

# Entre Ficción y Realidad: La Arquitectura Narrativa de Bruno Violi

## Between Fiction and Reality: The Narrative Architecture of Bruno Violi

Giovanni Castellanos G.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de La Salle, Bogotá, Colombia.

Sandra Marcela Bustacara Panzza

Escuela de Ciencias Básicas, Tecnología e Ingeniería (ECBTI), Universidad Nacional Abierta y a Distancia, Bogotá, Colombia.

Camila Sofia Muñoz Chirinos

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de La Salle, Bogotá, Colombia.

### Abstract

This article analyzed the work of architect Bruno Violi through the concept of narrative architecture, understood as a design approach in which graphic representation articulated fiction and reality within architectural experience. The aim was to examine how drawing—particularly the use of perspective, light, and shadow—functioned as a design method that transcended its technical role to become a poetic, perceptual, and temporal device for constructing space. The scope of the study focused on interpreting Violi's representational processes and analyzing his drawings as instruments of architectural knowledge. The methodology followed a qualitative and analytical approach, supported by a theoretical review of modern architectural references and a visual and conceptual analysis of Violi's projects and graphic representations. The results showed that Violi's architecture integrated technical rigor with artistic sensitivity, employing representation as a means to anticipate spatial experience beyond the built work. Furthermore, an inversion of the traditional design process was identified, in which emotion and image preceded spatial organization. It was concluded that Bruno Violi's narrative architecture represents a significant contribution to contemporary architectural discourse by framing architecture as a sensitive, poetic, and temporal experience mediated through image and representational technique.

*Keywords:* Narrative architecture, Architectural representation, Spatial experience.

### Introducción

Para Aldo Rossi (1984), la arquitectura de la modernidad es el resultado de una lucha entre el tiempo y una forma que, finalmente, sería destruida en el combate. Esta tensión da lugar a nueva perspectiva arquitectónica, en la que la comprensión de la obra ya no se limita a su dimensión racional, sino que se expresa a través de su capacidad para ofrecer una experiencia hecha emociones. Este desplazamiento impone al proyecto moderno una tarea distinta: la distancia entre la idea, la noción arquitectónica y su materialización constructiva. En esta línea Bruno Violi desarrolla su trabajo a partir de una concepción y un método particulares, orientados a transmitir su propia noción de la arquitectura, que para el espectador se resume en sensaciones (figura 1). En este proceso, el dibujo constituye el eje fundamental de su método de trabajo.

Las ventajas que se proponen con la codificación de los sistemas de representación (sección ortogonal, axonometría, perspectiva), se ajustan a una determinada consideración del dibujo de arquitectura; a partir de aquí la representación en perspectiva, deja de ser un problema técnico. La razón aplicada a la representación científica y rigurosa de la arquitectura, proporciona un sistema preciso y claro para describir la arquitectura. Todo ello parece inscribirse y responder a nuevas inquietudes y objetivos a conseguir en la representación, no se trata ya sólo de describir y definir la

forma –lo que se soluciona técnicamente con la geometría–, sino la propia percepción o entendimiento del espacio de la arquitectura que se representa, dotando de efectos particulares tendientes a realzar el tema representado.



Fig. 1. *Relación Arquitectura y Naturaleza*. Técnica: carboncillo. Fuente : Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

Esta manera de realzar el objeto arquitectónico representado trasciende el concepto de proyecto. El arquitecto quiere añadir efectos particulares que pueden no aparecer en los planos descriptivos. Se ve obligado a desarrollar todo un amplio mecanismo de la imagen para incorporar la escenografía espacio temporal en la que el objeto arquitectónico aparece, como señalan Castellanos Garzón et al. (2025).

Ver el edificio en sus representaciones nos obliga a establecer un largo proceso entre lo delineado y lo visto. Un proceso que se genera encima de una serie de conocimientos en la práctica específica de la perspectiva, articulada en la medida que el arquitecto no sólo la necesita en la creación de imágenes simbólicas, sino también como instrumento de descripción de los objetos en su proceso de producción.

Construir, planear artificios, es parte de esa definición real de la escenografía que asume claramente el arquitecto como una de las más evidentes misiones. La vinculación de la perspectiva al proceso arquitectónico crea un hilo continuo de materializaciones que el dibujo debe dar cuenta tanto en el momento de su gestación, como el de su visualización, previsión y realización.

No es la realidad, sino la imagen la que explica todo el proceso de formalización, mostrándonos la escenografía de la representación, la manera en que está construida y cómo ella es acorde con la imagen final, priorizando los aspectos ópticos y visuales (figura 2). Estas posibilidades de facilitar una información análoga de la forma de la arquitectura a analizar, al mismo tiempo proporcionan “impresiones” parecidas a la visión de sus espacios y materiales que la componen, lo que hace que como medio gráfico el carboncillo se desprenda de su valoración y utilidad. Para lo que la luz sombra empieza a concebirse como un recurso conceptual.

Solo a través de la línea y claro de los métodos de representación de la realidad resultado de un doble análisis visivo e intelectual, Bruno Violi ha representado realidades interiores, vivencias y pensamientos en sus carboncillos. Teniendo en cuenta lo que expresa Castellanos (2011): “El dibujo en Bruno Violi es inseparable de la comprensión de sus obras. La forma en la que Violi dibuja la materia (la tectónica) es el lenguaje de su arquitectura” (p.38). Junto a la línea, como definición geométrica de la forma, la incidencia de la luz introduce en el dibujo la percepción y entendimiento de los valores materiales, expresados por la sombra, la textura; valores cuya utilización en el proyecto, hacen que este proporcione una impresión parecida a la de la contemplación de la propia arquitectura.

