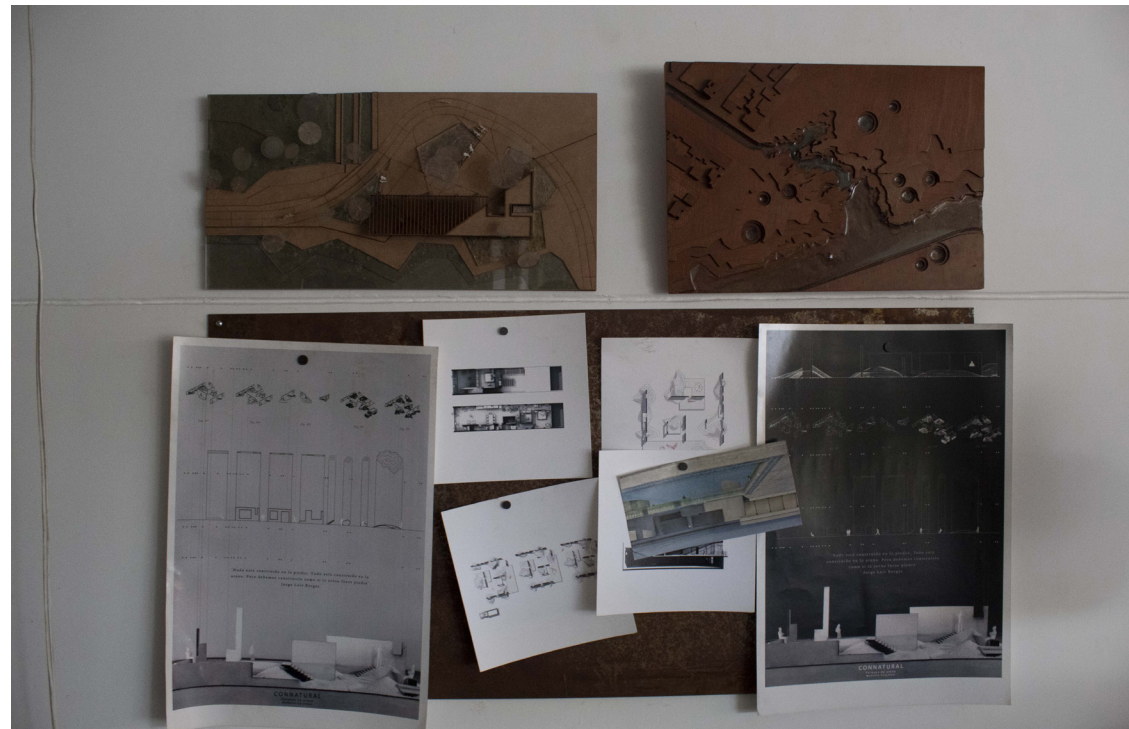
más importantes, es que es una afinidad, es como que si todos estuviéramos tratando como de buscar algo y expresar algo en el mundo de manera similar (E. Mazo, comunicación personal, 2020).



Habitación de San Jerónimo, Dürero



Maqueta, Edgar Mazo



Atlas oficina, Edgar Mazo



Mesa de trabajo, Edgar Mazo



Fitzcarraldo

4.1.5. El Dibujo y la Fotografía:

**¿Qué puede decir sobre el dibujo? ¿Y sobre la fotografía?
¿Qué relaciones establece entre estas prácticas y su obra?**

Esta forma componer imágenes en los muros de la oficina, con fotografía y dibujos del proyecto, quizá viene de cuando me fui a vivir a Bogotá me hice amigo de un artista venezolano que se llama Audino Diaz, él vivía en Tenjo y en ese entonces había alquilado un galpón industrial donde antes había pollos y en ese momento habían llevado muchos materiales reciclados, había una cantidad de vidrio, revistas viejas, metales, piedras. Yo me quedé como tres días allí, montando cosas con otras, moviendo objetos, pegando imágenes, sin pretender hacer una obra de arte, pero esa experiencia fue importante, después la convertí en algo un poco más sistemático.

Para mí los proyectos, no son solo la información que corresponde en una vía directa a la arquitectura, sino que es una cadena de acontecimientos en el mundo. Yo veo toda esta información en los como si estuviera flotando en los atlas, están expuestos porque cuando paso mirando encuentro conexiones entre las cosas.

Respecto a las imágenes que se hacen para el proyecto de arquitectura, yo procuro que muestren algo que está antes de la arquitectura, que tenga un sentido global, que logre hablar de algo que esté antes del edificio, creo que incluso el edificio aparece casi diluido dentro de la imagen, básicamente la imagen tiene que ver con un carácter anterior a esa arquitectura.

La imagen debe hablar de todos los tiempos o de un tiempo primario. Un ejemplo de esto son las imágenes que hicimos para el concurso de la piscinas para los juegos suramericanos de Medellín, **primero aparecía la noción de geografía**, no aparecía el contexto inmediato, ni las piscinas, porque estábamos haciendo patios, era un proyecto que generaba su propio contexto, cuando empiezas a descubrir el proyecto te das cuenta que casi todo el proyecto está al mismo nivel de tierra, es un relación de contacto con un plano perimetral, y la exterioridad se termina generando con vistas lejanas, con el cielo y la montaña (E. Mazo, comunicación personal, 2020).



Mesa de trabajo, Edgar Mazo



Atlas oficina, Edgar Mazo



Atlas oficina, Edgar Mazo

4.1.6. Análisis de la Autobiografía / Poéticas de la Adaptación Geográfica

Es como si estuviera haciendo lo mismo desde que estaba jugando con ese barro en el barrio. La relación con la tierra, con el agua, con los gestos pequeños de mover una piedra o hacer un hueco... eso no ha cambiado. Solo que ahora es otra escala, otro lenguaje, pero la intuición sigue siendo la misma (E. Mazo, comunicación personal, 2020).

La autobiografía de Edgar Mazo muestra cómo la experiencia personal y la memoria constituyen una base activa para la imaginación arquitectónica. A partir de sus recuerdos, se configura una manera particular de comprender el mundo, en la que la arquitectura y la naturaleza se relacionan desde el respeto mutuo y la transformación compartida. Imaginar, en este contexto, implica volver sobre las huellas de la infancia, sobre las formas del territorio, los materiales humildes y las geografías cotidianas, para proyectar desde lo vivido.

En el pensamiento de Mazo, la arquitectura se concibe como una estructura abierta, que no busca imponerse al entorno, sino permitir que la vida lo atraviese. Su obra propone una manera de proyectar que responde a los ritmos de la naturaleza, a sus ciclos y a sus fuerzas sutiles. El gesto de mover una piedra, moldear de forma sutil el territorio o permitir que una planta brote dentro de un muro se convierte en una afirmación ética y poética sobre cómo habitar el mundo.

La imaginación surge de una relación directa con la materia, el paisaje y el tiempo. Pensar desde las analogías, desde los fragmentos de memoria y las formas en transformación es

comprender que la arquitectura puede ser un acto unificado bajo la noción de adaptación a la geografía. Sin importar el proyecto o la escala, el recuerdo reaparece como una imagen poética persistente. Los proyectos de su autoría expresan esa noción de transformación.

La experiencia autobiográfica de Edgar Mazo revela una coherencia profunda entre sus primeros gestos en la infancia y su práctica arquitectónica actual. Desde el juego con el barro, la arena y el agua, surge una sensibilidad que se prolonga a lo largo del tiempo y que define su manera de proyectar y habitar el mundo. Su relación con la geografía no es distante ni abstracta: es afectiva y corporal. A esos recuerdos de la infancia se le van sumando intuiciones y otras imágenes propias del ejercicio profesional, pero el recuerdo de la transformación del territorio permanece como base de su trabajo.

A lo largo de su relato emergen elementos que se repiten y se entrelazan: la contemplación del territorio, las arquitecturas prehispánicas, las terrazas de Medellín, las piedras que resignifican los parques, las analogías con la naturaleza y los viajes a lugares donde la arquitectura se adapta con suavidad al terreno. Estas imágenes no aparecen como referencias aisladas, sino como parte de un núcleo emocional de referencia que se construye desde el recuerdo y se actualiza en cada proyecto, con imágenes que alimentan esa búsqueda.

Edgar comprende que su trabajo se va sedimentando en objetos, maquetas, atlas y colecciones. Su pensamiento

arquitectónico se configura como una constelación de fragmentos en transformación, donde lo poético y lo material se encuentran. La arquitectura no se impone al territorio, sino que se deja atravesar por él:

Entonces el asunto de la arquitectura en la Igualada no es ocupar con la materia un lugar y excluir la vida que acontece, sino que perfora la arquitectura, deja entrar la vida y sigue entrando la vida, sigue, sigue fluyendo la vida en términos de vegetación, de luz natural, de acontecimientos. No hay un sentido estricto en la delimitación. Es una arquitectura donde se evidencia la real incorporación, no el deterioro, sino del tiempo en la arquitectura (E. Mazo, comunicación personal, 2020).

Esta lógica también aparece en su reflexión sobre el patio:

Eso es lo que me parece mágico del patio. En términos técnicos es muy sencillo, básicamente son perforaciones, y lo otro está aconteciendo. Es una estructura que deja entrar la vida. El interés mío está en trabajar y hacer aparecer una estructura que se desborda, a la que llega otra cosa y la pobla: una fuerza de la naturaleza. Son cosas o estructuras hechas para que acontezca la vida, dejarla entrar. Yo creo en la necesidad de mostrar que el mundo es una cosa cíclica, que se está moviendo, que se transforma, que se meteoriza y que existe una reivindicación con los procesos que le acontecen a las cosas (E. Mazo, comunicación personal, 2020).

La arquitectura, en este enfoque, se convierte en una práctica abierta, sensible a la naturaleza y sus transformaciones. A partir de la memoria, la observación y la experiencia corporal del paisaje, Mazo configura una poética de la adaptación: construir es, ante todo, evidenciar las transformaciones de la naturaleza, a través de la arquitectura. La imaginación surge del contacto directo con la vida que puebla la arquitectura, con los ritmos naturales y la memoria afectiva a las formas de adaptación al territorio.



Figura 43. *Lorenzo Castro*



Figura 44. *Entrevista a Lorenzo Castro*

4.2. Lorenzo Castro, Reseña Biográfica e Introducción

Lorenzo Castro Jaramillo es arquitecto, graduado en 1988 de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia. A lo largo de su trayectoria ha consolidado una amplia experiencia en diseño urbano y arquitectónico, siendo reconocido con importantes distinciones tanto a nivel nacional como internacional, entre ellas premios en la XVII Bienal Panamericana de Arquitectura y la XXII Bienal Colombiana de Arquitectura. Su práctica se ha nutrido de un interés constante por las artes plásticas —especialmente la escultura— y por el paisaje, dimensiones que cultiva de manera paralela a la arquitectura y que han influido profundamente en su aproximación sensible a la forma, la materia y el entorno.

Entre 1998 y 2001 dirigió el Taller Profesional del Espacio Público de Bogotá. Desde 1990 ha estado vinculado a la enseñanza en distintas universidades colombianas y actualmente es profesor de cátedra en la Universidad de los Andes. También ha sido conferencista invitado en instituciones académicas internacionales. Desde 2001 dirige su estudio —CASTRO, Diseño, Arquitectura y Ciudad— desde donde continúa desarrollando una arquitectura comprometida con la ciudad, el paisaje y la expresión artística.

A continuación, se presentan una serie de imágenes autobiográficas

agrupadas en los siguientes cinco núcleos temáticos: **La Niñez, La Casa, El Viaje, Las Cosas a Nuestro Alrededor y El Dibujo y la Fotografía**. Estas categorías recogen múltiples aspectos del mundo, comunes a todos los seres humanos, y al mismo tiempo, profundamente íntimos.

Con el fin de conservar la espontaneidad y la emoción con la que Lorenzo expresa sus ideas y recuerdos, los testimonios han sido editados de forma mínima. Los fragmentos autobiográficos surgen de entrevistas no estructuradas en torno a los cinco núcleos temáticos mencionados, así como de intervenciones públicas, conferencias y conversaciones informales.

Los textos en color rojo corresponden a los testimonios de Lorenzo Castro (2020).

Se han suprimido los diálogos del entrevistador para resaltar el carácter autobiográfico del relato.

4.2.1. La Niñez

¿Qué recuerdos importantes persisten de la infancia? ¿Estos recuerdos, encuentran una relación en su obra?

Vengo de una familia antioqueña, aunque nací en Bogotá, en la Clínica Palermo, y crecí en la calle 29 con Caracas, en pleno centro. Esa zona tenía un carácter fuerte: cerca pasaba la calle 26, símbolo de modernidad, y al fondo se veían Monserrate y Guadalupe. Vivíamos en un apartamento modesto diseñado por Vicente Nasi, donde crecí con mis hermanos entre juegos y vida familiar. Usábamos muebles hechos por mi papá, convertíamos el triciclo en máquina, y armábamos espacios con sábanas bajo la mesa.

