

Tesis doctoral

INTEGRACIÓN CONTEMPORÁNEA CON EDIFICIOS ANTIGUOS

La intervención como síntesis histórica

Castelvecchio - MNAR - Kolumba

Josué Nathan Martínez Gómez. arquitecto
Barcelona, junio de 2019

Universitat Politècnica de Catalunya - UPC

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona- ETSAB

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología- CONACyT



Tesis doctoral

INTEGRACIÓN CONTEMPORÁNEA CON EDIFICIOS ANTIGUOS

La intervención como síntesis histórica

Castelvecchio - MNAR - Kolumba

Josué Nathan Martínez Gómez. archinat@hotmail.com
Máster en Arquitectura
Doctorando

Magda Saura i Carulla. Dra. en Arquitectura e Historia del Arte
Directora de tesis

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Aproximaciones a la Arquitectura desde el Medio Ambiente Histórico y Social

Tesis presentada para la optención del título de Doctor

Barcelona, junio de 2019

Universitat Politècnica de Catalunya - UPC



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona- ETSAB



Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología- CONACyT



GRACIAS

Es imposible nombrar a todas las personas que en este camino me han apoyado tanto en mi formación profesional como con su cariño y que han estado presentes en esta investigación y lo seguirán estando a lo largo de mi vida.

A Magda Saura por su apoyo y consejos, al profesor Josep Muntañola i Thornberg a quien agradezco su generosidad intelectual y de quien he aprendido nuevas formas de ver la arquitectura contemporánea, histórica y social.

A Javier Martínez Calas, mi padre por la mejor herencia que se puede recibir que fue toda la educación que me dio, a él le dedico todo este trabajo. A mi madre que en mi memoria siempre ha estado presente. A mis hermanos quienes han creído en mí y me dieron siempre su apoyo y buenos deseos.

A Dely Ríos, mi gran amiga de toda la vida que también ha estado presente en todo este camino y a quien le agradezco la depuración de los textos de esta investigación. Gracias por tu paciencia.

A Helena Ribeiro quien su amistad, reflexiones y consejos me sirvieron de inspiración para seguir adelante. Mi admiración y respeto por la defensa de un urbanismo y una arquitectura culta y humanista.

A Carlos Tostado por su amistad, por tantas pláticas, tutorías, recomendaciones y hospitalidad. Su calidad humana y dedicación en su trabajo fueron fundamentales como modelo para mi orientaron en esta investigación.

A Júlia Beltran y Betina Batista-entre tantas cosas- por su apoyo y sus conversaciones, me aportaron mucho por su gran talento para ver de una forma diferente temas que aparentemente ya tenía definidos.

Sara Molarinho, José Calvet, Rasoul Ameli, Tere Trejo y Sergi, grandes amigos con quienes he compartido muchos puntos de vista y nos hemos ayudado en todo momento en esta etapa del doctorado.

A Ximena Puente por su hospitalidad, sensibilidad e inagotables pláticas que serán para recordar toda la vida, nunca cambies!. a Inmaculada Cardona -e hijos- atenta y preocupada por mí siempre y Amanda Rodríguez † que junto con sus hijos Antonio, Reyes, Lupe, Paco, Pepe-y familias- me adoptaron como uno más, y yo a ellos como mi propia familia.

A los arquitectos Javier Gonzalez Herrera, Marco Antonio Aguirre Pliego, Vicente Nisino Lloret † y Javier Ortega † quienes fueron mis primeros profesores. También al Josep M. Llach-y Familia-, a Mayela Alonso y a Carlos Cabral por sus enseñanzas en la forma de trabajar.