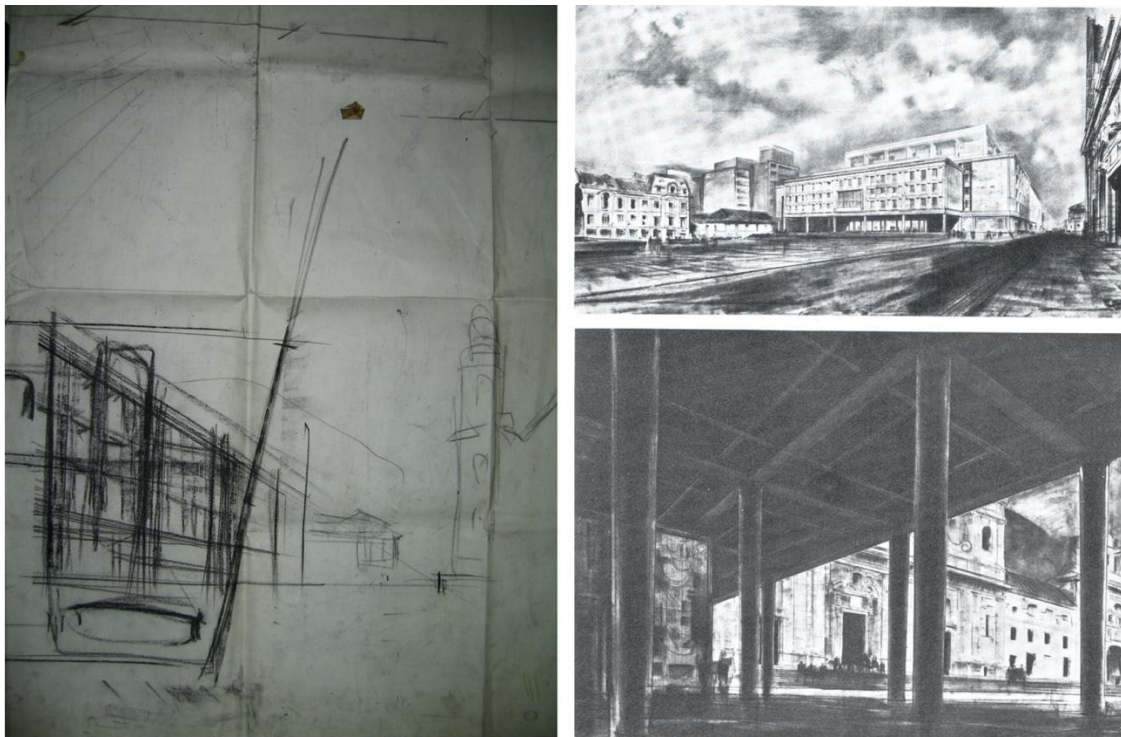


Fig. 2. “Palacio de Justicia”. Carboncillos y estudio preliminar de la construcción de una perspectiva. Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

Con independencia de su aplicación, a lo largo del desarrollo en la utilización de la perspectiva, muchas de las intuiciones de Violi en el uso del claroscuro como elemento perceptivo espacial le llevan a contrastes oscuro-claro, que se extienden fuertemente al estado de cada dibujo. En las propuestas de Violi, podemos hablar de tres tipos de manifestaciones destinadas a la presentación de los aspectos arquitectónicos o urbanos, estos tipos son: las perspectivas de espacio interior, las perspectivas volumétricas, y las perspectivas urbanas.

El uso sistemático o intuitivo en el uso de estas perspectivas tanto centralizadas como oblicuas, con uno o dos puntos de fuga, le permite representar situaciones en las que el espectador se encuentra fuera o dentro del espacio representado, situándose a la misma altura observándolo de manera oblicua. Este tipo de perspectivas representa exteriores e interiores, cada objeto puede tener su propia perspectiva, dependiendo del ángulo de rotación desde sus lados con la posición del observador. Ese movimiento continuo del observador produce un abatimiento superpuesto generando perspectivas múltiples, con varios puntos de fuga para cada una de estas perspectivas.

### La arquitectura narrativa de Bruno Violi

Violi es un arquitecto pintor, de la misma manera como lo planteó Boullée, quien –a su vez– representa su fuente más directa en el tema de cómo concebir la arquitectura. El compromiso que Boullée sostiene, y es bien conocido para los arquitectos, parece ser también una consigna para Violi: “[...] ed io sono anche pittore”, no sólo por su propia formación y vocación heredadas desde el hogar, sino por su intención por desarrollar la facultad común al arte de la pintura y la arquitectura: la de representar emociones. En esa facultad reposa el arte; sin embargo, esta lógica del saber arquitectónico que fue una realidad hasta el siglo XVIII, y planteaba la idea del arquitecto como pintor de cierta realidad: la realidad del clasicismo o la realidad de la antigüedad, para comienzos del siglo XIX; sin embargo, ya no es un principio recurrente; tal vez por la influencia racionalista de la Ilustración o debido al fin de los cánones “clásicos” de la arquitectura. En este sentido, la combinación del arquitecto pintor puede entenderse como un desafío y una nueva manera de proyectar el programa de la modernidad.