Al lado quedaba el lote de la antigua fábrica, donde llegaban los circos. Veíamos cómo montaban y desmontaban las carpas. A veces gritábamos: “¡Papá, un elefante!” y él respondía: “¡No molesten con eso!”, pero sí, al otro lado de la Caracas había animales, porque en ese tiempo los circos aún los traían.

Desde muy niño viajábamos por Colombia, desde Bogotá, a 2.600 msnm, hasta La Dorada, a unos 500 msnm, cruzando cordilleras y paisajes. Esos viajes se volvieron un placer cotidiano. Mi mamá, de familia ganadera, elegía los destinos; mi papá los disfrutaba a fondo. Se detenía donde algo lo sorprendiera: una silla de campesino, una caja de galletas convertida en matera, o el Magdalena brillando por la atmósfera.

Viví entre dos mundos: uno urbano y otro rural. **Mi abuelo conservó la vegetación de su finca entre Sonsón y La Dorada, donde había micos, culebras, mariposas. Luego nos mudamos a Suba, y mi papá, fascinado con los atardeceres, rebautizaba los lugares con nombres antioqueños, como Ituango, trayendo su infancia a nuestros espacios.**

Éramos tres hermanos mayores. Siete años después nació mi hermana, y diez años más tarde otro hermano. Yo quedé en medio: el menor de los mayores, el mayor de los menores. Así también era mi lugar entre esos dos mundos: el campo y la ciudad.



Calle 29, Bogotá



CERROS DE MONSERRATE Y GUADALUPE - BOGOTA.

Fot. G. Cuéllar.

Cerros Monserrate y Guadalupe, Bogotá



Doradal, Caldas



Refugio

4.2.2. La Casa

¿Qué recuerda de la casa de su infancia? ¿Un lugar preferido, algo que lo haya impactado personalmente?

Pues... a ver. Todo lo que le cuente puede ser mentira, porque uno se va creyendo el cuento. Lo que sí es cierto es que mi papá tenía un interés profundo por lo popular. Cuando construyó su casa, hizo ese refugio... la historia, entre comillas, es que Lía Jaramillo (esposa de Dicken Castro) le pidió una carpa. Le dijo: “Estamos yendo los fines de semana al lote que compramos para hacer la casa. Hacemos picnic, colgamos una hamaca, pero si llueve nos toca irnos a las cinco o seis de la tarde porque ya no hay luz. Deberíamos quedarnos. ¿Por qué no compramos una carpa?” Y él dijo: “Bueno, yo busco una carpa y la hacemos”.

Entonces, con eso en mente, construyó un refugio temporal. Como le digo, todo esto puede ser mentira, ¿no? En ese momento él estaba haciendo una fábrica para Cochería Colombiana, y le regalaron los empaques donde venía el corcho, hechos de pino canadiense. Con esos empaques y su interés por lo popular, consiguió un chircal cerca al lote donde iba a construir y mandó hacer ladrillo a mano.

En Bogotá ya se usaba ladrillo a la vista, pero era industrial, muy perfecto. Este ladrillo era completamente artesanal, como se hace la panela: se moldea, se seca, se hornea, y tiene todo tipo de piedritas e imperfecciones que lo hacen único. Esa mezcla entre el material reciclado —que en ese tiempo ni se llamaba así— y lo popular, con estructura de concreto, fue lo que usó. Las casas en

ese momento eran de muros portantes de concreto ciclópeo. Así se construyó ese refugio, que yo creo que funcionó como prototipo para la casa familiar que diseñó después.

El refugio lo diseñó entre el 61 y el 62, lo construyó en el 63. Usó también teja de barro del mismo chircal, hecha una a una. Y seguramente con muchas reminiscencias de la arquitectura de la colonización antioqueña. La chambrana que hizo, por ejemplo, venía de ahí. Era un espacio de 4x4 metros, como una carpa: tenía camarotes que al bajarlos se volvían sofás, la cocina era la chimenea, el lavaplatos era el lavamanos. Tenía un pequeño baño con sanitario y ducha. La ventana se convertía en mesa cuando se abría: todo era rebatible, reutilizable, con múltiples usos.

También usó esa madera de pino para hacer una terraza con chambrana alrededor, para que los niños no se cayeran, porque la casa se posaba sobre el terreno sin modificarlo mucho. Atrás había una pequeña excavación con un muro de contención.

Ese mismo ladrillo, burdo, artesanal, de doble cara —al interior y exterior— lo volvió a usar en la casa grande, que construyó en el 67. Y aunque la casa grande era otra cosa, todo partía del refugio, que era eso: una carpa, un cobijo, un techo.

Mi papá había estado en la casa experimental de Alvar Aalto. Aalto también hacía ensayos con ladrillos y materiales. La

casa está forrada en madera por dentro, la puerta principal es de esa madera de pino. El ladrillo es cálido, pero la madera lo es aún más. El piso también es de pino, y muy cálido.

Había una ventana alta, que en la casa grande repitió de otra manera: una ventana que no es para asomarse, sino para dejar entrar la luz, una luz que baña el techo. Eso también estaba en el refugio: una ventana alta, luz cenital sobre el techo de madera. Y como le decía, mi papá era un observador. Había estudiado antropología social en la Nacional, aunque nunca se graduó. Pero eso le daba una ventaja sobre otros arquitectos y diseñadores. Porque cuando nadie valoraba lo popular, él sí. Y eso se nota: valoraba la guadua, las tipografías de los buses escalera, las pinturas de las casas populares. Esa mirada, creo, se refleja en esas casas de forma muy sofisticada. Es el uso de un material popular, sí, pero transformado.

El refugio es muy bonito porque tiene una puerta que se puede abrir como una pesebrera: se abre por mitades, tanto la hoja derecha como la izquierda. Entonces tiene distintos modos de abrirse, es misteriosa. Y, además, esa parte de la puerta es también una mesa, la misma de la ventana que se abre, como le decía. Era fascinante, y al mismo tiempo cotidiano, ¿sí? Una arquitectura que se usaba todo el tiempo y se transformaba.

La chambrana que mi papá puso para protegernos, por ejemplo... él nunca se imaginó que el juego sería colgarse por fuera de la baranda y recorrer todo el perímetro de la terraza. Esa terraza duplicaba el área del refugio. Y ahí empieza uno a ver que estamos llenos de normas: que hay que poner barandas, que hay que proteger... pero los niños en sus juegos sobrepasan esas normas.

Y hasta se vuelve más peligroso, entre comillas, porque el juego es justamente colgarse del borde.

Eso también me interesa: cómo los niños son capaces de ir más allá de lo que alguien pensó y usar los espacios de otra manera. La hamaca siguió ahí, el lugar siguió estando, y con ese refugio y luego con la casa grande se fue construyendo un jardín. Es decir, se fue construyendo un lugar, que ya estaba ahí, pero que con la arquitectura se completa.

Los edificios y los proyectos, en general, son espacios. La creación de un espacio para ser recorrido. El agua, por ejemplo, recorre un piso cuando llueve; recoge el caudal y lo lleva a algún lado. Le cambia la condición al material. Las personas también lo recorren, lo acarician con los pies, lo ocupan, lo usan, lo llenan de actividad. Lo que he aprendido, por ejemplo, con ese pequeño refugio, es que la gente utiliza las cosas mucho más allá de lo que uno imagina. Uno hace dispositivos pensando en ciertos usos, y claro que los usan así, pero también los usan de otras maneras que uno no esperaba.

Como un juego de niños: un palo puede ser un caballo, una espada, un mástil, un soporte para colgar algo. Si uno lo ve como un palo, es solo un palo. Pero si alguien más lo ve de otra forma, puede sorprenderlo. Puede cargar una olla, llevar agua, ser muchas cosas. Así creo que es **la arquitectura: un dispositivo que puede usarse como la gente quiera, no como yo les diga. Yo propongo algo, pero lo interesante**

es cómo la gente lo transforma y se conmueve al usarlo de otra manera.

en el Parque del Agua, que diseñamos en Bucaramanga, hay una banca totalmente absurda en términos ergonómicos. Es incómoda a propósito. Yo quería que la gente la usara como se le diera la gana. Y así pasa. **La gente se acomoda en ella de muchas maneras. Esa banca ha inspirado muchas otras que hemos hecho en la oficina.**

Si uno se guiara solo por las normas, haría una banca que cumple. Y muchas veces las hemos hecho, cómodas, legales. Pero las normas a veces son absurdas. Las escaleras, por ejemplo: la norma colombiana es incómoda. Hay otras normas que generan escaleras más cómodas por la forma en que uno sube. Pero en la universidad le enseñan que hay que calcularlas de cierta forma... y uno luego descubre que no.

En un parque que hicimos en Piedecuesta, **hay una pirámide de madera inspirada un poco en Richard Serra. Sabía que iba a usarse como banca y como juego. Pero cómo la usan, eso no lo sabía. Un niño se sube a la cúspide, que puede llegar a cuatro metros, y de pronto siente que está montado en el lomo de un dragón.** La pirámide divide una playa de gravilla y un recorrido de agua seco, como todas las quebradas en Colombia, y una terraza de asfalto con una cancha dibujada para campeonatos y desfiles campesinos.

Hay un muro de contención que genera sombra. En la parte alta se vuelve banca. En la baja, contención. Lleva una canaleta para

el agua. Hay rampas para subir en silla de ruedas. Todo eso se convierte en espacio habitable, incluso si no fue pensado así. Hay escaleras entre los muros curvos, hay terrazas... una tras otra.

Para mí, la actividad es más importante que la función. Los proyectos se transforman, y elementos como una banca pueden delimitar, guiar, pero también definir un espacio y crear una atmósfera. Como en el caso del Centro de Innovación Argos: la fachada no es solo una piel. Comienza desde el recorrido del eje de Junín, con la topografía, las palmas, el guayacán... Luego el campus de la universidad se mete bajo la fachada y pasa por un puente. **Las aletas de la fachada generan distintas lecturas según la velocidad del recorrido.** Dentro, hay corredores con columnas rigurosas que filtran luz y color. Luego viene el vidrio, después los aparatos electrónicos, y luego las personas. Al fondo, se ven las montañas de la ciudad... Todo eso forma parte del espesor del proyecto. Esa es mi manera de ver: el espesor del proyecto no termina en el muro. Es mucho más que eso. Va mucho más allá de lo que uno puede tocar directamente. **Es un poco eso. Lo que le explicaba en Piedecuesta es lo mismo: una serie de secuencias espaciales que producen un espesor, y ese espesor genera una profundidad en la relación con el espacio y con las funciones.**

¿Qué recuerda de otras casas?

Pequeña casa campesina en una finca, un campamento donde uno para a tomar tinto con limón, sí, en un calor absurdo. Una mesa donde se sentaba todo el mundo: el dueño de la finca, los vaqueros, el mayordomo, los ayudantes. Una casa pintada con cal y madera, pero ya la madera está pelada. Me han pasado el limón igual que a la mesa, y la mesa es del mismo color que la casa. Seguramente la cocina, que está aparte, tiene humo... Pues eso me conmueve. Una puerta gastada. Pero, **al mismo tiempo, también me conmueven todas las ruinas: mayas, aztecas, incas... Machu Picchu, Ciudad Perdida, Uxmal, Tikal. Una cantidad de ruinas que, seguramente, les pasa lo que yo quisiera que le pasara al edificio del Centro de Innovación Argos.**

Es esa casa de un solo color, de una madera de un solo color. Seguramente el misterio está en el limón. No sé dónde. Pero es un poco eso: seguramente es la pátina del tiempo. O sea, la pátina que tiene una pirámide maya como la de Tikal... **Yo creo que, al final, son la misma cosa. Eso era lo que trataba de decir con la casa campesina, donde el manejo del material ha hecho que todo se vuelva un solo material: el tiempo. El sol sobre una casa que se ha pintado muchas veces... se pinta, se repinta, se le pasa limón una y otra vez. La madera de la mesa se vuelve igual a la de otros objetos.**

Cuando uno ve Tikal, pasa algo parecido: **el tiempo ha pasado por encima, día tras día, manchando todo.** Si uno le pregunta a

un arqueólogo cómo era, te mostrará eso lleno de color. Pero nosotros estamos acostumbrados a hacer arquitecturas que supuestamente no se alteran con el tiempo. Y es importante lo que pasa con la selva sobre las pirámides: los árboles las van descubriendo poco a poco.

La casa campesina no se ve nueva. Cuando yo la vi, ya le había pasado el tiempo. El tiempo de lo cotidiano, que es el tiempo de la vida. Tikal supuestamente era ceremonial, eso dicen los arqueólogos. Pero tal vez no es lo ceremonial lo que me emociona. **Lo que me conmueve es lo cotidiano que está en los dos lados. Cuando uno ve Tikal, ve la selva, la lluvia, la niebla, los animales. La vida cotidiana atraviesa la ruina y la vuelve parte de sí. Esa misma cotidianidad atraviesa también los edificios y los proyectos, transformándolos con el tiempo.**

El tiempo atmosférico es, en realidad, tiempo cotidiano: la noche, la lluvia, la sequía... el ritmo natural que organiza la vida de todos, desde el campesino que madruga para huir del sol, hasta las gallinas que suben al totumo y el gallo que canta antes del amanecer.