A Luz Soro por su extraordinario trabajo y calma que me transmitió cuando me asaltaban las dudas. A Jaume Ferrer, Zaida, Doña Amparo †, Esteve, Berny, Laura, Alina Rodríguez, Margarita Ricardez, Iraís García Avendaño, Gaby, Liz Zárate, Georgina Constantino y familia, Josep Llorca, Álvaro Clua, Joanra y Pau Cornellana, Paul, Paulina, Irma, Sandra Pujols, Ona Planas, Alfred Picó, Luciano y Víctor Ríos, María de la Luz, Ale, Raul Pacheco, Gil, José Erasto, Norma, Esther, Sarai, Sergio, Jaime, etc., a todos ellos y a quienes por falta de espacio no caben, mi agradecimiento por su invaluable amistad.

Al CONACyT (Concejo Nacional de Ciencia y Tecnología) que sin su apoyo en esta última etapa de la investigación el resultado no hubiera llegado en tiempo y forma.

ÍNDICE

9 INTRODUCCIÓN

11	Resumen
13	Definición, precedentes y originalidad de la tesis
13	1 Definición
16	2 Precedentes
16	2.1 Precedentes sobre el caso de Carlo Scarpa o el Museo de Castelvecchio
19	2.2 Precedentes sobre el caso de Rafael Moneo o el MNAR
21	2.3 Precedentes sobre el caso de Peter Zumthor o el Museo Kolumba
22	3 Originalidad
23	4 Introducción al marco teórico
10	4.1 Breves notas sobre precedentes teóricos en investigaciones recientes
25	a) Memoria
26	b) Dialogo
26	c) De la Abstracción a la síntesis
27	d) Fenomenología
29	5 Hipótesis, estructura y metodología de la tesis
29	5.1 Hipótesis
29	5.2 Estructura de la tesis
30	5.3 Síntesis de la Metodología

PARTE I

33 CAPITULO 1

33 Memoria y dialogo. Lo ausente que ha sido

35	Los medios de la memoria
37	La historia, el fin de una línea
39	Ángelus Novus. La multiplicidad histórica
39	Los fragmentos de la historia
42	Integración del fragmento

45	Palimpsesto. Las capas del tiempo
49	La Restauración y el riesgo de la imitación
52	Mímesis no es imitación. El riesgo de la copia
57	Ontología del lugar, una reflexión de Umbelino
58	Lo presente en la ausencia. El derecho al olvido
61	La memoria y el olvido como una crítica
63	El proyecto como monumento
65	La memoria es de muchos. Memoria individual y colectiva
68	Relación sensible de la memoria con la ciudad
71	El proyecto como una narración
73	El museo, la otra narración

77 CAPITULO 2

77 Mirando Arte Abstracto. Fragmentos, Formas y Lugares

79	El realismo es una serie de abstracciones familiares
81	La separación de las Artes
85	La Bauhaus, un reencuentro del arte en su interacción de abstracciones.
89	Los nuevos planteamientos de la vanguardia. ¿Es esto lo que veo?
93	Cubismo, el tiempo fragmentado
95	Futurismo, el tiempo en movimiento
96	Neoplasticismo, abstracción y depuración
99	De lo Abstracto a lo Concreto
105	Tres aproximaciones de abstracción
105	Pintura. La conquista de la Montaña
107	Proyecto. Parque recreativo y social
108	Concurso. Sede del diario El Universal

111 CAPITULO 3

111 El Tiempo y el Espacio. Diálogos Virtuales y Reales

113	El Tiempo, más allá del espacio geométrico
-----	--

116	Una lectura del tiempo. Experiencia y expectativa
118	La atemporalidad de la abstracción
120	Dialogía como abstracción: La reaparición moderna de una memoria histórica
128	Representación en el tiempo. Un futuro que no será
131	Abstracción y Metáfora, no es el enigma sino la solución del enigma
136	Fenomenológicamente habita el hombre
139	El Cerebro. Mundos virtuales y reales sintetizados en la <i>Modernidad Específica</i>
142	La imagen Real vs la imagen Virtual
142	Hacia una Neurofenomenología de la arquitectura dialógica
147	¿Hacia dónde vamos? Reflexiones sobre la actualidad