En descubrir este sentido de las posibilidades entre arte y diseño es que Violi se interesa por la historia de la arquitectura clásica; por ello, elabora y conserva levantamientos de edificios históricos en sanguina o estilógrafo, en búsqueda de las soluciones volumétricas y el orden del conjunto. Estudia a los grandes teóricos como Vitruvio, Palladio, Scamozzi, para entender y decantar el concepto de composición. El resultado: una arquitectura de vanguardia (figuras 3 y 4), que genera emociones y tensiones diversas en el espectador, una arquitectura que narra acontecimientos y permite su recorrido, sin necesidad de consolidarse solamente en obra construida; sino concretizándose en el boceto, con la destreza que permite ejecutar los trazos del carboncillo sobre el papel, con los elementos sencillos de luz y sombra, generando la simultaneidad de ficción y realidad de manera análoga a como lo planteó Boullée (1985, pp. 127-128).



Fig. 3. Edificio de apartamentos Las Terrazas 1959. Perspectiva vista suroriental y corte longitudinal. Técnica: carboncillo y tinta. Fuente: Rother, H. (1986). *Bruno Violi: Su obra entre 1939 y 1971 y su relación con la arquitectura colombiana*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, p.81.

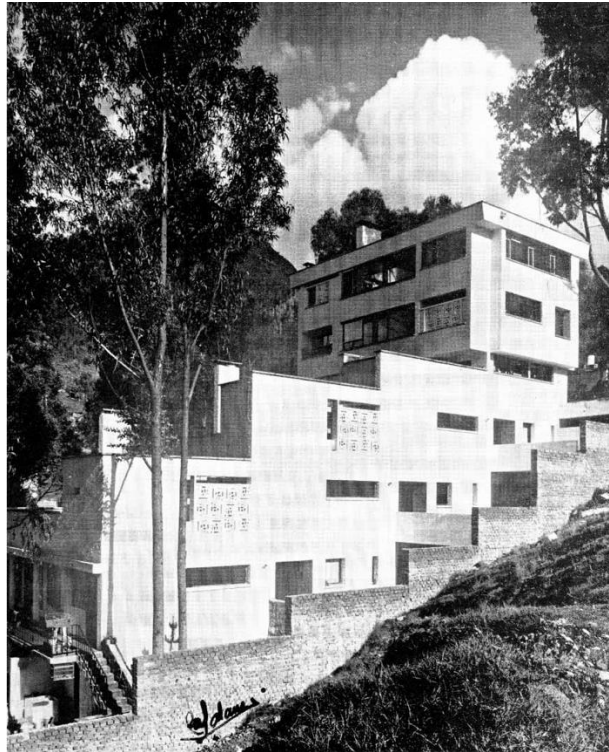


Fig. 4. Edificio de apartamentos Las Terrazas 1959. Vista suroriental. Fotografía. Fuente: Colección Bruno Violi (CMALR-004), Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

Recordemos que para Boullée, la arquitectura se presenta como una imagen que resulta del efecto de los cuerpos bajo la luz, y, por tanto, es factible de ser entendida como un problema teórico, sin que por ello se escape el arte. Boullée es discrepante respecto a las ideas de Vitruvio cuando éste define la arquitectura como “el arte de construir”, ya que así “habla como un obrero y no como un artista que posee los conocimientos de su arte”; por ello, a Boullée le interesa poner de manifiesto la “poesía” que contiene la arquitectura:

Sí, yo creo que nuestros edificios, sobre todo los edificios públicos, deberían ser, en cierto sentido, poemas. Las imágenes que ofrecen a nuestros sentidos deberían evocar en nosotros sentimientos análogos a la finalidad a la cual estos edificios han sido consagrados (1985, p.66).

Esta poesía se realiza gracias a las destrezas y el racionamiento que el arquitecto logra con base en sus conocimientos de la luz y la sombra sobre los objetos de la naturaleza; por ello, el problema de la ejecución de la obra resulta en un plano secundario o si se quiere artesanal, y el desarrollo de la noción y el carácter que éste termina por imprimir a la obra, produce la base del problema de la arquitectura.

Para Boullée, entonces, la esencia de la arquitectura se define como el *efecto* pictórico de los cuerpos; pero este principio de confesión no acabará jamás de concretarse en una declaración completa, sino en la imagen. Los interrogantes, las ambigüedades, en resumen, *la experiencia* es más importante que las certezas:

La variedad nos agrada porque satisface una necesidad del alma que, por su naturaleza, gusta extenderse y abrazar nuevos objetos. De todas formas, los objetos se reproducen bajo distintas apariencias por medio de la variedad. De aquí se deduce que este medio sirve para reanimar el alma ofreciéndole nuevos placeres. Si la variedad nos gusta en aquello que constituye la figura de los cuerpos, también nos gusta en los efectos producidos por la luz (1985, pp. 58-59).

Así, Violi se interesa por el proceso de conocimiento de las formas arquitectónicas a razón de la luz, en espera de un resultado que supere las posibilidades de la razón; en este sentido, coincide con la intención programática del más sobresaliente de los arquitectos de la modernidad, Le Corbusier (1939), quien, con diferentes propósitos, por supuesto, crea una definición de la arquitectura a partir de la comprensión de la relación del efecto de la luz y el proceso del conocimiento: “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz [...]” (p.7).

Ese problema genera una importancia relevante si se quiere comprender la noción arquitectónica que aportó Bruno Violi, ya que su contexto fue precisamente el de aquella arquitectura que luchaba en el tiempo para transformar la forma y superar el procedimiento canónico del “orden”, invirtiendo el proceso tradicional del diseño, que para él ya no partiría del esquema tradicional de planta y sección, sino por el contrario, de una emoción que se experimenta en la perspectiva y que después se convierte en organización espacial. Paradójicamente, Violi emprende la búsqueda de esta experimentación, de la modernidad, a partir de los elementos del tiempo y con base en la técnica renacentista más destacada: la pintura.

