

## DE LA ESTRUCTURA Y EL REVESTIMIENTO A LO SUBLIME DE LA SUPERFICIE. BRUNO VIOLI Y LA OBRA DEL EDIFICIO EL TIEMPO

Giovanni Castellanos G.  
*Universidad de la Salle, Colombia*

### ABSTRACT

Bruno Violi, Italian architect has been listed as an architect of the modern movement, denomination easily justified in considering his built work and in the immense material drawings today are a valuable source for research about the origins and development of modern art in Colombia, from architecture. In search of modern principles Violi with other architects trained in Europe, working on worthwhile projects of national architecture, such as the University City in 1939, forming a stream of art that influences significantly the history of Colombian architecture, produced during the decades of the 40's buildings 70'sy currently recognized as a national heritage.

Bruno Violi articulated the idea of architecture built on two fundamental entities-bearing structure and sectors closing-expressed in concrete formally different, both the construction process and the values and quality materia, grain and color. The option of Violi for the dualistic structure / closure is therefore a fundamental poetic assertion that concrete in building "El Tiempo" (1958), with the clarity and concise nature of a manifesto and reports on previous and subsequent developments of its architecture.

Violi able to resolve this contradiction with the domination of technology in a new architectural order through a long and careful investigation.

### Keywords

Bruno Violi, modern architecture, construction, coating, technique, structure, construction, sublime, character, printing

### Introducción

[...] He buscado la precisión en los pensamientos; para que, claramente engendrados por la consideración de las cosas, se cambien, como por si mismos, en los actos de mi arte. He distribuido mis atenciones; he rehecho el orden de los problemas; empiezo por donde antes acababa, para ir un poco más lejos... Soy avaro de ensueños, concibo como si ejecutara. Ya nunca más, en el espacio informe de mi alma, contemplo esos edificios imaginarios, que son para los edificios reales, lo que las quimeras y las gorgonas son para los verdaderos animales. Pero lo que pienso es realizable; y lo que hago se relaciona a lo inteligible [...] (Valery, 2007: 31)

El edificio "El Tiempo" se encuentra ubicado en el centro histórico de la ciudad en el cruce de dos vías carrera 7ª y Avenida Jiménez. Este se implanta en un lote esquinero con dos fachadas: noroccidente y norte. La irregularidad del lote y la imposibilidad de adquirir el predio vecino, dotan al mismo de características especiales, las cuales debían responder a las normas dispuestas a la solicitud de la licencia de construcción (Altura de pisos y partes salientes deben empatar con el Edificio Lucania carrera 7ª al sur).

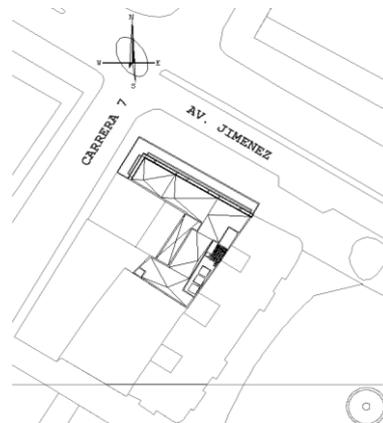


Figura 1. Localización general edificio El Tiempo. Carrera 7ª. Y Avenida Jiménez.

Fuente: elaboración del autor.

Es un edificio de siete (7) pisos de mediana altura construido en concreto reforzado y elementos prefabricados que albergo hasta los años 70's las instalaciones de la Editorial "El Tiempo". El uso de ejes de composición organizando circulaciones y fijando los sucesivos puntos de vista, desde los cuales se observan los espacios, el desplazarse a los largo de un eje de composición, se expresa la búsqueda del centro de fachada. Para Violi la base de su exploración arquitectónica, se fundamenta en no considerar a las superficies delimitadoras del espacio de modo convencional como simple soporte físico, o contenedor, sino como un fondo óptico. Un concepto sobre el tratamiento de la superficie que ira articulando a partir de una idea. La consecuencia práctica de este tratamiento sobre los límites del espacio arquitectónico será el de un efecto cinético, producto de haber asumido el espacio, no como algo dado a la representación – contemplación visual únicamente, sino como una construcción que debe ser vivida.