Pero el tiempo, tarde o temprano, se impone. Aunque se haga todo para evitarlo, la mancha aparece, la línea se disuelve, la materia envejece. Y a mí eso me interesa. Me interesa el deterioro del concreto, el paso del tiempo, esa pátina que empieza a salir. En el Centro de Innovación Argos aplicamos un silicato para que el concreto no se manchara, aunque igual se mancha. Lo había usado antes,

en el acueducto de Bogotá, en el centro operativo del agua. La ventaja es que, si un día lo quieren lavar, vuelve a recuperar su apariencia. Me gusta que el edificio se transforme, que el tiempo le pase por encima. Incluso creo que, con el tiempo y sin mantenimiento, puede volverse más bello.

Más que un experimento, es una conciencia: saber que todo cambia. Pero nos han educado para evitar el deterioro, para ocultar lo que envejece. A mí, en cambio, me emociona. Me emociona el agua que suena al caer de una gárgola, el muro que se mancha, el jardín que la recibe. La emoción nace de lo cotidiano, pero cuando lo cotidiano se vuelve costumbre, deja de conmover. Por eso es tan valioso mirar de nuevo, como si fuera la primera vez.

Lo entendí con claridad cuando llevé a dos arquitectos peruanos a visitar el Conjunto Residencial en Niquía, en Bogotá. Justo cayó un aguacero fuerte, y mientras yo me preocupaba por la lluvia, ellos estaban completamente fascinados: **con las gárgolas, con el agua cayendo, con el sonido, con el agua golpeando las hojas. Esa arquitectura atravesada por el agua les resultaba asombrosa. Entonces comprendí que venían de Lima, una ciudad donde prácticamente no llueve, donde el tiempo pasa distinto. Y creo que se conmovieron profundamente al ver un proyecto pensado desde la lluvia.**

Siempre quiero volver a aprender. En mi oficina no repetimos detalles; siempre volvemos a pensar. Aunque algunas cosas se parezcan, nunca son exactamente las mismas. El concreto, por ejemplo, se mancha, y eso me interesa. **El agua lo transforma: la**

mancha negra del polvo, la verde de la clorofila, los líquenes, los musgos... todo eso va disolviendo la línea del muro, hasta que deja de ser muro y se convierte en jardín.

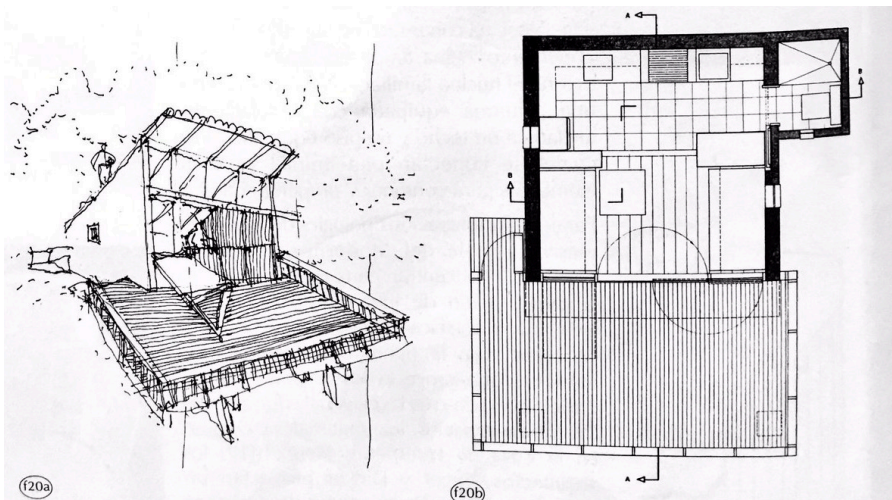
Lo mismo ocurre en el parque del agua, donde hay gárgolas, espejos, ojos de agua, y el agua fluye de una casa a otra hasta llegar a la cañada. En ese recorrido, el sonido del agua se vuelve parte esencial de la experiencia.



Refugio (1963), Dicken Castro



Refugio (1963), Dicken Castro



Refugio (1963), Dicken Castro



Casa Campesina, Alberto Saldarriaga Roa



Parque en Piedecuesta, Lorenzo Castro



Parque en Piedecuesta, Lorenzo Castro



Centro de recursos operativos del agua, Lorenzo Castro

4.2.3. El Viaje

¿Qué papel tienen los viajes en su ejercicio profesional? ¿Qué hechos significativos recuerda de sus viajes?

Uno se conmueve todo el tiempo por cosas aparentemente simples. Hace poco estuve en Bucaramanga y recorrí algunos pueblos del cañón del Chicamocha. Me conmovieron profundamente: ver tres calles tranquilas, un zaguán, un patio descuidado pero lleno de belleza, un caney donde colgaban las últimas hojas de tabaco para secar. Ahora los campesinos cultivan cítricos porque cerraron las tabacaleras, pero ver ese momento del secado, el cambio del verde al tono seco, y a una persona sentada tejiendo las hojas, me tocó algo muy profundo. **También me conmueve montar en bicicleta y que empiece a llover, que la calle brille y no se pueda avanzar por el barro. Esas pequeñas escenas cotidianas tienen una fuerza. Me gusta mucho la sensación del tiempo que pasa. Y como decía antes, me conmueve ver una piedra que me llama la atención, o cómo entra la luz por una ventana; no pasa siempre, pero cuando pasa, se siente. Es esa mezcla entre geografía, personas, gestos, historias —incluso aunque sean mentira— lo que realmente me conmueve.**

Yo viajaba de niño con mis papás por fincas en la Sabana de Bogotá, también a La Dorada, Caldas. **Allí tenía contacto con lugares y geografías increíbles, y unos padres que apreciaban cada momento de lo que pasaba en el viaje. Un trayecto de 3 horas con mi papá podía durar 6 o 7, porque paraba todo el tiempo: “Mire esa hoja, mire ese río, mire esa luz”.** Y sacaba

su cámara, fotografiaba todo. Mi mamá también fascinada con ese viaje que se repetía, pero nunca era igual. Siempre había que parar de nuevo.

Eso era mi mundo cotidiano. No era extraordinario para mí, pero luego uno se da cuenta de que no todos vivían eso. Viajábamos por carreteras polvorosas, pasaban buses escalera llenos de colores, gente en el techo... cosas sorprendentes. En la Sabana, la neblina, el ganado blanco y negro. En La Dorada, el ganado cebú rojo, el clima húmedo, las lluvias, los relámpagos. Paisajes muy distintos.

Recuerdo las mesas campesinas lavadas con limón, las ollas, las ventanas que eran también las puertas, todo del mismo material. Los avisperos, las iguanas, los osos perezosos en los árboles, el olor del cuero de los aperos... Todo eso eran mis recuerdos. Y mi papá, por ejemplo, pasaba muchas veces frente a un campesino sentado en una silla de madera, hasta que un día se bajaba y le decía: "Le compro esa silla". Y se la pagaba bien. Era admiración por lo hecho a mano, por lo auténtico.

Yo creo que un arquitecto debe ser capaz de plasmar en su trabajo fuerzas que conmuevan. No me refiero a un alma religiosa, sino a un espíritu, algo que emociona. Mi papá y

mi mamá estaban emocionados todo el tiempo por lo que veían, y eso me enseñó a emocionarme. **La emoción era cotidiana, pero real.** La fuerza de la luz sobre la tierra negra, el olor a tierra mojada, el color de la tierra... eso conmueve, aunque sea una emoción muy primaria.

En arquitectura, la emoción es más elaborada. No es solo tierra que huele. Hay técnica, herramientas que permiten trascender. Pero sin emoción no hay arquitectura. Por ejemplo, un material que recibe luz y se tiñe: eso puede explicarse con física, pero también se puede utilizar desde el misterio. Si entendemos demasiado, a veces es más difícil usarlo con libertad.

La técnica es importante, claro. Pero también puede conmovir. Resolver una luz de 60 metros con elementos delgados es conmovedor. La técnica conmueve. Pero la arquitectura no puede quedarse sólo en eso.

Una presa puede ser bellísima, conmovedora, porque contiene una fuerza y se integra a la geografía. También una obra de arte sin función puede conmovir. Como el espacio escultórico de la UNAM, que es bellísimo. O el Golden Gate, cuya fuerza y color lo hacen trascender.

Marina Abramovic me fascina. Sus performances muestran fuerzas, tensiones. Una en que su pareja sostiene una flecha apuntándole, y si la suelta, la mata. Esa tensión se hace visible. O cuando se separan y caminan desde extremos de la muralla china hasta encontrarse: un gesto poderoso que transforma el lugar.

Pues yo creo que saber mirar y entender, un momento dado que lo conmueve a uno. Yo he tenido viajes, por ejemplo, a ver la obra de Luis Barragán, como también he tenido viajes que no tienen nada que ver con la arquitectura, pero que son igual de increíbles. Y uno se alimenta de todo eso.

Creo que, en la medida en que un arquitecto esté abierto al mundo, a mirar, a conversar con otros, se enriquece enormemente. en el viaje uno está atento, y si vuelve, a lo mejor ya no recuerda eso que había visto o sentido.

Estuve mirando la obra de Barragán: cómo son las ventanas, cómo entra la luz, los colores de los muros, los pañetes, las dimensiones del espacio, cómo controla la luz en ciertos momentos. Una ventana más alta que no tiene vista, pero por donde entra la luz que ilumina el espacio. Un biombo que se mueve, hecho en piel de marrano, casi transparente, pero no del todo. Entonces, eso también... El contacto con una obra que uno ya ha estudiado ya ha visto en imágenes, pero verla en vivo, estar ahí, conmueve. Y uno aprende mucho, pero aprende porque mira.

Usted puede estudiar todo lo que quiera, puede ver planos, puede entender, pero es diferente cuando se deja conmovir. Aunque claro, uno también tiene que estar preparado para eso. Seguramente hay gente que nunca se conmueve, y es difícil, porque la arquitectura, para mí, está en ese campo de lo que puede llegar a trascender, precisamente porque conmueve.

Y en eso hay algo parecido con la obra de Marina Abramović. No sé si usted la ha visto. En una de sus obras —creo que fue la primera vez que la hacía— ella se sienta en una mesa, y el público hace fila para sentarse enfrente de ella. Ella pasa horas y horas mirando a las personas, y las personas la miran a ella. Y su ejercicio es no conmoverse, no mostrar ningún tipo de sentimiento. La gente no aguanta, se cansan, se paran y se van. No soportan esa mirada.

Eso también tiene que ver con el control de los sentimientos. Por ejemplo, en un ejército, un soldado se entrena para no conmoverse. Tiene que matar al que está enfrente. Es otro ser humano, pero debe verlo como el enemigo. Si se conmueve, lo matan a él. Entonces, sí, el control emocional, todas esas tensiones, seguramente son importantes.

Pero al final, para mí, la arquitectura es el acto de ser capaz de conmover a partir del espacio. Vuelve el asunto de las fuerzas.



Tikal



Hotel Estación, Buenaventura



Ruinas mayas, ilustración





Casa estudio, Luis Barragán



Parque en Piedecuesta, Lorenzo Castro

4.2.4. Las Cosas a Nuestro Alrededor

¿Qué objetos de afecto posee? ¿Tiene colecciones de objetos?

Las cosas que se tocan. Esta piedra, creo que viene de algún lugar que ya no recuerdo, pero uno escoge una entre muchas, la acaricia, y se transforma: toma otro color, brilla más. A veces tengo dos que suenan al chocar. Ese gesto también me parece que expresa una idea: tomar algo, entro muchas otras cosas (piedras).

Recojo muchas piedras. Tal vez podría tener una colección de piedras. Me interesa el tema de las colecciones, quizás porque mi papá era coleccionista. Tenía estampillas, las organizaba por temas; tenía postales de amigos. Y también una colección de imágenes, una fototeca impresionante. Yo soy menos sistemático. Las piedras que recojo están sin clasificar. Podría aprender geología, pero no sé mucho. Seguramente esa es la diferencia con mi hermano: yo clasifico menos. Simplemente me gusta el peso, el material. A veces abandono unas, luego las retomo. Las piedras llenan la casa y Cristina las va sacando. Me dice: “¿qué hago con estas piedras?”, las corre, y yo vuelvo a traer más.

No tengo colecciones formales, ni el rigor científico de clasificarlas o angustiarme porque me falta una. **Es más como viajar y disfrutar lo que uno ve. Estás frente a muchas piedras en una orilla y de repente una te llama. Estás en un río y ves una que te interesa entre miles. No son colecciones en el sentido estricto.**

En cuanto a los objetos de la niñez, ¿qué recuerdas? ¿Con qué jugabas?