Violi, entonces, desarrolla su plan de arquitectura con base en las nociones que Boullée recrea en sus ensayos sobre el arte, introduciendo a su vez su propia idea de la “poética” de la arquitectura, la cual se define como un aspecto de la experiencia que puede entregar el artista en su intención arquitectónica:

“La arquitectura es el medio plástico más universal a la disposición del poeta inventor para ordenar el universo en el plan de sus emociones [...]” y se construye a partir de un método racional, basado en los conocimientos de la geometría, para dar paso al arte: “La arquitectura marca el pasaje de la geometría desde el plan intelectual abstracto (primer proceso de la creación plástica) al plan sensible (segundo proceso de creación plástica) [...]”. Por tanto, el aspecto del conocimiento en la arquitectura se refiere al problema técnico: “La arquitectura es ciencia en cuanto a su contenido, la ciencia de los materiales, la ciencia de la gravedad y de los empujes [...]”. Produciendo la experiencia de una arquitectura que permite comparar y relacionar nuestras sensibilidades con el mundo: “Las analogías aparentes bastan a quien sepa descubrir en el mundo físico de las formas, una arquitectura general como fenómeno permanente de lógica funcional y poesía”<sup>1</sup>

La poética, por tanto, se comunica como una experiencia en la que todo sucede como un conflicto de sombras; la proyección de las sombras equivale a una apertura del interior sugerido en los dibujos; todo parece llevar a la conclusión que Violi, como dispositivo para la búsqueda, usa herramientas de readaptación del espacio, desarrollando conceptos en la perspectiva como método para dar énfasis en el carácter de su arquitectura, que se traduce en una experiencia de la monumentalidad, en una arquitectura que significa la contención del tiempo.

De acuerdo con Castellanos (2010, p. 24), el espectador de la arquitectura de Violi recorre espacios continuos que le sugieren encuentros de múltiples posibilidades, tal como lo plantean los principios modernos de las vanguardias, que – por analogía a la naturaleza– sugieren una idea de la máquina, la cual, a partir de la simetría y el volumen, sea capaz de producir un efecto experiencial, al igual que el mundo de la naturaleza lo produce en su vivencia.

Este pensamiento logra concretarse en un interés principal en la obra de Violi; atractivo que se hace tangible en su esfuerzo por conciliar una diversidad de tiempos, dentro de un mismo espacio. Al trabajar en una arquitectura contenedora del tiempo y en la búsqueda de capturar la esencia de la monumentalidad que desarrolla a través de sus diferentes trabajos, lo que le permite profundizar y calibrar cada elemento arquitectónico a fondo en su concepción material y técnica.

La unidad de los contrarios, luz y sombra, realidad y ficción, resulta de interés fundamental para el programa de Violi puesto que permiten el desarrollo de una poética a su alrededor, mediante la narrativa de los múltiples espacios que se reúnen en el tiempo y la expresión de una imagen que hace posible experimentar las sensaciones de diferentes recorridos en un mismo espacio; la técnica del claro-oscuro hace posible las tensiones sensibles a partir de la definición de los cuerpos o volúmenes.

<sup>1</sup> Plan de curso para los estudiantes de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (Varini, C. 1998, p. 40).

### Andamiaje de la representación. Búsqueda de elementos en el dibujo

El problema básico al que se enfrenta Violi, es el referido a la construcción de la imagen representada, la escena del cuadro: los generados por el paso de la visión tridimensional al plano dimensional del soporte (figura 5), el conflicto se establece en la visión-percepción y la representación-convencción, estos conforman una lectura del nuevo espacio expandido sobre el cual se sitúa su acción donde el orden y la composición unitaria de las imágenes y los temas se establecen sobre un plano conceptual que sobrepasa el soporte convencional del ángulo de visión [el cuadro], donde la destreza reivindica la propia afirmación en la impotencia de un supuesto dibujo germinal. El nuevo dibujo se organiza como un sistema abierto de referencias, se proyecta sobre un espacio que sobre pasa los límites del cuadro. Define esta perspectiva como un dibujo prolongado.

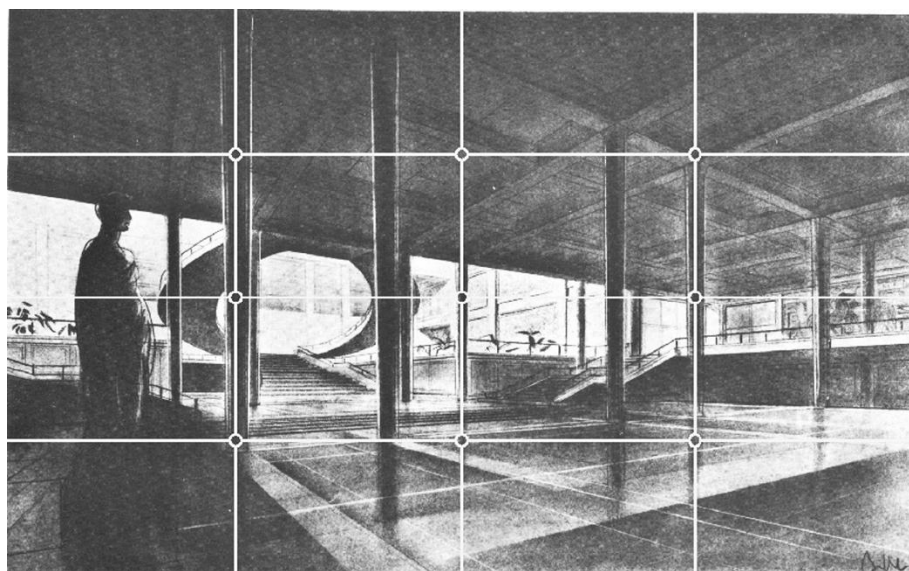


Fig. 5. Malla y soporte dimensional. Fuente: Los autores.