Figura 2. Volumen arquitectónico.

Fuente: (Rother, 1986: 95)

“Violi sustenta al entonces director, Espinosa, y al propietario del diario, Santos, las razones y los significados del proyecto citando frecuentemente ejemplos históricos (...) Pero son las soluciones técnicas ‘invisibles’ que muestran la maestría del arquitecto: perfiles prefabricados con formaletas tan precisas como muebles finos se alternan a fusiones metálicas, a incrustaciones en madera mostrando preciosos detalles” (Varni, 1998: 124-125). La idea nace de considerar los límites que conforman el espacio (estructura, techo, suelo, paredes etc.) como elementos a ser diseñados, sobre los que se proyectara un efecto.

El fondo óptico que Violi propone, guarda relación con la imagen lejana, buscando resolver el problema del sentido de la forma, reconocible por el cuadro de marco y el borde del papel, la imagen lejana será creada por la forma activa representada en los dibujos, resultado perceptible en la apreciación distanciada. El resultado será una imagen, una idea fragmentaría en la que su lenguaje gráfico es totalmente tridimensional, localizando así los acentos centrales, mas directamente a tratar toda la superficie como un solo e indiferenciado campo de interés dentro de la totalidad arquitectónica.

Esta imagen lejana, por otra parte, crea entre ella y el observador, un espacio virtual como metáfora de un escenario. La superficie trabaja como lo plantea el arquitecto, experimenta los mismos principios que el dibujo en el papel, pudiendo por tanto, participar y volverse ente activo. Independiente de que coincida exterior e interior, tanto ambiental como morfológicamente, se busca activar los planos delimitadores del espacio a través de sensaciones diferenciadas. El exterior es siempre exterior mientras que el interior preserva siempre su cualidad interior; dialéctica suspendida entre el “principio sustentador” (impresión) y “el principio de revestimiento” (expresión).

---

 3

El contenedor arquitectónico ira adquiriendo una profundidad inasible que evolucionara plásticamente; nos interesa ya como origen, en tanto que frontera, sino como principio; un lugar capaz de albergar un sentido en la conformación semántica del espacio.

Finalmente el análisis de la complejidad del proceso proyectual será desarrollado con referencia a la obra construida, al análisis tectónico, en este caso con el edificio El Tiempo, como un “ensamble de variados materiales dilatados, que cumplen diferentes funciones requiere sofisticado trabajo de coordinación técnica” (Fischer, 2008: 91), la cual se aprecia en los planos para mostrarlo como un sistema discontinuo de alusiones, establecidas en una serie de disecciones desde las que se construye y deconstruye la idea de la realidad, comparando los dibujos con la obra construida, para señalar que al igual que Perret, interesa a Violi la honestidad constructiva, que sin comprometer sus intenciones sensibles, no pretende encubrir el sistema constructivo de la obra.

Temas como la lógica constructiva, la relación interior/exterior, el efecto, la noción de detalle, que hacen parte del discurso proyectual, son abordados para mostrarlos no como un sistema cerrado de recetas, sino como elementos cambiantes de un debate abierto y fundamental en la estrategia formalizadora del proyecto, lo que nos permite su reconstrucción analítica.