Mi papá era un coleccionista impresionante: de estampillas, de afiches, de recortes de revistas que le interesaban. Yo no soy coleccionista de nada, pero desde niño he tenido fascinación por las piedras.

Cuando íbamos a La Dorada, a la finca de mi tía, recogíamos unas piedras en la quebrada que parecían huevos. Eran pedernales. Era un lugar tan oscuro que a veces no se veía la mano. Las chocábamos y salían chispas. Desde entonces, siempre que estoy en algún sitio veo las piedras en el piso y recojo alguna. No tengo una colección, porque no las clasifico, no sé de dónde vienen, pero me interesan sus formas, me gusta tocarlas, acariciarlas.

Hace poco, en Madrid, pasé por una juguetería y vi algo que me llevó al primer recuerdo que tengo: una especie de trompo que zumbaba. Fue un regalo del Niño Dios, un 24 de diciembre en La Dorada, en la finca de mi tía, una casa que había hecho su esposo, que era ingeniero. Una casa muy bella, donde uno veía luciérnagas y descubría el espacio. Pero en la noche, cuando se apagaba la planta eléctrica, aparecía la oscuridad total. No se veía nada, ni las manos. Yo estaba en un corral con malla, y me desperté muy temprano, aún oscuro. Sentí el sonido del papel. Abrí los regalos y vi una caja grande: era ese trompo que zumbaba. Tenía colores que no se veían bien,

pero yo decía: “vea, vea, vea...”, sin hablar aún. Ese es mi primer objeto recordado.

También en La Dorada vivíamos la fascinación de mi papá por lo popular. Teníamos a un mayordomo que venía de Sincelejo, un vaquero curtido, pero con una relación cercana con nosotros. Hacía cañones de guadua con gasolina que explotaban con un palo encendido, nos enseñaba a hacer cometas, a trabajar la guadua, nos hacía trompos de guayacán. Al mismo tiempo, ayudaba a mi papá a construir una puerta. Mi mamá protestaba: “¿cómo van a tumbar un guayacán por una puerta?”, pero ese árbol servía para la puerta, para los trompos, para un pilón... era alguien que sabía de animales, pero también sabía hacer juguetes. Teníamos una relación muy cercana con él, mis hermanos, nuestros amigos. Era un personaje completo y bello.

Mis papás intentaban ser equitativos. A los tres mayores (porque los tres menores aún no existían) siempre nos daban regalos iguales, pero de colores diferentes: rojo, amarillo y azul. A uno de mis hermanos nunca le gustaba el color que le tocaba y siempre quería el que tenía otro. **Eran objetos como esta rana de latón, juguetes que funcionaban.** En algún momento, una imprenta pequeña que me regaló un hermano de mi papá me fascinó. Tenía letras móviles, sellos. Quizá de ahí viene mi relación con lo gráfico, con el grabado, con imprimir.

Entonces, lo que me interesaba no era el juguete por sí mismo, sino lo que se activa al tocarlo. Como esta piedra: se calienta, se transforma, tiene forma. No es el objeto, es lo que se puede cargar en él; como el cambio que se produce en la piedra cuando la tengo entre las manos.

Yo creo que simplemente percibimos, y percibir es algo cotidiano. Percibir es estar en constante observación y movimiento. Pero no solo es que uno se mueva, sino que el sol se mueve, la geografía cambia, los árboles crecen. Y la arquitectura es ese espacio que se recorre. Es el espacio que alberga el recorrido del tiempo, de la luz, de las personas.

Entonces, tal vez no es que lo esté buscando activamente, pero ahí está. Forma parte de cómo veo y entiendo la arquitectura.



Centro de Innovación Argos, Lorenzo Castro



Centro de Innovación Argos, Lorenzo Castro



Colección de piedras, Lorenzo Castro



Forma escultórica, John Hejduk



Centro de recursos operativos del agua. Lorenzo Castro



Parque del Agua, Lorenzo Castro



Parque en Piedecuesta, Lorenzo Castro

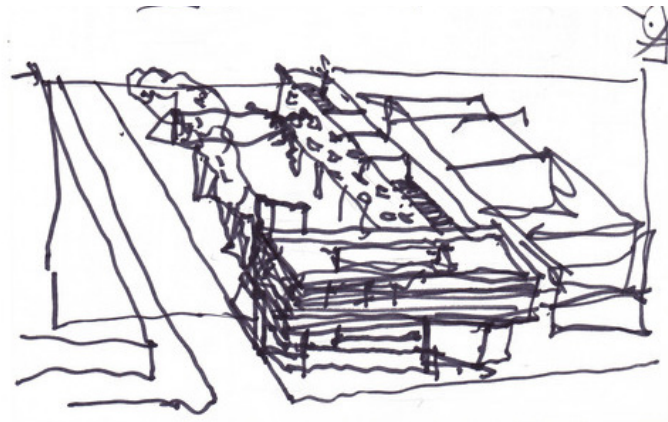
4.2.5. El Dibujo y la Fotografía

¿Qué puede decir sobre el dibujo? ¿Y sobre la fotografía?
¿Qué relaciones establece entre estas prácticas y su obra?

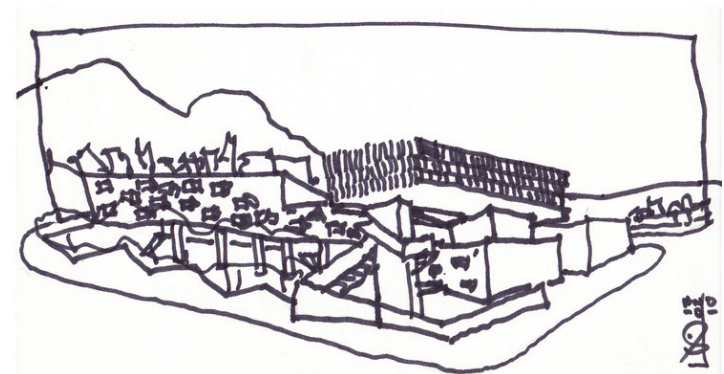
Otra vez, es la vida cotidiana. Lo que le decía del ladrillo hecho a mano: es completamente imperfecto, y la belleza está en esa imperfección. Cuando el ladrillo es perfecto, entonces la pared tiene que ser perfecta. Y en nuestra formación todo tiene que ser perfecto. Pero mi padre, por ejemplo, dibujaba torcido. Yo dibujo más torcido que él. La línea se le temblaba. Y no había preguntas sobre eso, simplemente estaba bien.



Atlas oficina, Lorenzo Castro



Boceto, Lorenzo Castro



Boceto, Lorenzo Castro

4.2.6. Análisis de la Autobiografía / poéticas de la Adaptación geográfica

Lorenzo Castro despliega un relato autobiográfico basado en las imágenes poéticas que lo conmueven. Une su discurso desde la niñez a situaciones emotivas de la vida cotidiana: el viaje con sus padres, la observación del paisaje, el tiempo en las cosas, y la curiosidad por lo cotidiano inculcada desde su educación infantil.

“Yo viajaba de niño con mis papás por fincas en la Sabana de Bogotá, también a La Dorada, Caldas. Allí tenía contacto con lugares y geografías increíbles, y unos padres que apreciaban cada momento de lo que pasaba en el viaje. Un trayecto de tres horas con mi papá podía durar seis o siete, porque paraba todo el tiempo: ‘Mire esa hoja, mire ese río, mire esa luz’. Y sacaba su cámara, fotografiaba todo. Mi mamá también, fascinada con ese viaje que se repetía, pero nunca era igual. Siempre había que parar de nuevo... Eso era mi mundo cotidiano (L. Castro, comunicación personal, 2020).

Lorenzo comenta sobre la emoción cotidiana en términos de una condición sensible sobre lo real:

Yo creo que un arquitecto debe ser capaz de plasmar en su trabajo fuerzas que conmuevan. No me refiero a un alma religiosa, sino a un espíritu, algo que emociona. Mi papá y mi mamá estaban emocionados todo el tiempo por lo que veían, y eso me enseñó a emocionarme. La emoción era cotidiana, pero real. La fuerza de la luz sobre la tierra negra, el olor a tierra mojada, el color de la tierra... eso conmueve, aunque sea una emoción muy primaria (L. Castro, comunicación personal, 2020).

Lorenzo Castro plantea la imagen poética de lo cotidiano como una contemplación del tiempo atmosférico: el paso de la lluvia, la niebla, la luz y los ritmos naturales:

Lo que me conmueve es lo cotidiano que está en los dos lados. Cuando uno ve Tikal, ve la selva, la lluvia, la niebla, los animales. La vida cotidiana atraviesa la ruina y la vuelve parte de sí. Esa misma cotidianidad atraviesa también los edificios y los proyectos, transformándolos con el tiempo (L. Castro, comunicación personal, 2020).

El tiempo atmosférico es, en realidad, tiempo cotidiano: la noche, la lluvia, la sequía... el ritmo natural que organiza la vida de todos, desde el campesino que madruga para huir del sol, hasta las gallinas que suben al totumo y el gallo que canta antes del amanecer.

Lorenzo crea un núcleo emocional de referencia en relación con aquello que lo conmueve. La idea de tiempo atmosférico se manifiesta en una atención constante a cómo la naturaleza afecta la arquitectura; cómo el paso del tiempo atmosférico impacta los edificios, los mancha, los transforma, hasta convertirlos en bellas ruinas. Es interesante la reiteración que hace en relación con las casas del campo y el color que toman las maderas con el tiempo, comparándolas con Tikal:

Es esa casa de un solo color, de una madera de un solo color. Seguramente el misterio está en el limón. No sé dónde. Pero es un poco eso: seguramente es la pátina

del tiempo. O sea, la pátina que tiene una pirámide maya como la de Tikal... Yo creo que, al final, son la misma cosa. Eso era lo que trataba de decir con la casa campesina, donde el manejo del material ha hecho que todo se vuelva un solo material: el tiempo. El sol sobre una casa que se ha pintado muchas veces... se pinta, se repinta, se le pasa limón una y otra vez. La madera de la mesa se vuelve igual a la de otros objetos (L. Castro, comunicación personal, 2020).

Lorenzo busca resonar esas imágenes poéticas del tiempo atmosférico a través de arquitecturas que se manchan con los efectos de la naturaleza, con recorridos marcados por diferentes condiciones del agua y con funciones indeterminadas que permiten, por ejemplo, que un niño suba a un nivel más alto a contemplar un parque. Las imágenes de su núcleo emocional están directamente relacionadas con la percepción corporal del tiempo atmosférico: sentir la lluvia, la piedra, la luz y el movimiento que afecta la arquitectura.

En la primera entrevista que tuve con Lorenzo, sostenía una piedra en su mano, con ese juego inconsciente del roce entre el cuerpo vivo y la materia inerte. Me dijo:

Esta piedra se calienta, se transforma, tiene forma. No es el objeto, es lo que se puede cargar en él; como el cambio que se produce en la piedra cuando la tengo entre las manos (L. Castro, comunicación personal, 2020).

Lorenzo carga sus arquitecturas de la sensibilidad del tiempo atmosférico. Crea recorridos donde están presentes los sonidos

del agua, fachadas donde se puede observar el paso del tiempo. Mientras otras arquitecturas buscan detener el tiempo, Lorenzo intenta dar cuenta de su paso en la arquitectura.



Figura 50. *Luis Fernando Peláez*



Figura 51. *Entrevista a Luis Fernando Peláez*

4.3. Luis Fernando Peláez Reseña Biográfica e Introducción

Luis Fernando Peláez, nacido en Medellín en 1945, es un artista colombiano con formación en la arquitectura, conocido por su enfoque poético y metafísico en la creación de obras visuales. Se graduó en arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana y ejerció como profesor en la Facultad de Diseño de la misma universidad, así como en la carrera de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Su trabajo artístico refleja su experiencia de vida, abordando temas como el espacio, el lugar y la memoria. Las obras de Peláez son reconocidas por sus evocaciones de viaje, ansiedad al partir, angustia por llegar, y la soledad de una ciudad vacía vista a través de una ventana, con la lluvia como elemento recurrente. Luis Fernando Peláez sigue siendo una figura influyente en el arte colombiano, explorando la relación entre el ser humano y su entorno a través de su obra.

A continuación, se presentan una serie de imágenes autobiográficas agrupadas en los siguientes cinco núcleos temáticos: La Niñez, **La Casa, El Viaje, Las Cosas a Nuestro Alrededor y El Dibujo y la Fotografía**. Estas categorías recogen múltiples aspectos del mundo, comunes a todos los seres humanos, y al mismo tiempo, profundamente íntimos.

Con el fin de conservar la espontaneidad y la emoción con la que Luis Fernando expresa sus ideas y recuerdos, los testimonios han sido editados de forma mínima. Los fragmentos autobiográficos surgen de entrevistas no estructuradas en torno a los cinco núcleos temáticos mencionados, así como de intervenciones públicas, conferencias y conversaciones informales.

Los textos en color rojo corresponden a los testimonios de Luis Fernando Peláez (2020).

Se han suprimido los diálogos del entrevistador para resaltar el carácter autobiográfico del relato.