Este dibujo nos aproxima al dibujo de observación que tiene por finalidad desarrollar la agudeza y sensibilidad visual en lo que concierne a las cualidades de las superficies y las formas. El proceso que se observa en el dibujo de contornos elimina la abstracción, pero la reemplaza impulsándonos a concentrarnos, a mirar con minuciosidad y a tener la experiencia del objeto a través de los aspectos visuales y táctiles.

El objetivo de este dibujo es alcanzar una correspondencia exacta entre el ojo que recorre los bordes de la forma, y la mano que traza las líneas que lo representan. Conforme el ojo rastrea despacio los contornos de la imagen, la mano mueve el instrumento (lápiz o carboncillo), respondiendo a las mismas irregularidades de la forma. Este es un proceso metódico y meticuloso que supone trabajar de un detalle a otro, de un fragmento a otro, de una forma a otra (figura 6).

Con el mismo procedimiento se indica la profundidad espacial al reducir la continuidad del trazo en la parte más alejada. Es un proceso táctil en igual medida. Hay que imaginar que mientras se dibuja se está en contacto real con el espacio, reconociendo la opacidad de su textura o su transparencia diluida, la untuosidad o sequedad de su rastro, permiten establecer en sus concreciones los escenarios ocultos de las trazas o apariencias. El carboncillo borra y barre en su propio gesto, como rastreador experimentado, las huellas que nos permitirán establecer el conocimiento de su trayectoria. El dibujo da sentido a la obra porque conserva y formaliza las intenciones y conocimientos preliminares; el dibujo llega como complemento necesario de la arquitectura solo adquiere valor real si, a fin de cuentas, se prueba que la forma arquitectónica es el final del pensamiento.

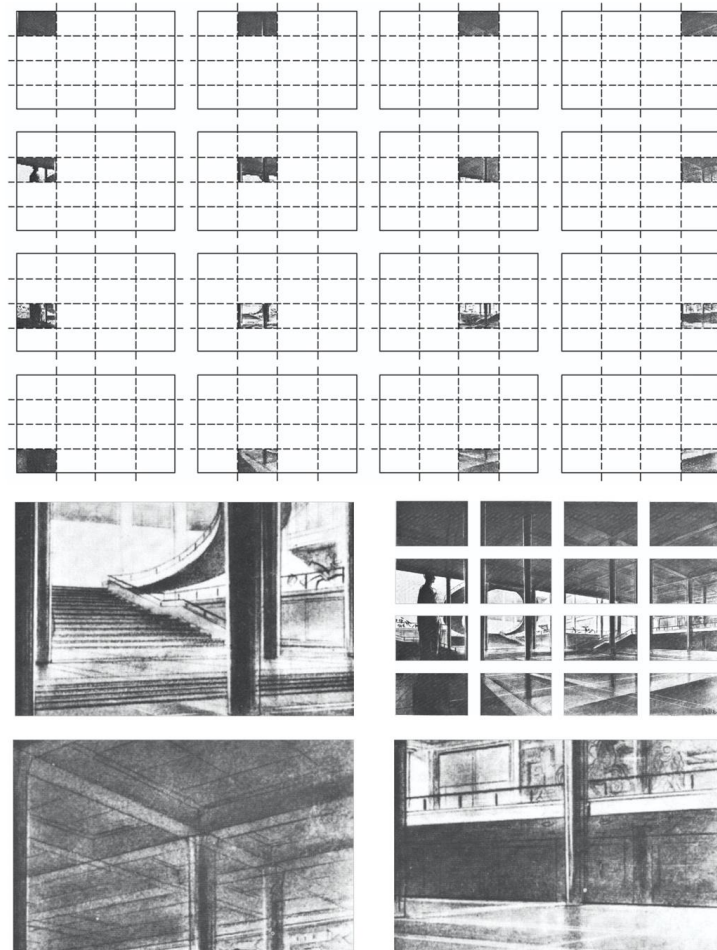


Fig. 6. La complejidad del hecho visual obliga a comprenderlas dentro de estructuras más simples para organizarlas espacialmente, en la malla que articula los estratos del dibujo. Fuente: elaboración del autor.

### La construcción de la imagen

Mediante el reconocimiento de los procedimientos proyectuales que Violi utiliza para la construcción de sus proyectos (figura 7), es posible encontrar aquellos espacios en los cuales la lógica del procedimiento se agotaría para dar paso a la invención del artista, igualmente define los caracteres propios del arte y de la ciencia, de la teoría y de la práctica, con el fin de entender su vínculo con la arquitectura salvaguardando así la dimensión poética.

La mayor expectativa acerca de la reflexión sobre el trabajo de Violi, reside en el aspecto del arte y su capacidad para emocionar. Por tanto, resulta fundamental presentar al arquitecto desde la faceta correspondiente a la experiencia de su obra y la capacidad de ésta para introducirnos en la búsqueda narrativa.