### Lógica constructiva - la técnica

La luz entra en un espacio a través de un vano abierto en un ancho muro, iluminando su espesor; la dimensión exacta, que permite conciliar los cuerpos y los objetos; el peso de la columna hecha en hormigón armado; la sombra nos hace sentir la desmaterialización de la materia. Infinitas situaciones extraordinarias que el edificio nos brindan y cuya sumatoria construye, probablemente, el recuerdo más persistente de una obra. Situaciones que tienen en común un hecho: todas son producto de un alto grado de cercanía con el edificio, en el que se ponen en juego estímulos sensoriales y percepciones diversas, no todos ellos físicos, evidentemente, pero que se relacionan indisolublemente con lo físico ya que tienen como origen a la materialidad de la obra y a los fenómenos derivados de ella. Con la lógica constructiva "... *designamos una repetición ordenada de un número limitado de elementos técnicos*. Los elementos pueden estar compuestos de uno o más materiales" (Norberg-Schulz, 1979: 104). En tal sentido, estas situaciones permiten hacer un recorte, intuitivo, instantáneo y casi siempre desordenado y de intensidad variable, en nuestra relación directa con la obra, y por ende, en la obra misma.

Está claro que esta operación de vinculación con lo construido a partir de fragmentos y de situaciones perceptuales aislables, es anterior a la consideración de lo edificado como obra de arquitectura. Sin embargo, allí parecen jugarse muchos de los temas centrales de la arquitectura, que hacen tanto a su teoría como a su hacerse en obra. Y la significación que estos elementos adquieren con una totalidad, pero también entre sí y en sí mismos.



Figura 3. Sistema constructivo y elementos prefabricados.  
Fuente: Archivo de Bogotá. Fondo Documental. Arquitectos e Ingenieros.

Por muy complejo que parezca todo este proyecto, solo es posible realizar la producción técnica con gran precisión. La construcción es reducida hasta el límite, pero no es sencilla. Su claridad es el resultado de una compleja combinación de todos los elementos del espacio y del edificio. Desarrollándose en las proporciones de medida, la irrupción y la fractura de las superficies interiores de las piezas de construcción, lisas y casi reducidas a la esterilidad- acaba por resolverse el problema, es esta la reducción del objeto que Violí propone.

En esta toma de postura poética están presentes impulsos culturales diferentes, desde la arquitectura griega a la arquitectura moderna, en la medida en que convergen en el tema central las reflexiones Perretianas sobre el hormigón armado, de la forma de la pared articulada en tramos a través de los elementos del lenguaje tradicional, de este arquitecto “le impresiona sobre todo la concepción de una arquitectura cuyas intenciones son las de alcanzar la inmortalidad a través de la captura del tiempo en su lenguaje lógico: la estructura” (Castellanos, 2010: 24). Violi confiara directamente al cemento visto la cualificación de su arquitectura, donde el esqueleto estructural se configura también independientemente de la forma de la arquitectura. Puede, en efecto, ser ocultado por los revestimientos, de los que guía secretamente el diseño general, el juego de las juntas y el dimensionamiento de los elementos y los revestimientos afirman su cualidad matérica, de grano y de color.

Las posibilidades expresivas en la cuidadosa selección del color de los materiales inertes, de la granulometría y del diseño de los ejes de madera de los encofrados, recurriendo a procedimientos de trabajo sobre el cemento después de desencofrados (abujardado, cincelado, martilleado, lavado) que confiere a las superficies grados de reacción de la luz.

El tramo estructural de hormigón armado definido por columnas y vigas se caracteriza en medida cada vez mayor en la obra de Violi según los criterios conceptuales y formales del tramo clásico, resultando también ritmado por particiones rítmicas de recuerdo renacentista;

Violi logra resolver esta contradicción con el dominio de la técnica en un nuevo orden arquitectónico a través de una larga y cuidadosa investigación.