4.3.1. La Niñez

¿Qué recuerdos importantes persisten de la infancia? ¿Estos recuerdos, encuentran una relación en su obra?

El suroeste antioqueño, la montaña, el vacío, la distancia, el olor al café, la finca de café, las alturas de los edificios y los secaderos de café. Allí me acostaba en las pilas de café a mirar para el techo, y ahí, en esos colchones horizontales, me sentí como en la alfombra mágica. Pues, hombre, **pienso que uno comienza por ver, luego termina por mirar, y la contemplación va más allá.**

Esa ciudad, ese Medellín de entonces, es para mí una marca mayor. Eran lugares que tenían un encanto particular. Íbamos al Astor, pero antes uno pasaba por la Librería Continental, y en esas vitrinas anunciaban los libros que iban llegando a Medellín. Luego bajaba por la calle Maracaibo, y en la Librería Aguirre también. Siempre los libros me llamaron la atención como imágenes que anunciaban muchas cosas.

Recuerdo alguna vez la carrera llena con el Doctor Zhivago, la avenida La Playa con esas ceibas a las 10 de la mañana. A mí me llevaba mi madre a que le cargara las bolsas cuando iba a comprar los regalos de diciembre. Yo era muy pequeño, y esas bolsas eran muy grandes. Sin embargo, yo no ponía resistencia, porque después de las compras me llevaban a Alto a comprar una copa Gabriela. Allá podía pedir una copa de helado gigantesca. Y esas caminadas para mí fueron maravillosas.

Esos lugares de Medellín... con una llegada al Hotel Estación en Buenaventura, a visitar un hermano que estaba en el ejército. Ese hotel de 1920, blanco inmaculado. Y Buenaventura... era un hervidero de calor, de aceite, de ejército. Recuerdo esa construcción.

También recuerdo el viaje en tren a Cisneros, la llegada a la estación del Ferrocarril aquí en Medellín. El olor como a Alquitrán a las 5 de la mañana. El tren que para y los nombres de las estaciones: La limón, Puente Iglesias, la estación Jericó.

Mire que uno le va dando la vuelta al mundo... y vuelve al primer lugar donde amó la vida.

Cuando uno viaja en un caballo a las 4 de la mañana hacia el pueblo y de lejos oye las campanas... y ve el amanecer desde el caballo. Yo le agradezco mucho a la vida haber conocido el mundo a caballo. Porque mientras subíamos en esos amaneceres, uno sentía como el caballo reconocía los pantanos, las quebradas. Y uno iba ahí, en ese instinto del caballo, convertido en una sola cosa: hombre y caballo, rodillas y vientre tibio, el caballo en aquel frío... lo convertía en algo que lo llevaba por entre los guamos. Y de pronto uno llegaba a una cima donde estaba el pueblo.

Ese es un suroeste. Pero otro suroeste es el que uno encuentra en una noche de jardín con Manuel Mejía Vallejo, hablando y diciendo: “La poesía mayor...”. Otro suroeste es el que está en La Oculta, donde uno siente que en esas hondonadas está la felicidad. Y oculta también pasa la vida.

¿Qué imágenes creen que persisten en usted o en su obra en relación con la niñez?

El encuentro del paisaje del suroeste antioqueño con el paso de una ciudad de provincia a una metrópoli como Medellín. Es la suma de esos dos paisajes lo que me ha producido el encuentro con muchas miradas, muchas preguntas.

Yo creo que nunca pensé: “voy a ser artista o arquitecto”, sino que empecé a sentir una atracción muy poderosa por lo que decían los edificios, por las construcciones simples, por los edificios que servían para secar el café, los tejares. Cada vez que vi un caballo dándole vueltas a una piscina de barro para hacer ladrillos... esa sensación del caballo, el palo, el ladrillo... en mí se volvió una cosa imaginaria.

Por otro lado, en el cine... yo no seguía las historias, sino que me detenía a ver los carros, los objetos, las construcciones. Entonces era una mezcla de Nueva York, Chicago, mezclado con Bolombolo y alrededores. Una carne imaginaria muy interesante. Era un cine como histórico, donde se veían películas de romanos, de Ulises, de todas estas Venus donde la religión, la magia y la tecnología

de la época se juntaban. Era el cine como espectáculo, pero a la vez uno no sabía si era ficción o realidad. Veía uno a los japoneses arrojando bombas... y todo el teatro gritaba de la felicidad cuando hundían un barco. Entonces, la guerra era como una diversión y el cine tenía todas esas historias de guerras que no sabíamos si eran pasado o presente. **Aparecían las ideas de la vida y la muerte, o de la realidad y la ficción, pero enmascaradas en algo que apenas se insinuaba como lenguaje. El cine era un experimento visual donde cualquier cosa era útil para ese experimento.**



Medellín años 50's



Hotel Estación, Buenaventura



Medellín años 50's



Jericó, Antioquia



Obra, Luis Fernando Peláez



Obra, Luis Fernando Peláez

4.3.2. La Casa

¿Qué recuerda de la casa de su infancia?

Recuerdo...Y ahí voy, curiosamente voy de regreso. Me parece que después de pensar en estas geografías de la infancia, **en las poéticas de la casa**, en la ilusión de la ciudad, **me di cuenta de que en la casa había dejado todo**, porque allí están los componentes principales del exterior, del interior, del afuera, de los umbrales, de las fronteras, de la luz.

Y en la luz encontré el componente mayor. **La luz como anunciadora: anuncia todo, el alba, la noche. Y en esos predios empecé a moverme en el umbral que va de la noche al día, que va de adentro hacia afuera, y encontré que todo está interiorizado, depende de dónde nos situemos.**

Pensé o intuí que la memoria era como el artefacto o artilugio necesario para poder entrar en estos territorios la creación, de lo que llamamos memoria, y resulta que no sabemos qué es lo que llamamos memoria. Yo no creo que sea el recuerdo, es más bien un momento de advertencia de cosas o instantes que quedaron para siempre, aun siendo aparentemente insignificantes.

En estos días me preguntó alguien en qué momento había pensado en el fenómeno de la luz, y se me ocurrió que pudo haber sido un instante bajo la sombra del ciruelo en orillas del río Cauca. Y ahí sentí que es un soplo en la vida. También sentí que lo fugaz, las ráfagas, las pequeñas circunstancias, son un gran componente de esto que podríamos empezar a llamar memoria. O sea, es recoger las hojas grandes y pequeñas que caen todos los días.

Y para no irnos tan lejos, porque esto cada vez se va ampliando más. La luz le va dando a uno una medida de tiempo, y el tiempo es adyacente al espacio, o es el factor que agrega o resta al espacio y a sus condiciones.

Pero volviendo a la memoria, que no sabemos muy bien qué es, el tiempo tampoco es algo que conozcamos muy bien, porque el tiempo de la niñez no es el tiempo de la guerra, ni es el tiempo del asombro, ni es el presente. El tiempo es una cosa que envuelve todas y cada una de estas cosas.

Las guerras las hemos vivido de lejos y de cerca, pero aun así sabemos o intuimos qué es una guerra. Pero la guerra vuelve y nos lleva a las fronteras, y las fronteras empiezan a la luz de los espacios: lo que está aquí, lo que está allá. ¿Por qué nos coloca unos afuera y otros adentro?



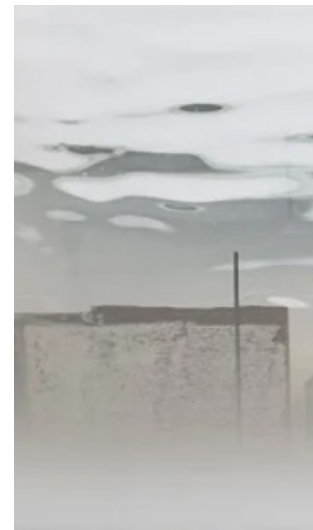
Umbral día y noche



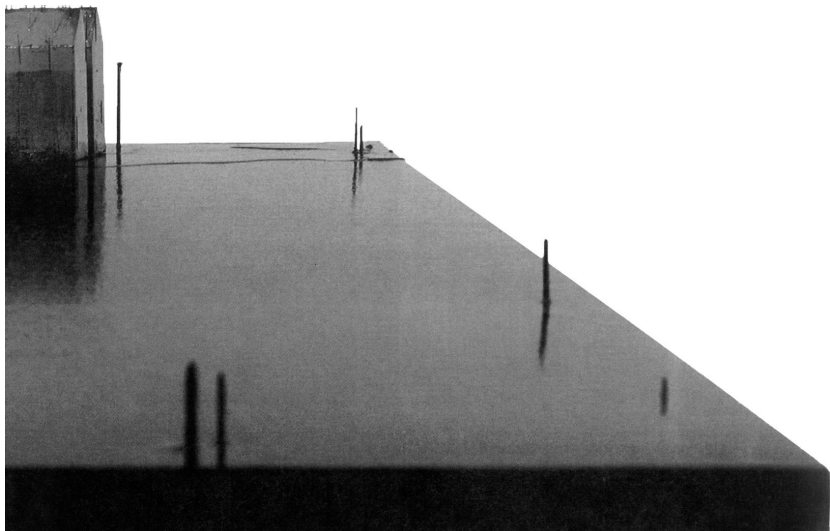
Obra, Luis Fernando Peláez



Umbral



Casa, Luz, Niebla



Obra, Luis Fernando Peláez



Obra, Luis Fernando Peláez



Taller de Artista

4.3.3. El Viaje

¿Qué papel tienen los viajes en su ejercicio profesional? ¿Qué hechos significativos recuerda de sus viajes?

Más que un viaje a un lugar en específico, tuve algunos viajes por fuera de mí mismo. Para mí fue sorprendente la primera llegada a Buenaventura, la llegada a Puerto Berrío, la pasada por el tren en la estación Cisneros. De esos pequeños viajes me queda una emoción y una huella enorme. Igual que haber viajado y conocido las regiones de Canaima, Machu Picchu y el Salto del Ángel. Son estas enormes geografías sagradas las que nos dan otra dimensión por fuera de la arquitectura: la naturaleza imponente que tenemos en esta región. Regiones sudamericanas.

El viaje, depende de tantas cosas. Yo creo que, como dice la canción, son los surcos el camino. El viaje es todo. Es ese viaje que vos sueñas, y luego aparece otro que nunca se te había ocurrido, por azar.

Está el viaje a la ciudad pequeña, el de la metrópoli, el viaje corto, el viaje largo, el viaje en barco, en bicicleta...

Yo creo que todos los viajes tienen un encanto particular: El viaje en el que vas buscando algo, el que haces sin buscar nada, el que te dejó una novia en cada puerto... o en los puertos donde te quedaste.

Recuerdo los viajes del lago y la montaña, el Salto del Ángel en

Venezuela, Canaima me pareció maravilloso. Pero todos esos viajes, sumados con otros.

El agua es todo: las superficies, el agua que rueda por las ventanas cuando llueve, el océano, el mar, la ola, el chubasco, el aguacero, la llovizna, el gris de la lluvia, los charcos...

El agua es un elemento muy plástico, muy versátil, porque no tiene bordes. Es muy aliada en los sueños. Por allí “ruedan” los barcos. Los peces son como de humo.

Por el agua podemos imaginarnos todos los países, y todas las formas en que se pueden unir las distancias.

A mí me encanta esa definición del archipiélago: que está unido por lo mismo que lo separa.

En el agua, los niños tienen una costumbre que es ir a un faro a otear navíos. Miran los barcos cuando se pierden en el horizonte, y eso tiene una mezcla de nostalgia y felicidad. Es como una puesta de sol, pero tiene ese hechizo de aquello de lo que la mirada no puede sustraerse; se va con esos barcos, con esas distancias, con esos sueños con los que se van yendo las cosas.

En la montaña es distinto, uno no tiene un punto fijo, sino que

siempre, a cada momento en que uno cambia de lugar, cambia el horizonte. Los hay más azules, más verdes, más lejanos... pero siempre con otra atracción. Siempre quieres saber qué hay al otro lado de la montaña. Nuestro horizonte es más elaborado.



Machu Picchu, Perú



Obra, Luis Fernando Peláez



Obra, Luis Fernando Peláez



Obra, Luis Fernando Peláez



Barco en Buenaventura Colombia



Obra, Luis Fernando Peláez



Obra, Luis Fernando Peláez

4.3.4. Las Cosas a nuestro Alrededor

¿Qué objetos de afecto posee? ¿Tiene colecciones de objetos?

Ninguno en particular, porque me gustan tanto los libros, los mapas, como los objetos insignificantes; los que no sirven para nada: Las bolas de cristal, las maracas... **la carga la redefine. Porque la memoria... los objetos pueden activar el pasado, no llevarnos allá, sino traer eso acá.**

En relación con los libros, yo he tenido la fortuna de compartir mucho tiempo con escritores. Y leyendo poesía, siempre encontraba que lo que más me entusiasma de ella es la precisión. **Pero no solo la de las palabras, sino la de las pausas, de los silencios, donde una cosa tiene que ir en el lugar que le corresponde.**

Esa medida de las cosas trato de aplicarla en lo visual. Y eso lo llevo a un mínimo, donde las cosas son solo y solamente lo que es necesario. Entonces, a través de todo este mundo de imágenes, recuerdos, memorias, lugares superpuestos, yo voy restando hasta llegar a un mínimo.