El método referencial de análisis para la búsqueda de este primer aspecto equivale a la propuesta que Aldo Rossi (1977)<sup>2</sup> desarrolla para la comprensión de la obra en el arquitecto Louis Étienne Boullée, en la medida en que propone realizar un acercamiento a la obra desde el punto de la experiencia contenida en un núcleo de emociones, el cual permite

<sup>2</sup> La cual resume cinco etapas principales: la búsqueda de los elementos estructurantes del proyecto, un núcleo emocional de referencia, la construcción de una imagen conjunta, el análisis técnico, para finalmente alcanzar la reconstrucción analítica de la obra. (Rossi, A. 1977, p.222).

comprender la intención “sublime” de la arquitectura; para el caso de Violi, se hace manifiesta en la utilización de los elementos luz-sombra como recurso conceptual y proyectual, ya que permite comprender cómo se genera la actividad creadora de Violi a partir de los principios y formulaciones que el movimiento moderno de la arquitectura comienza a decantar para los primeros años del siglo XX.

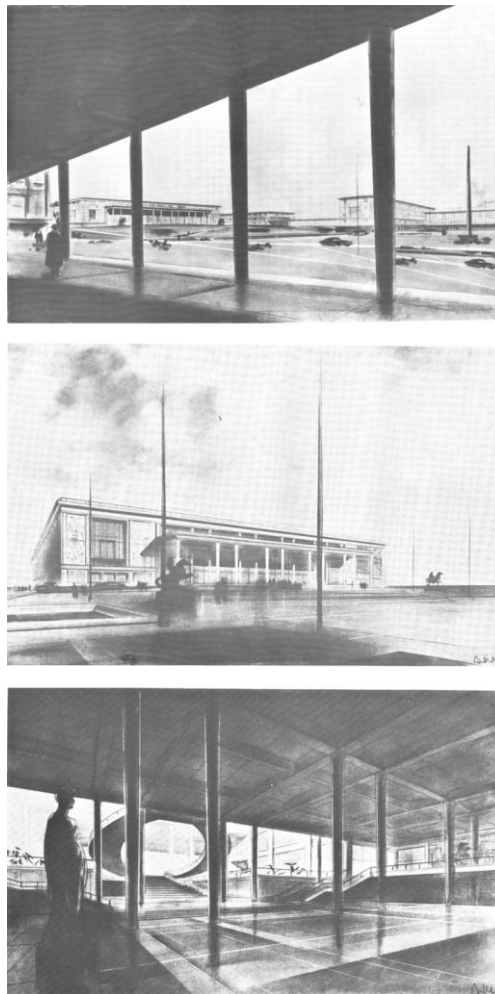


Fig. 7. *Arquitectura Narrativa – Palacio Presidencial 1956*: a. Perspectiva urbana del conjunto. b. Perspectiva volumétrica. c. Perspectiva del vestíbulo. Técnica: carboncillo. Fuente: Rother, H. (1986). *Bruno Violi: Su obra entre 1939 y 1971 y su relación con la arquitectura colombiana*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, p.82, 84 y 86.

La búsqueda de una estrategia proyectual a partir de la diseminación visual, pretenden establecer las relaciones morfológicas y estructurales que encierran sus proyectos arquitectónicos, reconstruyendo su lógica por disgregación. Esto principalmente desde el punto de vista de un observador en movimiento, que le permite a Violi proponer diferentes efectos de distancia entre el espectador y lo visual, para lograr el efecto deseado entre el fondo óptico y primer plano de la imagen, ofreciendo no una obra artística sino una noción arquitectónica.

Por consiguiente, estos proyectos determinan los hallazgos y la creación de conocimiento inverso de las perspectivas en los dibujos de los proyectos, determinando que Violi asume en un marco cartesiano mental la coincidencia absoluta entre lo que “es” (las proporciones matemáticas de un edificio) y lo que nosotros vemos (su apariencia fenomenal).

Por tanto, el surgimiento de un nuevo lenguaje formal en la arquitectura moderna puede entenderse como la consecuencia de una voluntad consciente de expresar –en términos estéticos, formales y espaciales– la noción de estructura que subyace a todos los fenómenos, tanto en la naturaleza como en el arte. En el marco de la generación técnica, la condición de lo moderno se asocia directamente con la eficacia y la eficiencia. En este sentido, Giovanni Castellanos (2021) afirma que “la técnica no es un medio ni un fin, sino una destreza, una habilidad que posee sus propias jerarquías y programas autónomos” (p. 190). Así, la experiencia de una obra arquitectónica se construye a partir de la elaboración de una imagen mental, resultado de las percepciones significativas que se obtienen al recorrer sus espacios interiores y exteriores. Cuerpo y visión, forma y espacio, convergen entonces en una única estructura perceptiva que da sentido a la experiencia arquitectónica.

Desde la diseminación se pretende desarrollar una reflexión sobre el dibujo a partir de sus materiales, vinculados al proceso del manejo de la experiencia como método de conocimiento, prolongando la percepción en términos de valores arquitectónicos. Ficción y realidad, como estrategia de análisis desarrolla la búsqueda del carácter de la arquitectura de Violi, al comprender su proceder como distinto del tradicional, moderno, lo que le permite hacer los ajustes apropiados a las proporciones de su plan. En la construcción de la imagen, Violi define un método en el que mantiene un armazón científico y técnico viable para controlar el aspecto de las sensaciones producidas por la arquitectura e imprimiendo su carácter en la obra.