## **El efecto: impresión/expresión**

### **Principio sustentador [impresión]**

Solo como conjunto, el edificio adquiere aquella tranquilidad que a primera vista causa la impresión de estar compuesto de piezas de construcción estandarizada y de carecer de originalidad en los detalles. Es posible, no obstante otra comprensión de sencillez y precisión, justamente porque esta sencillez espacial no se basa en un sistema de módulos de montaje, porque la precisión de los detalles no es el resultado de calculaciones analíticas, sino de un instinto sensible para las proporciones. Como lo manifiesta Perret: “La estructura es la que amuebla el edificio con elementos y formas impuestas por las condiciones permanentes y que sometida a la naturaleza, sostenida por el pasado, establece la durabilidad [la durée] de la obra. El edificio, tras haber satisfecho las condiciones permanentes y transitorias, sometido al hombre y a la naturaleza, adquirirá carácter, tendrá estilo, será armonioso. Carácter, estilo y armonía son las piedras que inauguran el camino que conduce de la verdad a la belleza” (Perret, 1927).

Lo sustentable en el edificio El Tiempo, va en contra de la primera impresión de algo liso y estático, en contra de su efecto a primera vista totalmente reposado-sosegado, para buscar una arquitectura en movimiento.

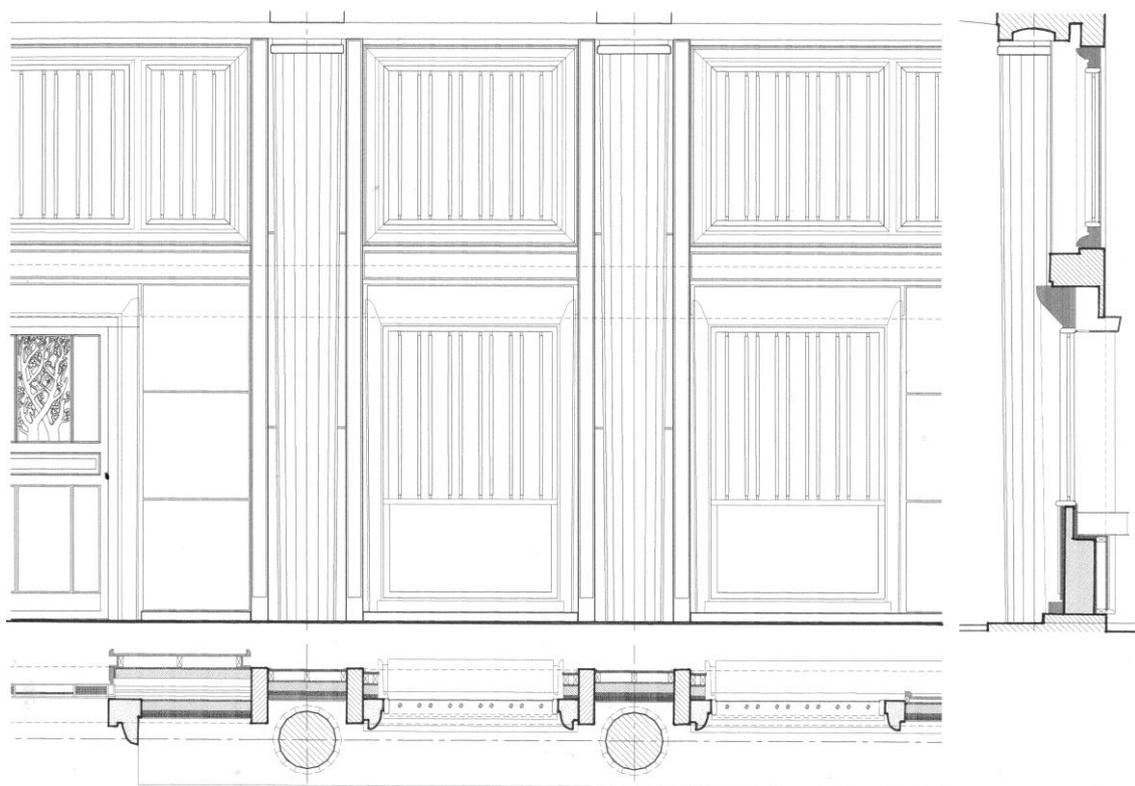


Figura 4. Detalle de Fachada  
Fuente: elaboración del autor.