PARTE II

151 CAPITULO 4

151 Materialización de la Memoria Real y Proyectada, Del Liceu al Seminari, Lluís Clotet

153	Preámbulo
65	Sobre el desarrollo de este caso de estudio
157	PROYECTANDO UN CAMBIO. Prefiguración
158	Otras capas del Raval antes de la democracia
160	La lectura del Lugar
162	Repensar la memoria
165	Propuesta “Del Liceu al Semiar”
166	Una aproximación al programa
166	Zona Norte
167	Zona Central
168	Zona Sur
169	LA CIUDAD HA SIDO JUZGADA. Configuración
170	El proyecto como una Crítica
175	La forma de la ausencia
177	De traducciones e interpretaciones

179	Reestructura y ajustes
183	LO QUE FUE, LO QUE PUDO SER Y LO QUE SE SUPONE QUE ES.
	Refiguración
184	El espacio para todos los tiempos
189	Las calles como la “huella dactilar” del tiempo
193	La imagen de la ciudad. Las memorias del colectivo
194	Procedimiento de la entrevista
195	Vecinos jóvenes
196	Visitantes
197	Adultos mayores
198	¿Qué rastros del proyecto Del Liceu al Seminari podemos encontrar?
199	Sintaxis del espacio. La memoria de los lugares
200	Análisis de integración visual, puntos de encuentro y permanencia (espacios públicos)
201	Análisis de conectividad lineal y accesibilidad (calles)
205	Turismo. La memoria de una sociedad global
207	La Rambla
209	Para un nuevo Flâneur. Propuesta de itinerario
211	Del proyecto a la realidad. Inserción & Integración
215	Reflexiones finales. Conclusiones
217	Ejes y espacios públicos
218	Patrimonio y monumento
219	El proyecto como narración
221	CAPITULO 5
221	El ambiente educa críticamente, el crítico descubre la verdad
	Museo de Castelvecchio, Carlo Scarpa
223	Preámbulo
225	FRAGMENTOS DE UN ARTISTA, ARTESANO Y ARQUITECTO. Prefiguración
226	Primeras referencias
229	Scarpa y su relación arquitectónica con el dibujo
231	Experiencias arquitectónicas previas

233	Las memorias de Scarpa y Castelvecchio	281	La influencia de Rossi
234	Diagrama neuroprefigurativo Castelvecchio	281	Obras previas al MNAR
235	EN CASTELVECCHIO TODO ERA UN ESPEJISMO. Configuración	284	El Museo Arqueológico de Mérida. Las memorias del MNAR
237	El Proyecto y el Pasado, la construcción de una memoria	285	Diagrama neuroprefigurativo MNAR
237	La intervención de Scarpa	287	LA CONSTRUCCIÓN ES EL FUNDAMENTO DE TODA ARQUITECTURA.
239	La crítica scarpiana		Configuración
241	Haciendo un lugar para Cangrande	289	Una lectura urbana
243	El Sacellum	291	MNAR. Proyecto Básico y ejecutivo, 1980
245	Galería de las esculturas	293	Materializar los anhelos, la idea de construcción
245	Prun antes y ahora	293	Las memorias reconstruidas en un solo fragmento
246	Pavimentos	293	Los Arcos. El Tiempo romano de la Mérida actual
248	Las Salas de exposición	297	El acueducto de los... contrafuertes
251	Sintaxis del espacio y la memoria compartida	298	La luz define el espacio
253	La grandeza de lo pequeño	300	La arquitectura de ladrillo
254	Esquema neuroconfigurativo Castelvecchio	301	Cada cosa tiene su sitio
255	LA EXPERIENCIA EN CASTELVECCHIO, UN CUBISMO TEATRALIZADO.	302	La discreción de los detalles
	Refiguración	303	Diagrama neuroconfigurativo MNAR
256	Museo de Castelvecchio en la actualidad	305	HABITAR SOBRE LO HABITADO. Refiguración
257	Cruzando miradas	307	MNAR en la actualidad
259	El itinerario	308	El encuentro con el MNAR
264	Rehabitar el museo. Análisis	310	La columna. De sostener a generar un lugar
265	Cangrande y su nueva morada	311	Arcos del tiempo
268	Reflexiones sobre Cangrande y el Cubismo Teatralizado	313	Cohabitando el espacio romano
270	Diagrama neurorefigurativo Castelvecchio	314	Diagrama neurorefigurativo MNAR
271	Conclusión sobre Castelvecchio	315	Ciclo hermenéutico
		317	La metáfora de la ciudad romana
273	CAPITULO 6	319	Conclusión sobre el MNAR
273	Convivir con las ruinas y con la ciudad. MNAR. Rafael Moneo		
275	Preámbulo	321	CAPITULO 7
277	MEMORIAS, INTENSIONES Y MOMENTOS QUE HAN SIDO. Prefiguración	321	Ver de una forma nueva lo preexistente, Museo Kolumba. Peter Zumthor
278	Primeras referencias	323	Preámbulo
279	Colaboraciones	325	LA ÉTICA, LA MEMORIA Y LA FENOMENOLOGÍA DE UN ARQUITECTO.