El espectador ante la imagen del edificio Palacio Presidencial (figura 8), no se siente impedido a variar de sitio repetidas veces, a experimentar; es posible recorrerlo porque el corte, las interrupciones sucesivas, van facilitando nuevas vistas, como nuevos cuadros cinematográficos, variando la relación de cuadros, las escenas. El sentido del cinema muestra la habilidad para ver y entender las cosas como historias visuales (figura 9). El propósito no se puede cifrar en el descubrimiento definitivo de la forma cortada, no se pretende nada de eso, sino en la comprensión de las imágenes que están allí potencialmente.

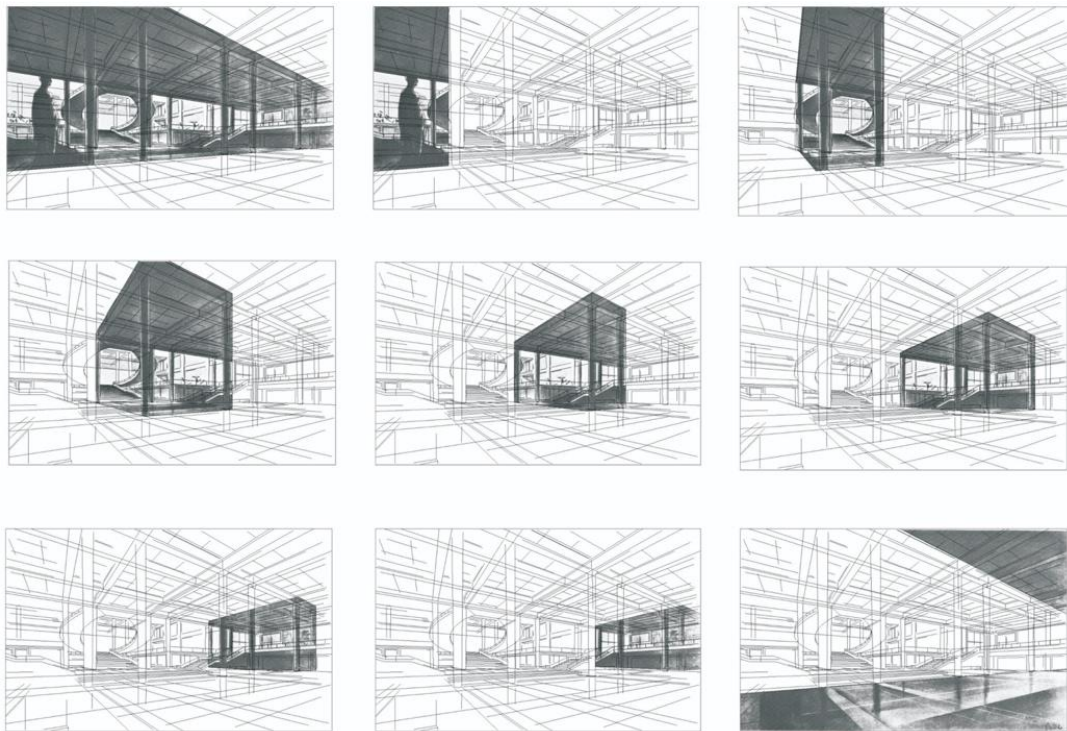


Fig. 8. *Contenedor y secuencia espacial*. Fuente: Los autores.

La imagen que Violi construye en su arquitectura es la conjunción de aquello que pretende representar y las sensaciones que produce en el observador. Es un encuentro entre lo "eterno" y lo instantáneo, entre lo inmóvil y lo fugaz en una impresión. Es experiencia en dos sentidos: uno descriptivo de la realidad y otro de ficción en el sentido recreativo, ilusorio de lo tangible.

El resultado es bastante aproximado en cada etapa, en la elaboración y la reconstrucción de la perspectiva en la que la representación de la idea se valora independientemente de la perfección del acabado técnico, resaltando así los cambios de idea o la rectificación de los errores; en definitiva, los arrepentimientos.

Algunas de estas rectificaciones se derivan de un método de trabajo definido como método de tanteo, o de ensayo y error, que permite acercarse a una solución definitiva, al cambiar de tamaño o al modificar parcialmente la forma de lo representado.

La perspectiva procede de esta situación: el arquitecto (creador) se situó en el espacio, pero en un punto de vista que no podría existir como tal en el espacio real. Puesto que la perspectiva permite diseñar un espacio ideal, el espectador puede estar situado en el real. La representación sitúa entonces al espectador en relación con lo representado en una posición que refleja una situación ficticia con respecto al referente. En este caso, Violi escogió, para valorizar el espacio restringido, un punto de vista que expone la mayor longitud posible del plano de cuadro (figura 9). Con este fin se sitúa dentro del espacio interior del vestíbulo, pero en un punto del espacio que es externo a éste. Este punto de vista no puede existir en realidad, ya que tuvo que hacer mentalmente la abstracción y recorte de los elementos que no hacen parte de la escena; es decir, toda una definición y entendimiento de la obra en la construcción minuciosa y detallada de la perspectiva, transformando así el ángulo de visión por la simultaneidad de rayos geométricos, abstrayendo completamente la dirección de la mirada, y por ello abarca todas las direcciones del espacio por igual.