Solo a través de la observación minuciosa de las hileras de las ventanas y aperturas aparentemente tan parecidas va introduciendo en la vista la divergencia de medidas paulatinamente. En su arriostramiento únicamente vertical adquieren a la vez algo elevado, le proporcionan a la construcción una dinámica poco verosímil a primera vista. En esta primera fisura en su carácter estático que encuentran su continuación en los mismos elementos de construcción reducidos- en la dilatación y la junta- que parecían ser precisamente los responsables del silencio distanciado e insobornable del edificio. Estos no son tan sencillos que se disipan bajo la mirada; más allá de su dificultad constituyen una experiencia táctil. No solo forman el límite, viven propiamente en el uso. La peculiaridad de cada estudio de fachada, sus medidas armonizadas con la respectiva posición dentro del conjunto se convierten en algo penetrante. Lo que se escapa a primera vista, ahora se impone. La impresión y reducción visual del edificio se convierte en una agitación constante de significaciones.

### Principio de revestimiento [expresión]

“Concebir el revestimiento como expresión de los valores del material y de la estructura” (Fanelli & Gargiani, 1999: 13), así como entender el efecto que puede producirse por el uso de estos materiales, según ciertas condiciones, y como estos responden a una necesidad, y por consiguiente la manera en la que se exhibe una forma arquitectónica que es comprensible y tiene un efecto.

El “(principio del revestimiento) que, en su teoría, hace posible la sublimación de la técnica y sin el cual ésta terminaría por plantearse como algo determinante y absoluto para el arte y la arquitectura” (Fanelli & Gargiani, 1999: 8); para dar función y la fuerza a los materiales conviene que la intención, y la forma exprese exactamente esta función y fuerza, este es uno de los puntos más importantes en la expresión.

El dar una forma especial, y el saber emplear los materiales exactamente de acuerdo con su propósito. Esta superficie perfilada muestra su propósito, adopta un principio de unidad y armonía es la expresión de los diferentes requisitos indicados en el carácter que debe mostrar el edificio, donde “el carácter de un elemento está determinado, pues por su grado de concentración, o por su capacidad de unirse a otros elementos” (Norberg-Schulz, 1979: 88). Es decir, un sistema de proporción, un estilo ornamental en la armonía con el propósito de esta estructura que tiene un significado definitivo donde también los despliegues, la variedad, son apropiados a la naturaleza de los requisitos para ser satisfechos dentro del plan arquitectónico.



Figura 5. “El diseño de la superficie de fachada se ha hecho con un estudio de planos de luz y sombra, los pilares se exaltan, dejándolos en nichos que los hacen valorar en un primer plano. Las vigas se marcan y definen francamente aumentando el relieve de toda la concepción arquitectónica”. Fuente: (Violi, 1961).

Una superficie que se presenta a sí misma como independiente de la estructura, a la vez se pretende ordenadora de la geometría del edificio. Naturalmente que la pretensión que tal fidelidad pudiera practicarse en la arquitectura pudo no ser cumplida estrictamente.

Al contrario, guardar la apariencia obliga incontables veces a ocultar con delicados perfiles y vidrios, robustos tabiques y columnas de hormigón, disimulando su presencia, y revelando la existencia de diferentes tipos de detalles. Los primeros destinados a ser recubiertos y los segundos, destinados a ser exhibidos como virtud. Irónicamente, la naturaleza intercambiable del muro permite que la construcción se vuelva a aproximar a la independencia entre la estructura y revestimiento. Cuando esa independencia se transforma en la autonomía de los sistemas constructivos de fachada, Violi encuentra un estrecho margen de acción, obligado por razones económicas y de economía de escala, a aceptar los detalles estandarizados.