No parto de un mínimo —porque ese sería un esfuerzo mínimo—, sino que llego allí por sustracción de materia. Donde espero que no quede sino la materia gris que debe acompañar... como pensamiento... a estas precisiones de las que le hablaba.

Pienso que estas precisiones son particularmente difíciles en

la escultura y en la arquitectura, porque es precisamente la materia en su máxima potencia. La arquitectura es el drama de la piedra, decía Le Corbusier. Y en la piedra, o sea, en la materia, está todo.

Yo no sé a quién se le ocurrió separar esto es arquitectura y esto es arte. No. El uno es lo otro y el otro es el uno. No solo se complementan, se aman... pero están divorciadas hace mucho tiempo.

Creo que la imagen contiene otras imágenes que subyacen en el lector, en el espectador. Pero una imagen promueve esa apertura a otras lecturas. O sea, la riqueza con que suscita otros mundos y otra carga.

Una imagen no debe estar vacía. No de contenidos, sino de emoción y razón mezcladas. Por eso pienso que la imagen libresca —aquella extraída de un libro— viene vacía. Y uno no la puede llenar con cháchara. Tiene que venir cargada de experiencia.

“Si vos no has tenido una experiencia religiosa” —en el sentido de que aquel lugar sagrado te conmueva— no puedes trabajar sobre esos recintos o sobre esas cargas

de imágenes. Hay que sentir lo sagrado, lo profano, la música, el barro, el oro. En la escuela, la alegría de leer... El tomo uno, el dos, el tres, el cuatro y el cinco. Donde uno aprendía desde la palabra “ala” hasta los otros que terminaban con la historia sagrada, que venía con unos grabados donde uno ya no veía nada sino el ángel... Esos son mis libros favoritos.

¿Ha logrado articular esas precisiones entre las cosas que menciona, dentro de la arquitectura y las artes visuales?

He hecho algunas casas en el campo. Algunas... es una. Pero fue bastante rica la experiencia. Una casa simple, sencilla, pero que tenía como todo el vínculo con la geografía, en la orilla del Cauca.

Yo he trabajado con una mezcla de artista y arquitecto, que es mi familia. Mi hijo Juan Manuel es un arquitecto que se interesa bastante por hacer una arquitectura que pueda aportar nuevas miradas sobre el espacio público. Y yo, como artista, pues ando ahí, acompañando estas nuevas miradas de la arquitectura.

Así que, en familia, tenemos juntos experiencias que no sabíamos cómo juntar. De pronto se dio la ocasión de trabajar en este proyecto, nos juntamos a rayar, y aparece que teníamos bastantes cosas en común.

La idea era pensar que Medellín es una ciudad que tiene una producción importante de energía eléctrica, y allí nos pusieron como tema principal la luz. Y nos pareció que hablar de la

simple producción de energía era algo bastante obvio. Así que pensamos mejor en la fenomenología de la luz.

Empezamos con cómo podía ser un bosque con la luz de la luna, y retomar esas fases: la luna llena, la luna nueva, el bosque que se va inundando de luz. Que de pronto esto pudiera convertirse en las conmemoraciones, el día de la luna llena... y esto se va juntando con los ritos ciudadanos. Y ahí, a través de la luz, puede llegar uno bastante lejos.

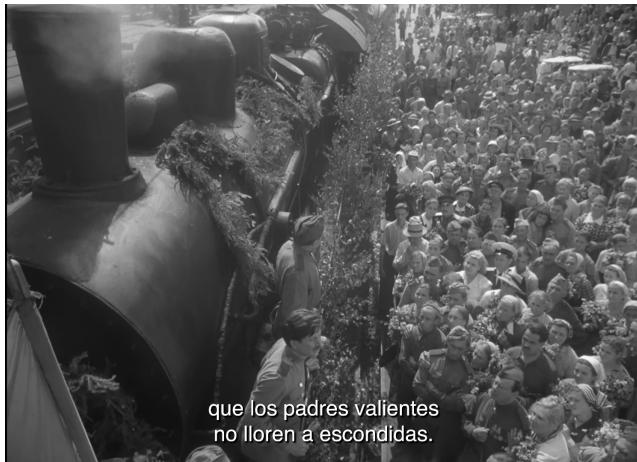
¿Qué otros objetos lo acompañan?

A mí me acompaña mucho la fotografía, casi siempre, porque es como una alianza que yo encuentro donde el tiempo se da de otra forma, diferente a como lo puede dar la pintura, otros materiales, otros lenguajes. Creo que es un lenguaje tan contemporáneo, aunque ya tenga bastante tiempo, y no se agota en sus posibilidades. A esas posibilidades es a las que me refiero.

Muchos años, yo hacía las fotografías. Ahora lo que hago es intervenir fotografías que encuentro, a la manera del objeto encontrado. **Son imágenes que de pronto aparecen, y yo las cambio, las recorto. Es su aspecto esencial. Cuando en aquella fotografía hubo un momento capturado, yo recojo algo que puede decir también otra cosa, de otra forma. Me influyen muchos lenguajes. No separo las artes visuales, por ejemplo, de las artes de la palabra o del arte**

de la música. Me ha interesado mucho ver en el cine cómo trabaja la fotografía. En Ingmar Bergman, el tiempo, y en Michelangelo Antonioni. Y así voy sumando. De pronto me encuentro un texto de Borges, me voy por las geografías de Aurelio Arturo, y sumando, sumando... voy restando, restando. Y de eso quedan algunas huellas que me interesan, en lo que pudo haber dejado cada uno de esos lenguajes, de esas disciplinas, como que se disuelven unas en otras, y las otras en mí.

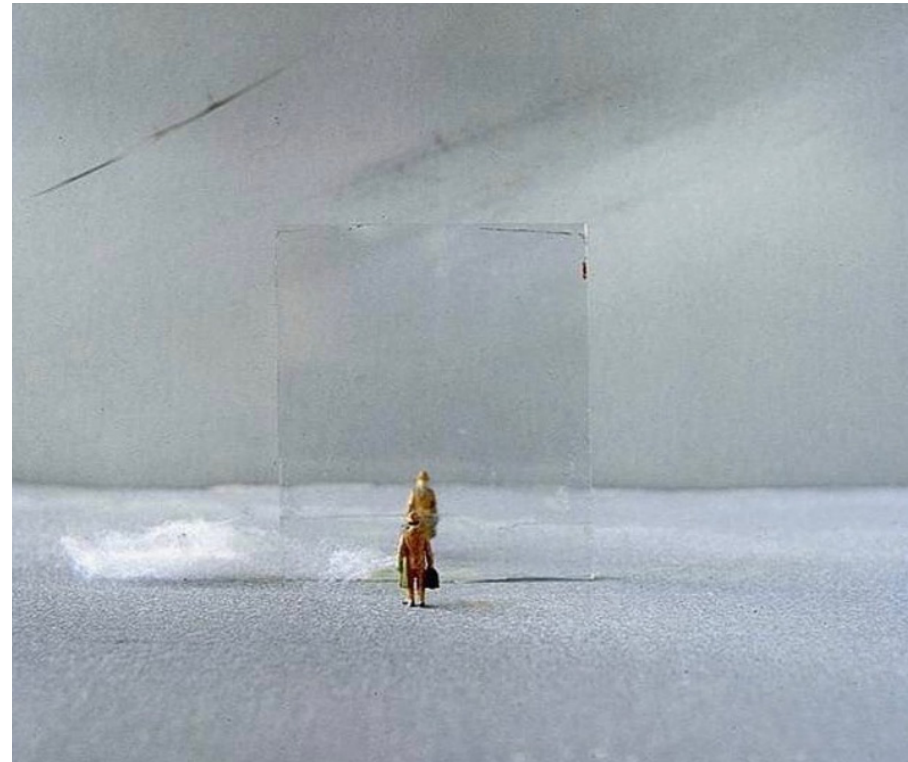
Tengo el recuerdo, hace muchísimos años, de un ciclo de cine ruso en el cual había una película que se llamaba Pasaron las grullas. Mire que el solo título ya me parece evocador. Allí llegaba un tren después de la guerra, y una muchacha muy bella, en una fotografía también muy bella, en blanco y negro, pasaba de vagón en vagón esperando la llegada de su novio. Terminan de bajarse los soldados... y él no llega. Ella empieza entonces a repartir rosas blancas a todos los soldados que cruzan por allí, menos al suyo. A mí me quedó grabada esa imagen porque allí tenía todo: la historia, la atmósfera, los trenes, la belleza misma de la narrativa.



Secuencia de Las grullas vuelan, Mijaíl Kalatózov



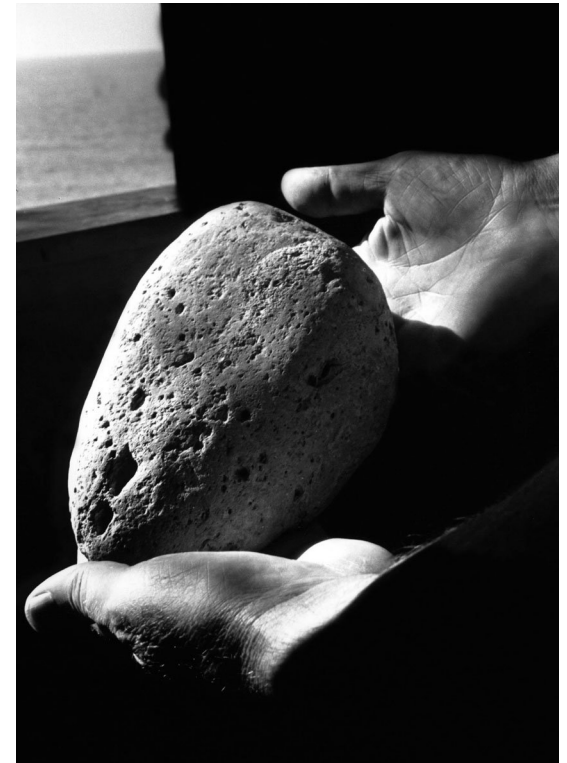
Juguetes, taller de arte



Obra, Luis Fernando Peláez



Obra, Luis Fernando Peláez



Le Corbusier, drama de piedra



Secuencia de Blow Up, Michelangelo Antonioni



4.3.5. El Dibujo y la Fotografía

**¿Qué puede decir sobre el dibujo? ¿Y sobre la fotografía?
¿Qué relaciones establece entre estas prácticas y su obra?**

Yo creo que el mecanismo ha sido el no tener ningún mecanismo, sino dejar que afloren las cosas que le van llegando a uno. Ahora le hablaba de la cámara de una película que recorría unas estaciones de tren. Y ahora recuerdo la cámara de Antonioni, en una película que es Blow-Up, donde la cámara recoge la grama, simplemente, los acercamientos a un muro, a un lugar donde no pasa nada... pero es el ojo, la mirada, el que devela algo más que lo que allí aparece.

Los garabatos... pero el dibujo me parece fascinante. Es una forma de elaboración mental, aunque sea inconsciente. Pero cómo aparece, en unas líneas uno ya habla de lo que hay detrás: que allí hay un volumen, que aquí hay una sombra. Me parece que ver un mundo en dos dimensiones es una elaboración tan compleja, que lo verdaderamente difícil es dibujar, más que hacer cosas en tres dimensiones.



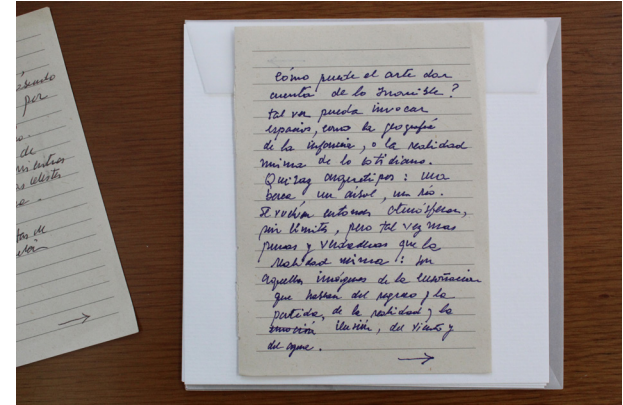
Cuaderno de artista



Cuaderno de artista

“¿Cómo puede el arte dar cuenta de lo invisible? Tal vez pueda invocar espacios, como la geografía de la infancia, o la realidad misma de lo cotidiano. Quizás arquetipos: una banca, un árbol, un río. Se vuelven entonces símbolos, sin límites, pero tal vez más puros y verdaderos que la realidad misma. En aquellas imágenes de la ilustración que hablan del reposo y la partida, de la soledad y la travesía, ilusión, del viento y del agua.”