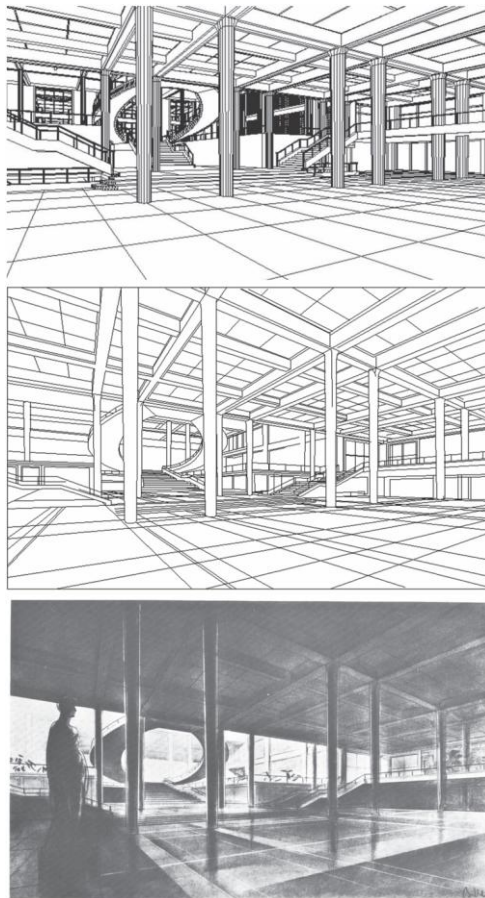


Fig. 9. *Confrontación y reconstrucción de la perspectiva en la construcción de la idea.* Fuente: Los autores.

La restitución de la perspectiva abstrae de la construcción del espacio fundamentalmente: que no sólo es su resultado sino en verdad su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que desconoce la vivencia inmediata del espacio.

Esta estructura niega, por tanto, las dimensiones diferenciadas entre adelante y detrás, derecha e izquierda, y el espacio interpuesto, para resolver todas las partes del espacio y todos sus contenidos en un único continuum. Así, según Panofsky (1995), “la perspectiva constituye un orden, pero de apariencias visuales” (p.53).

### Conclusión

Nos encontramos entonces con que la arquitectura de Violi se compromete en su noción de proyecto con la vanguardia de la modernidad; mediante el manejo de las técnicas de la representación, se realiza el proyecto, el cual logra sintetizar una idea característica, basada en una “arquitectura narrativa”, y un procedimiento que desarrolla la ejecución de la arquitectura en dos sentidos: desde lo tectónico hasta la síntesis de la experiencia, es decir, que sobre una base emocional no racionalizable hace intervenir datos técnicos de la arquitectura como arte.

Esto obliga a la experimentación del observador para lograr su percepción de la arquitectura como objeto que puede captar una sucesión de imágenes, su carácter. Como representación de fragmentos del continuo espacio que Violi desarrolla se considera que las imágenes que lo conforman inducen a recorrer un espectro amplio de posibilidades en las cuales la arquitectura desarrolla dicho carácter narrativo, liberándose de la formalidad tectónica para atender más a la imagen como resultado.

La arquitectura de Violi es factible de ser comprendida a partir de la diseminación del lenguaje arquitectónico que la compone, develándonos la finalidad de recorrer en términos de valores y lenguaje arquitectónico; así como también la técnica que la hace posible mediante el uso de la perspectiva. La búsqueda de dicho aspecto sensible permite también descubrir su carácter; haciendo posible comprenderlo en la dialéctica de lo “posible” junto a lo “imposible”. Este último aspecto, en efecto, se identifica sobre todo en la forma en que se desarrollan los temas dentro de las representaciones.

### BIBLIOGRAFÍA

- Ackerman, J.S. 1968. *L'architettura di Michelangelo*. Torino: Einaudi
- Boullée, É.-L. (1985). *Arquitectura: Ensayo sobre el arte*. Gustavo Gili.
- Castellanos Garzón, G., Agudelo Castañeda, J. H., & Bustacara-Panza, S. M. (2025). La temporalidad arquitectónica como objeto experiencial estético. *CONTEXTO. Revista De La Facultad De Arquitectura De La Universidad Autónoma De Nuevo León*, 19(29), 33–47. <https://doi.org/10.29105/contexto19.29-426>
- Castellanos Garzón, G. (2021). *Paradojas visuales: Nuevas estéticas en la arquitectura contemporánea en Bogotá*. Ediciones Unisalle. <https://doi.org/10.19052/9786287510166>
- Castellanos Garzón, G. (2011). El medio como fin: experimentación y representación gráfica como estrategia proyectual en la obra del arquitecto Bruno Violi. *Traza*, 1(3), 36-53. <https://revistas.lasalle.edu.co/index.php/tr/article/view/5048>
- Castellanos Garzón, G. (2010). *Bruno Violi, entre la luz y la sombra*. Ediciones Unisalle.
- Le Corbusier (2023) *Hacia una arquitectura*. Ediciones Infinito.
- Panofsky, E. (1995). *La perspectiva como forma simbólica* (7.ª ed.; trad. V. Coreaga). Tusquets Editores.
- Rossi, A. (1984). *Autobiografía científica* (trad. J. J. Lahuerta). Gustavo Gili.
- Rossi, A. (1977). Introducción a Boullée. En *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956–1972* (pp. 222–226). Gustavo Gili. (Trad. F. Serra i Cantarell).
- Rother, H. (1986). *Bruno Violi: Su obra entre 1939 y 1971 y su relación con la arquitectura colombiana*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes
- Varini, C. (1998). *Bruno Violi. Arquitecturas y lirismo matérico*. Universidad Nacional de Colombia; Istituto Italiano di Cultura.