La expresividad del ornamento generalmente requiere ese tratamiento, en tanto está determinado por su apariencia, pero no contiene indicaciones sobre sus condiciones materiales reales hasta que el revestimiento le otorga la necesaria solución constructiva. Un ejemplo de este tipo de particularidades lo podemos encontrar en las obras de Bruno Violi, donde barandas, elementos prefabricados, escalones o ventanas están siempre sujetas a una fuerte voluntad expresiva. En estos casos, el revestimiento constituye una fórmula constructiva tanto como una aproximación de escala, una necesidad para la correcta ejecución del proyecto.

### **La noción de detalle**

La arquitectura de Violi quedó dividida, posiblemente por el propio problema de la representación, en planos generales y de detalle. La escala divergente de estas dos dimensiones las fue distanciando, y su consideración diferenciada fue a veces una necesidad, otras, un vicio, y aún, una virtud. La integridad tectónica en su obra reside en el énfasis concedido a la construcción y en la importancia del arte de la construcción como acto intrínsecamente poético. Para Violi al igual que Mies “lo sublime residía en la calidad del propio material y en la revelación de su ausencia a través de los detalles más cuidados” (Frampton, 1999: 165).

El detalle es, en principio, la distinción entre las partes generales de un edificio y aquellas que por su menor tamaño y mayor complejidad exigen una escala diferente de representación. En este sentido, el detalle llega a identificarse con el plano, es decir con la representación en escala mayor de una parte del edificio. Pero esa simplificación oculta una faceta más sofisticada, según la cual el detalle aparece como una parte crítica del edificio donde se concentran las tensiones del proyecto - generalmente juntas y encuentros- que por su complejidad exigen una resolución más intensiva.

Es decir, que puede verse como un dato del proyecto o como una solución de puntos conflictivos. Este aparece como una forma seminal, dando origen a todo un sistema compositivo, una trama rítmica de elementos repetitivos. En este caso, el detalle actúa como un elemento generador de formas, que otorga un determinado carácter y que imprime una expresión particular al edificio. El detalle se entiende así como más universal que el propio edificio. En el extremo opuesto, el detalle aparece como una solución a una situación tan particular, tan propia y exclusiva del edificio en cuestión, que es efectivamente única.



Figura 6. Dettagli parziali de Fachada.

Fuente: elaboración del autor.

La expresividad del ornamento generalmente requiere ese tratamiento, en tanto está determinado por su apariencia, pero no contiene indicaciones sobre sus condiciones materiales reales hasta que el detalle le otorga la necesaria solución constructiva. Un ejemplo de este tipo de detalle lo podemos encontrar en las obras de Bruno Violi, donde barandas, elementos prefabricados, escalones o ventanas están siempre sujetas a una fuerte voluntad expresiva. En estos casos, el detalle constituye una fórmula constructiva tanto como una aproximación de escala, una necesidad para la correcta ejecución del proyecto.

Para una arquitectura que se presume holística, donde el todo y las partes guardan una permanente e inalterable correlación, el detalle y el edificio tienden a verse como la misma cosa. En ese caso el detalle es casi la semilla del proyecto, y su repetición regular produce los planos generales, invirtiendo el proceso que es más común: que los planos generales precedan a los particulares.



Esta situación lícita y satisfactoria, donde las superficies expresivas del edificio son más o menos independientes de la materia tectónica, y también de la composición de sus espacios internos. En esto exhibe una notable flexibilidad, pues exige una repartición modular y rítmica de los espacios y sus tamaños, pero al mismo tiempo permite diferentes órdenes y combinaciones modulares. Diferentes sistemas de elementos arquitectónicos pueden recubrir la misma grilla donde la superficie se presenta a sí misma como independiente de la estructura, a la vez se pretende ordenadora de la geometría del edificio.

Bruno Violi no pierde así el dominio sobre el detalle, ni tampoco el dominio sobre la expresión arquitectónica. Aspira a atenuar esa distancia entre lo general y lo particular, facilitando el paso de la composición general a la solución constructiva, del plano general al plano de detalle. Tratando de cultivar el detalle como virtud, ya sea la que provee una solución única y particular o la que se multiplica hasta reverberar en toda la masa del edificio. En cualquier caso, el detalle demuestra ser una necesidad inevitable.