Luis Fernando Peláez



Secuencia de Cuaderno de artista

4.3.6. Análisis de la Autobiografía / La Poética de la Contemplación

Me parece que, después de pensar en las geografías de la infancia, en las poéticas de la casa y en la ilusión de la ciudad, comprendí que en la casa había dejado todo, porque allí están los componentes esenciales del exterior y del interior, del afuera, de los umbrales, de las fronteras, de la luz. Y en la luz encontré el componente mayor (L. F. Peláez, comunicación personal, 2020).

Luis Fernando se toma su tiempo para responder cada pregunta; cada palabra que expresa se percibe tejida con calma. Evoca imágenes autobiográficas de las geografías de su vida: el Suroeste antioqueño, la contemplación del mar, los barcos que se alejan, el deambular a caballo por el territorio, las calles de Medellín en los años cincuenta, las estaciones del ferrocarril, escenas de películas conmovedoras. Esa serenidad está profundamente ligada a su obra, la cual está habitada por umbrales, por la espera, por el anuncio de un acontecimiento, por la llegada del día o de la noche.

A través de estas evocaciones, Luis Fernando construye un compendio de imágenes que enlaza el paisaje del suroeste antioqueño con el tránsito de Medellín de ciudad de provincia a metrópoli. La acumulación sensible de estos recuerdos le permite formar umbrales de contemplación: pasajes donde la naturaleza y los sentimientos que despierta se convierten en materia de su obra artística. Imágenes que activan el pasado y lo traen al presente. Luis invita a contemplar estos umbrales, pero para contemplar es necesario el silencio:

Leyendo poesía, siempre encontraba que lo que más me entusiasma de ella es la precisión. Pero no solo la de las palabras, sino la de las pausas, de los silencios, donde una cosa tiene que ir en el lugar que le corresponde. Esa medida de las cosas trato de aplicarla en lo visual. Y eso lo llevo a un mínimo, donde las cosas son solo y solamente lo que es necesario. Entonces, a través de todo este mundo de imágenes, recuerdos, memorias, lugares superpuestos, yo voy restando hasta llegar a un mínimo (L. F. Peláez, comunicación personal, 2020).

Luis Fernando introduce silencios contemplativos en sus imágenes. Va sumando experiencias y, a la vez, restándolas mediante un proceso de depuración racional y sensible sobre imágenes autobiográfica que selecciona. Su obra se configura, así como una meditación poética, un acto de memoria que transita por los umbrales de la vida: los de la luz, el viaje y el paisaje.

La obra de Luis Fernando Peláez es una geografía de la memoria: en ella, las imágenes autobiográficas se convierten en umbrales sensibles donde confluyen contemplación, silencio y memoria.

5



5. Conclusiones

5.1. Sobre lo Común del Método Autobiográfico en Autores Colombianos:

Los relatos de **Edgar Mazo, Lorenzo Castro y Luis Fernando Peláez** nos permiten reconocer que la experiencia autobiográfica constituye un fundamento activo y poético en la práctica arquitectónica y artística. En cada uno de ellos, la memoria es una fuerza generadora que da forma a un pensamiento sensible, arraigado en la materia, el paisaje y el tiempo vivido, traduciéndose en arquitectura o arte que deja aparecer las fuerzas de la naturaleza, la contemplación, el movimiento, el desgaste y el crecimiento de la vida.

En el caso de **Edgar Mazo**, el recuerdo de jugar con el barro se transforma en una forma de proyectar que responde a la transformación de la naturaleza. La infancia, el contacto con la tierra y la observación de los ciclos vitales constituyen un sistema de pensamiento que se expresa en arquitecturas abiertas, donde la vida puede entrar y transformar el espacio. Su trabajo se configura como una constelación de imágenes poéticas sobre la adaptación a la geografía.

Lorenzo Castro, por su parte, construye un núcleo emocional de referencia en torno al tiempo atmosférico y lo cotidiano. La emoción se activa a través de lo aparentemente simple: la luz, la percepción de humedad, la mirada atenta a la disipación de la niebla que envuelve una ruina. Lo que se considera el tiempo atmosférico. Su arquitectura es ideada para recibir el paso del

tiempo y hacer visible la transformación lenta y silenciosa de los materiales.

En **Luis Fernando Peláez**, la experiencia autobiográfica se convierte en un compendio de imágenes silenciosas: la casa, la luz, el mar, el umbral, las estaciones. Su obra se construye desde la precisión y síntesis de las imágenes poéticas: acumula y luego resta para llegar a lo esencial. Peláez habita los umbrales entre el adentro y el afuera, entre el recuerdo y la forma, proponiendo una poética donde cada elemento visual tiene disposición contemplativa. Peláez crea imágenes que son aperturas para la contemplación de la naturaleza, en analogía con los paisajes del Suroeste antioqueño, y otras experiencias autobiográficas como: la calma que hay al ver el mar y otear los barcos.

Los tres relatos convergen en una comprensión profunda de las imágenes poéticas. Ya sea arquitectura o arte, es, en esencia, un acto de memoria transformada en imaginación. La autobiografía, entendida como método, permite rearticular lo vivido en formas sensibles que **dialogan con el mundo y crean algo que vuelve a él.**

Estas imágenes que se encuentran en estos autores tienen una cosa común: **la naturaleza**, la búsqueda por relacionar el artificio o creación humana —ya sea en arquitectura o arte— con el mundo. Acercar al ser humano a diversos significados del mundo; esto es posible gracias a la analogía y la visión atenta y sensible del mundo.

Para ejemplificar esta idea, citaré el poema “Correspondencias” de Charles Baudelaire:

Correspondencias

Naturaleza es templo de vivientes pilares,
a los que el aire arranca misteriosos nombres,
y es un bosque de símbolos que, cuando andan los
hombres,
dejan caer sobre ellos miradas familiares.
Como ecos diferentes que en el espacio ahonden
hasta hallarse en el ápice de una rara unidad,
vasta como la Noche y la diafanidad,
colores y sonidos y aromas se responden.
Y así hay perfumes frescos como carne de infantes,
verdes como praderas, dulces como el oboe
—y los hay, corruptores, ricos y triunfantes,
de una expansión de cosas infinitas embebidos,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe
que cantan los transportes del alma y los sentidos.
(Baudelaire, 2009)

Baudelaire concibe la naturaleza como un “templo”, un lugar sagrado en el que las correspondencias sensoriales permiten acceder a verdades más profundas sobre la condición humana. A través del poema, se muestra cómo distintas sensaciones —olores, texturas, imágenes, significados— pueden suscitar emociones y memorias contrastantes, abordando temas como la pureza y la decadencia.

Esta obra ha dejado una huella importante en generaciones posteriores de poetas, especialmente en los simbolistas, quienes retomaron la noción de correspondencia para

expresar emociones complejas mediante imágenes intensas. En «Correspondencias», se plantea que, tras el aparente desorden de las percepciones sensoriales, existe un orden armonioso y bello que la imaginación puede revelar, en sintonía con la riqueza expresiva de la música y las artes. Al vincular lo tangible con lo metafísico, el poema invita al lector a contemplar su propia experiencia del mundo y los sentidos que atribuye a lo que lo rodea.

En la naturaleza, ese bosque interminable de símbolos, están inmersos todos los autores. Las imágenes poéticas que se captan del mundo son, por así decirlo, algunos de los pilares vivientes que podemos percibir por nuestra propia singularidad o gusto.

En ese mismo orden de ideas, Félix de Azúa dice que el artista o autor es simplemente un técnico inspirado, un productor de cosas en el mundo que está dispuesto a desocultar algo del mundo o de la naturaleza que permanece oculta a los ojos de otros (Azúa, 2017).

Otro ejemplo de esta idea es cuando Aldo Rossi se dispone a introducir el método de proyectación de Étienne-Louis Boullée:

Así, en este ensayo, argumentación y diseño se presentan como unidad del proyecto y constituyen un sistema. Los principios son establecidos por la naturaleza y por los sentimientos que la naturaleza hace nacer en nosotros; se trata de ver cómo participa esto en la arquitectura y cuáles son las relaciones entre la arquitectura como hecho total y el arte (Rossi, 1977).

En conclusión, las imágenes poéticas de la singularidad autobiográfica tienen un punto común: la búsqueda por mostrar una condición múltiple de la naturaleza, desocultarla, hacerla evidente a la percepción de los demás por medio de la arquitectura o de las artes. De esta manera, una imagen poética encarnada en el autor de manera singular y autobiográfica puede convertirse en una imagen al servicio de otros, en una dimensión pública, en la medida en que desoculta una condición del mundo que permanecía velada en una sociedad.

5.2. Sobre el Papel de las Imágenes en el Proyecto, Mediación entre Lógica y Analogía

Un pensamiento asociativo, salvaje, libre, ordenado y sistemático en imágenes, imágenes arquitectónicas, espaciales, en color y sensoriales; he aquí mi definición preferida del proyectar. Me gustaría transmitir a los estudiantes que el método adecuado para proyectar es ese pensar en imágenes. (Zumthor, 2014, p. 69)

Lo real da lugar a una experiencia imaginativa que finalmente regresa al mundo de la vida. (Pallasmaa, 2000, p. 10)

La observación del mundo se convierte en memoria; luego, una vez que la vida se ha dedicado a observar, emerge la meditación interior, el trabajo reflexivo y analítico que permite organizar un catálogo personal de las motivaciones que impulsan las acciones y el deseo de crear. Una autobiografía científica es, en ese sentido, un archivo que estructura la memoria —especialmente aquellas memorias que toman forma como imágenes poéticas—, aquellas que resuenan con tanta intensidad que se transforman en análogas a los productos de la imaginación creadora. La acción de ordenar las experiencias, de catalogar racionalmente las imágenes de la subjetividad, equivale a construir un documento que permita mediar conscientemente entre la memoria y la imaginación, a través de analogías que comparan y ponen en relación diferentes imágenes y asociaciones.

Las imágenes poéticas son imágenes corporales y autobiográficas en la misma proporción. Las determina la exposición consciente a la experiencia del mundo, a vivir la realidad, la naturaleza. Ellas

despiertan en nosotros memorias y asociaciones profundas. La imagen poética no tiene barreras disciplinares, se recibe directamente del mundo, de cosas creadas por otros o directamente de la naturaleza.

Esta imagen, multisensorial y altamente variada, puede llegarnos a través del oído, del tacto o la vista. La imagen poética va más allá de un lenguaje o una forma de representación gráfica común en disciplinas creativas o artísticas. Este tipo de imágenes tampoco se puede catalogar en géneros o disposiciones materialistas: un poema se puede convertir en un edificio, una representación pictórica puede desencadenar una teoría filosófica. La imagen poética trabaja por resonancia y repercusión. Cuando llega a nosotros, nos impacta y resuena en nuestra vida o proceso creativo, con el fin de convertirse en otra cosa: en una imagen poética análoga a la original que captó nuestro interés primero.

La imagen poética va más allá de las tendencias que buscan, mediante métodos de imitación sin experiencia biográfica, reproducir un estilo o forma de estetización del mundo. La imagen poética es una imagen súbita, que tiene que ver con la conmoción estética, un momento en la experiencia del mundo que se queda fijado en el cuerpo y la mente del autor. Cualquier medio por el cual haya llegado a la memoria — cine, paisaje, arte, viaje, etc.— mueve reflexiones interiores, resuena con otros recuerdos, busca la manera de volver al mundo a través del autor. Las imágenes poéticas vienen del

mundo y desean volver a él, transformadas, para continuar su ciclo: el de las deformaciones de la memoria, que es como se produce la imaginación creadora.

La imagen poética es sorprendente y en gran parte difícil de explicar. Posee una potencia que se fija en la vida del autor, y sugiere una conexión profunda con nuestra historia biológica, con los arquetipos del inconsciente colectivo y con la conciencia de nuestra propia existencia.

Esto es importante en arquitectura, por su alta tensión entre arte y técnica, analogía y lógica. Es en esa tensión donde esta investigación encuentra la utilidad de un método autobiográfico. Las imágenes poéticas nos afectan, llegan a la sensibilidad y al recuerdo de todos los humanos, pero es especialmente en el autor/ artista donde encuentran resonancia, esa posibilidad de volver al mundo en otra forma.

El método autobiográfico es un catálogo de meditaciones interiores de la memoria. Es un catálogo racional que trata de tener conciencia personal de aquello que se considera irracional: la memoria, los afectos, la conmoción y la percepción sensible de los significados del mundo.

El núcleo emocional de referencia que Aldo Rossi plantea no es más que una disposición sensible ante el mundo, una mirada que cataloga, se conmueve y sabe que esas memorias constituyen herramientas para hacer aparecer cosas análogas a esas percepciones del mundo de la vida.

Así, a través de esa posición ante el mundo, se constituye una herramienta que permite que la subjetividad esté al servicio de la

dimensión pública de la arquitectura. Cuando el autor, artista o técnico inspirado es capaz de asistir al ciclo de la imagen poética —donde le devuelve al mundo, de otra manera, aquello que recibe de la condición múltiple del mundo y sus significados— se activa ese imparable ciclo de la memoria y la imaginación.