	Prefiguración
327	Primeras referencias
329	La experiencia en su obra construida
332	Arquitectura escrita. Motivaciones, recuerdos y vivencias
333	Ética. Habitar y responsabilidad
335	Memoria. La presencia de las preexistencias
337	Fenomenología. La memoria del cuerpo
340	Museo Kolumba. La memoria de una iglesia y su ciudad
343	Diagrama neuroprefigurativo Kolumba
345	EL ACTO DE CONSTRUIR. Configuración
347	El proyecto construido
349	Reconstruyendo la noción del lugar
351	El acceso al museo
352	Sala de las Ruinas
353	La antigua Sacristía
354	La conectividad de sus accesos
355	La Capilla de la Virgen de las Ruinas y del Sacramento
356	Primera planta de exposiciones
357	Segunda planta de exposiciones
359	La escala manual
360	Diagrama neuroconfigurativo Kolumba
361	KOLUMBA ES UNA MAQUINA DEL TIEMPO. Refiguración
363	Kolumba en la actualidad
364	Un contacto desde la ciudad
365	Una interacción entre el arte, el tiempo y la arquitectura
366	Un rato de descanso
367	La Sala del tiempo
368	Una <i>promenade</i> temporal
369	Luz, silencio y solemnidad
370	La sintaxis del tiempo y del espacio
371	Entre lo moderno y lo antiguo
372	Una morada entre dos abismos

373	Arquitectura de Tiempo, Espacio y Luz
375	La idea de trascendencia
377	Sobre la civilización y la barbarie
378	Crítica y autocrítica
379	Diagrama neurorefigurativo Kolumba
380	Conclusión Museo Kolumba
380	Entre luces y sombras
381	Museo de Piedra, Ciudad de agua
383	CONCLUSIONES
383	Saudade Arquitectónica. referencias e ilustraciones
385	LA COMUNICACIÓN ENTRE SUJETOS EN EL ESPACIO Y TIEMPO
	Reflexiones finales
387	La Comunicación Intersubjetiva
387	La Saudade Arquitectónica
388	De la confrontación a la síntesis
392	El espacio Saudade
393	Lo que produjo las sensaciones ya no está pero sí su huella
393	De la evocación de una memoria vivida a una leída (histórica)
395	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
407	CRÉDITOS DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN



1



2

1 Vista de campo Vaccino (antiguo Foro Romano en Roma), se puede apreciar la convivencia de las ruinas con la arquitectura de la época, 1778 (Giovanni Battista Piranesi).