### Conclusiones

Por muy simple que parezca todo este proyecto, solo es posible realizar la producción técnica con gran precisión. Su sutileza se halla en los detalles. La construcción es reducida hasta el límite, pero no es sencilla. Su claridad es el resultado de una compleja combinación de todos los elementos del espacio y del edificio. Desarrollándose en las proporciones de medida- la irrupción y la fractura de las superficies interiores de las piezas de construcción, lisas y casi reducidas a la esterilidad- acaba por resolverse el problema, es esta la reducción del objeto que Violí propone. Ningún detalle es perfecto por sí solo. Solo como conjunto, el edificio adquiere aquella tranquilidad que a primera vista causa la impresión de que está compuesto de piezas de construcción estandarizada y de carecer de originalidad en los detalles. Es posible, no obstante otra comprensión de sencillez y precisión, justamente porque esta sencillez especial no se basa en un sistema de módulos de montaje, porque la precisión de los detalles no es el resultado de calculaciones analíticas, sino de un instinto sensible para las proporciones.

Esta concreción no abstraíble es aquel momento que hace del edificio “El Tiempo”, en contra de la primera impresión de algo liso y estático, en contra de su efecto a primera vista totalmente reposado- sosegado, a una arquitectura en movimiento. La observación minuciosa de las hileras de las ventanas y aperturas aparentemente tan parecidas va introduciendo en el panorama la divergencia de medidas paulatinamente. En su arriostamiento únicamente vertical adquieren a la vez algo elevado, le proporcionan a la construcción una dinámica poco verosímil a primera vista. En esta primera fisura en su carácter estático que encuentra su continuación en los mismos elementos de construcción reducidos- en la dilatación y la junta- que parecían ser precisamente el garante del silencio distanciado e insobornable del edificio. Estos no solo son tan sencillos que se disipan bajo la mirada; más allá de esta simplicidad constituyen una experiencia táctil. No solo forman el límite, viven propiamente en el uso.

La peculiaridad de cada detalle, sus medidas armonizadas con la respectiva posición dentro del conjunto se convierten en algo incisivo. Lo que se escapa a primera vista, ahora se impone. La agudeza y reducción visual del edificio se convierte en una postura constante de significaciones manifiestas.

### **Bibliografía**

Castellanos, G. (2010). *BRUNO VIOLI, entre la luz y la sombra. La imagen imposible de una situación posible*. Bogotá: Ediciones Unisalle.

Fanelli, G., & Gargiani, R. (1999). *El principio del revestimiento : prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*. (J. Calatrava, Trad.) Madrid: Akal Ediciones.

Fischer, G. (2008). *La honestidad constructiva como comunicación en arquitectura: cuatro edificios representativos de la arquitectura de los setenta en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX* (John Cava ed.). (A. Bozal, Trad.) Madrid: Akal Ediciones.

Norberg-Schulz, C. (1979). *Intenciones en arquitectura*. (J. S. Avila, & F. G. Valderrama, Trads.) Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Perret, A. (1927). *Contribution à une théorie de l'architecture du béton armé*. . Paris: Bruxelles.

Rother, H. (1986). *BRUNO VIOLI. Su obra entre 1936 y 1971 y su relación con la arquitectura colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional. Facultad de Artes.

Valery, P. (2007). *Eupalinos o el Arquitecto*. (M. Pani, Trad.) México: Universidad Autónoma de México. Facultad de Arquitectura.

Varni, C. (1998). *Bruno Violi. Arquitecturas y lirismo matérico*. Bogotá: Instituto Italiano di Cultura. Universidad Nacional de Colombia.

Violi, B. (1 de Enero de 1961). Edificio para El Tiempo en Bogotá. *Revista Proa*(141). [www.banrepcultural.org/sites/default/files/proa141.pdf](http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/proa141.pdf)