Las experiencias autobiográficas se configuran en la memoria. En cada proyecto, esas imágenes que tuvieron la posibilidad de impactarnos regresan, al servicio de la imaginación. Zumthor lo expresa así:

Llevamos en nuestro interior imágenes de las arquitecturas que nos han ido configurando, y podemos hacer revivir estas imágenes en nuestro espíritu y hacerles preguntas, pero de todo esto no surge aún un nuevo proyecto, ninguna nueva arquitectura. Todo proyecto ansía tener imágenes nuevas; nuestras “viejas” imágenes únicamente nos pueden ayudar a encontrar las nuevas. (Zumthor, 2014)

Insistir en esas imágenes significa expresarlas en nuevas imágenes. Como expresó Freud:

La analogía es un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas. (Freud, como se citó en Rossi, 1975, p. 8)

Esto permite un flujo de nuevas cosas, de analogías que

engendran otras, creando una compleja red de relaciones en el proyecto, a lo largo de la vida del autor. Estas imágenes se organizan en núcleos temáticos, en terrenos del inconsciente, difíciles de descifrar incluso para el propio autor. Incluso en la *Autobiografía Científica* de Rossi, este núcleo surge como un desorden, un contaminatio. Ese núcleo se organiza en relación a los afectos e intereses, gran parte de los cuales persisten desde la niñez hasta la vida madura, recibiendo nuevas imágenes, pero conservando cierto apoyo en aquellas percepciones originales.

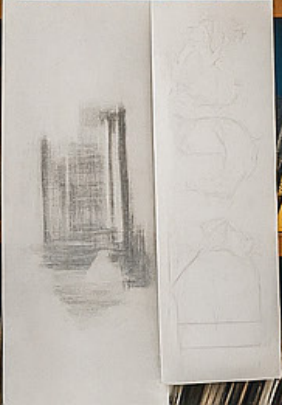
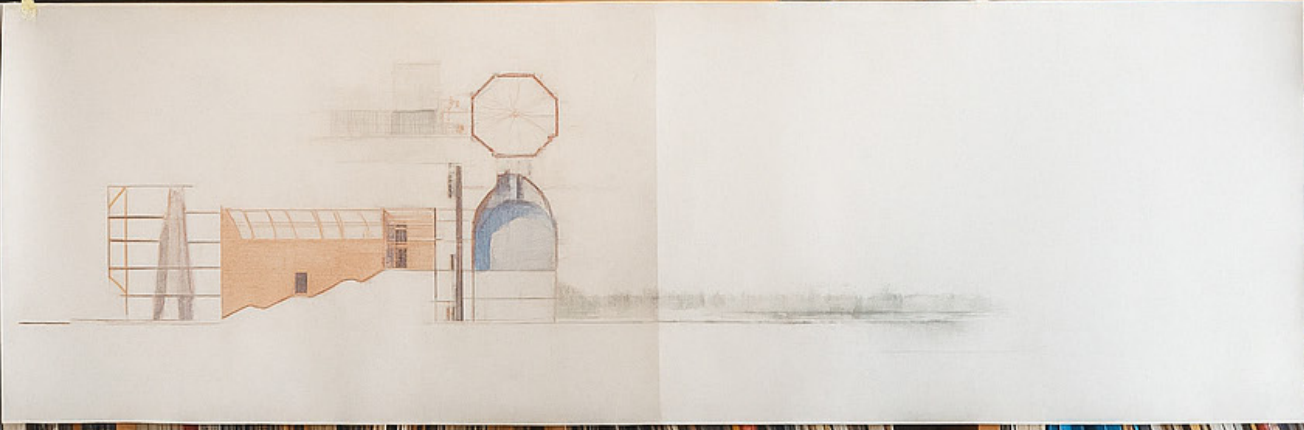
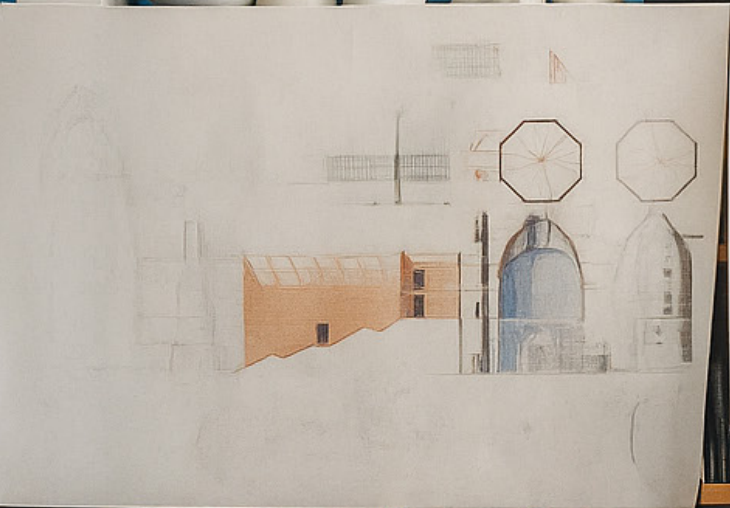
Como lo expresa Peter Zumthor:

Antes de conocer siquiera la palabra arquitectura, todos nosotros ya la hemos vivido. Las raíces de nuestra comprensión de la arquitectura residen en nuestras primeras experiencias arquitectónicas: nuestra habitación, nuestra casa, nuestra calle, nuestra aldea, nuestra ciudad y nuestro paisaje son cosas que hemos experimentado antes y que después vamos comparando con los paisajes, las ciudades y las casas que se fueron añadiendo a nuestra experiencia. Las raíces de nuestro entendimiento de la arquitectura están en nuestra infancia, en nuestra juventud: residen en nuestra biografía. Los estudiantes deben aprender a trabajar conscientemente con sus vivencias personales y biográficas de la arquitectura, que son la base de sus proyectos. Los proyectos se abordan de manera que pongan en marcha todo ese proceso (Zumthor, 2014, p. 65).

Los proyectos son receptores de esas imágenes, no en su totalidad. Como esas imágenes están en un mismo núcleo, el autor se verá enfrentado a variaciones de las mismas analogías en su trabajo,

lo que lleva a cierto nivel de coherencia o de búsqueda en la arquitectura, desde la niñez hasta el desarrollo profesional.

6



6. Bibliografía

- APA Dictionary of Psychology. (s.f.). Recuperado el 31 de marzo de 2025 de <https://dictionary.apa.org/>
- Arnason, H. H., & Mansfield, E. (2013). *History of modern art: Painting, sculpture, architecture, photography* (Seventh Edition). Pearson.
- Asensio, M. (2004). Razonamiento proposicional. En *Psicología del pensamiento* (pp. 35-54). Alianza.
- Azúa, F. de. (2017). *Diccionario de las artes*. DEBATE.
- Bachelard, G. (1958). *El aire y los sueños: Ensayos sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bandeira, P., Seixas, D., Ursprung, P., & Moura, E. S. de. (2012). *Floating Images: Eduardo Souto de Moura's Wall Atlas*. Lars Müller Verlag.
- Baudelaire, C. (2009). *Las flores del mal*. EDAF.
- Casey, E. S. (2000). *Remembering, Second Edition: A Phenomenological Study*. Indiana University Press.
- Castro, L. (2020). Entrevista a Lorenzo Castro, Pensar en imágenes [Comunicación personal].
- Clark, A. (1999). *Estar ahí: Cerebro, cuerpo y mundo en la nueva ciencia cognitiva*. Paidós Iberica.
- Colquhoun, A. (2002). *La arquitectura moderna.: Una historia desapasionada*. Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Epstein, R. (2004). Consciousness, art, and the brain: Lessons from Marcel Proust. *Consciousness and cognition*, 13, 213-240. [https://doi.org/10.1016/S1053-8100\(03\)00006-0](https://doi.org/10.1016/S1053-8100(03)00006-0)
- Ferrater, J., & Terricabras, J.-M. (1994). *Diccionario de filosofía*. Grupo Planeta (GBS).
- Gallagher, S. (2005). *How the Body Shapes the Mind*. Oxford University Press UK.
- Gentner, D. (2010). Bootstrapping the Mind: Analogical Processes and Symbol Systems. *Cognitive Science*, 34(5), 752-775. <https://doi.org/10.1111/j.1551-6709.2010.01114.x>
- Gluck, L. (2022). *Proofs & Theories: Essays on Poetry*. HarperCollins.
- González, B. M. (2003). LAS ANALOGÍAS EN EL PROCESO ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LAS CIENCIAS DE LA NATURALEZA. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 17(1), 197-199.

- Heidegger, M. (2016). *El ser y el tiempo* (J. Gaos, Trad.) (1.a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2021). *La pregunta por la técnica*. Herder Editorial.
- Holyoak, K. J. (2012). Analogy and Relational Reasoning. En K. J. Holyoak & R. G. Morrison (Eds.), *The Oxford Handbook of Thinking and Reasoning* (p. 0). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199734689.013.0013>
- Hume, D. (2016). *Investigación sobre el entendimiento humano*. Greenbooks editore.
- Lawson, A. E. (1993). The importance of analogy: A prelude to the special issue. *Journal of Research in Science Teaching*, 30(10), 1213-1214. <https://doi.org/10.1002/tea.3660301004>
- Malafouris, L. (2014). Creative thinging: The feeling of and for clay. *Pragmatics & Cognition*, 22(1), 140-158.
- Mazo, E. (2020). Entrevista a Edgar Mazo, Pensar en imágenes [Video].
- Moliner, M. (2002). *Diccionario de uso del español*. Gredos.
- Moneo, R. (2006). Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Actar.
- Nancy, J.-L. (2013). Hacer, la poesía. *Badebec Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 3(5), 155-163.
- Olgiate, V. (2011). *A Lecture*. Birkhauser Architecture.
- Pallasmaa, J. (2000). *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2016). Presentación: Domicilio en las palabras El enfoque escritivo hacia la arquitectura. En *Leer y escribir la arquitectura: Un viaje literario a través de la ciudad* (pp. 9-16). Editorial Universidad Nacional de Colombia. Centro de Divulgación y Medios, Facultad de Artes, Sede Bogotá.
- Pallasmaa, J. (2018). *Esencias*. Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Pallasmaa, J. (2019). *Tocando el mundo*. Ediciones Asimétricas.
- Peláez, L. F. (2020). Entrevista Luis Fernando Peláez, Pensar en Imágenes [Video].
- Wikipedia. (2025). *Poesía*. En Wikipedia, la enciclopedia libre. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Poes%C3%ADa&oldid=166339337>
- Ratcliffe, S. (Ed.). (2016). *Oxford Essential Quotations*. En *Oxford Essential Quotations*. Oxford University Press. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780191826719.001.0001/acref-9780191826719>

Raventos, M. E. (2008). ESTABLECIMIENTO DE ANALOGÍAS EN LA COMPRESIÓN DE SITUACIONES PROBLEMÁTICAS. XV Jornadas de Investigación y Cuarto Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.

Restrepo, J. E. (2018). Cognición corporeizada, situada y extendida: Una revisión sistemática. *Katharsis*, 26, Article 26. <https://doi.org/10.25057/25005731.1100>

Ríos, A. J. R. (2009). Razonamiento verbal y pensamiento analogico. Universidad del Rosario.

Rodari, G. (1999). Gramática de la fantasía: Introducción al arte de inventar historias. Ediciones Colihue SRL.

Rossi, A. (1975). La arquitectura análoga. 2 c: construcción de la ciudad, 2, 8-11.

Rossi, A. (1976a). La arquitectura de la ciudad. Gustavo Gili.

Rossi, A. (1976b). La città analoga: Tavola. Lotus, 13, 4-9.

Rossi, A. (1977). Para una arquitectura de tendencia: Escritos, 1956-1972. Gustavo Gili.

Rossi, A. (1984). Autobiografía Científica. Gustavo Gili.

Sampieri, R. H., & Torres, C. P. M. (2023). Metodología de la investigación: Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta. McGraw-Hill Education.

Shapiro, L. (2010). *Embodied Cognition*. Routledge.

Sierra Díez, B. (1995). Solución de problemas por analogía. En M. Carretero, J. Almaraz, & P. Fernández Berrocal (Eds.), **Razonamiento y comprensión** (pp. 179–218). Trotta.

Tomlinson, A. (1954, diciembre). Sacri Monti. *The Architectural Review*, 116, 368-373.

Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (2017). *The Embodied Mind*, revised edition: Cognitive Science and Human Experience. MIT Press.

Villamil Pineda, M. Á. (2005). Fenomenología del cuerpo humano. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 26(92), 1.

Wunenburger, J.-J. (2005). La vida de la imágenes. UNSAM EDITA.

Zumthor, P. (2006). *Atmósferas: Entornos arquitectónicos - Las cosas a mi alrededor*. Editorial Gustavo Gili, S.L.

Zumthor, P. (2014). *Pensar la arquitectura* (3.a ed.). Editorial Gustavo Gili, S.L.