2 Fotograma de la serie de televisión *Fringe*, sobre un universo alternativo donde se puede apreciar la ciudad de Nueva York, ejemplificando la idea de las memorias que fueron, las que han sido y las que pudieron ser, 2008-13 (Warner Bros, Television).

Integración contemporánea con edificios antiguos. La intervención como síntesis histórica.

Casos de estudio: Del Liceu al Seminari, Museo de Castelvecchio, Museo Nacional de Arte Romano y Museo Kolumba.

La gloria de la arquitectura consiste en hacer presente no lo que ya no existe más sino lo que ha existido a través de lo que ya no existe.

Paul Ricoeur, *Arquitectura y narratividad*¹

El objetivo fundamental de esta tesis es analizar la arquitectura a partir de estrategias provenientes de teorías recientes desarrolladas dentro y fuera del campo disciplinar estricto de la arquitectura.

Por ejemplo *confrontar para relacionar*. Tal como propone Paul Ricoeur en uno de sus libros sobre teoría de la poética,² la poética es la confrontación entre las partes. Por lo tanto el diálogo generado entre sujetos y entre objetos de diferentes épocas a través de abstracciones es el objetivo principal de esta tesis. La inquietud nace por identificar dónde está y cómo se llevó a cabo la relación que hay entre diferentes tiempos y espacios en un edificio, qué cosas permanecen y cuáles son las innovaciones en este tipo de intervención.

A partir de lo anterior propongo la hipótesis que consiste en que la abstracción de referencias en los vestigios tangibles e intangibles de edificios antiguos hace de la intervención una síntesis histórica que genera nuevas relaciones entre sujetos y objetos de distintas épocas.

Es Giovanni Battista Piranesi³ quién da las primeras aportaciones sobre la renovación de la arquitectura a partir de un estudio serio del pasado. Aunque la valoración por el monumento histórico es más antigua, de acuerdo a Choay,⁴ ésta nace en Roma hacia el año 1420 cuando el papa *Martín V* pretende que Roma recupere su poder y prestigio por lo que establece la sede del papado en una Roma que estaba desmantelada. A partir de aquí se vuelve a hablar de su gran historia y extraordinario pasado. Inclusive podemos ir más atrás, su germen lo podemos encontrar en el predecesor del museo: las colecciones.

Es en este punto donde la intención de preservar la memoria se ve reforzada por la valoración del espacio donde ésta se pueda encontrar, desde un objeto hasta una ciudad. La polémica empieza cuando nos preguntamos ¿cuál es la manera más adecuada para intervenir un edificio antiguo? Tiempos y espacios se sintetizan en los

¹ Ricoeur, Paul, "Arquitectura y narratividad" en *Arquitectonics, Mind, Land & Society (Arquitectura y Hermenéutica*, no. 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 10.

² Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración*^{5ª ed.} (Vol. I en 2004; vol. II en 2008, vol. III en 2009), México, D.F., Siglo XXI.

³ Gracia, Francisco de, *Pensar, componer, construir: una teoría (in)útil de la arquitectura*, Donostia-San Sebastián, Nerea, DL 2012, p. 160.

⁴ Choay, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, SL, 2007, p 25.

casos de estudio elegidos, los museos contemporáneos en convivencia con restos arqueológicos y de arquitecturas históricas.

La forma sistemática en que se lleva a cabo el proceso de proyección de un edificio no es sencilla pues hay que establecer una serie de factores de manera ordenada para llegar al mejor resultado. Este orden varía de acuerdo al programa arquitectónico que se pretenda desarrollar, por lo que algo que pudiera parecer un problema como el hecho de que no existe un procedimiento único, es una ventaja porque permite volcarse en una estrategia específica con un resultado singular.

Se considera que tener una estrategia específica es fijarse una postura ética respecto a la historia del lugar y otras condicionantes, por lo que el orden y jerarquía que se le den a estos factores harán que el resultado varíe de un edificio a otro o bien de un autor a otro. La historia, concebida como un conjunto de hechos puede ser sintetizada por el arquitecto cuando éste logra abstraer de esos fragmentos puntos cruciales que considere importantes, ayudándole a materializar su obra.

Se exploran diversos conceptos como el de Modernidad específica, Tiempo y Espacio, Memoria, Abstracción, Metáfora, Relación entre sujetos, Crítica, Fenomenología, Síntesis, Multiplicidad Histórica, imágenes virtuales, entre otros, como tópicos relevantes para estudiar su relación y llevar a cabo una teoría que aborde la integración de la intervención contemporánea en un contexto histórico.

Para tener una aproximación de este complejo fenómeno y cómo abordar un edificio de tales características donde lo nuevo ha de convivir con lo preexistente, se analizan tres obras: el Museo de Castelvecchio de Carlo Scarpa, el Museo Nacional de Arte Romano de Rafael Moneo y el Museo Kolumba de Peter Zumthor. Las intervenciones de estos tres casos de estudio son diferentes entre ellas pero tienen el objetivo común de preservar la memoria. Estos museos junto con las reflexiones escritas de sus autores, como de los teóricos en quienes me apoyo, evidenciarán sus mecanismos proyectuales, localizando en sus referencias y prácticas aspectos importantes en su intervención que explicarán el grado de innovación aportada.

El trasfondo de esta investigación son el diálogo y la memoria, establezco un vínculo que parte de la memoria colectiva a la individual, pues la memoria de un solo edificio se enfrenta permanentemente a un contexto más amplio. Ricoeur advierte que no se puede hablar de una sin tener en cuenta la otra y aporta el concepto de los allegados.

Por ello como tema introductorio a los casos de los museos he resuelto analizar teórica y analíticamente el proyecto "Del Liceu al Seminari" de Lluís Clotet. El cual me ayuda a explicar que un edificio es parte de una red más grande y que una sola intervención arquitectónica afecta directamente a su contexto cercano.

Con estos casos de estudio intento dar respuestas a un tema polémico que permitirá explorar nuevos caminos.

Definición, precedentes y originalidad de la tesis

1 Definición

Tradicionalmente el encuentro de lo nuevo con lo antiguo suele tener un grado de confrontación, y el resultado en ocasiones llega a ser violento. Se han propuesto teorías y nuevas investigaciones que pretenden explicar cómo se da este encuentro. Los enfoques son diversos, y muchos se han estudiado por separado, hay los que consideran que lo más adecuado es conservar, también están los que consideran que innovar centrándose en la parte nueva es lo mejor. Otros explican el fenómeno desde lo constructivo, lo urbano, lo histórico, desde el paisaje, el tiempo, los fragmentos, desde lo estético o lo fenomenológico. A continuación expongo estudios diversos que desde su perspectiva se aproximan a las estrategias proyectuales de los autores que analizo, o bien, descubro en sus proyectos lecciones sobre cómo se ha de intervenir.

Integración contemporánea con edificios antiguos.

Bajtín ha explorado de forma larga y detallada el tema del *yo* y *el otro* a través de las figuras del autor y el héroe.⁵ También Heidegger menciona la relación de “ser-en-el-mundo” con la naturaleza social “ser-con-el-otro”⁶ como una conexión del lugar y la historia a través del sujeto en una postura dialógica con otros sujetos y con otros tiempos. Pensar en el otro es el inicio de una postura ética, social y en consecuencia histórica, por lo que el acto de relacionar esos objetos arquitectónicos es al mismo tiempo relacionar sujetos generando una cohabitación del lugar.

La historia puede ser para muchos una limitante para esa “libertad creadora” pero a otros les asegura un camino de múltiples diálogos. Defiendo que tanto la arquitectura contemporánea como la antigua rebasan su naturaleza formal y material para poner en dialogo a los sujetos de esas diferentes épocas cuando están adecuadamente relacionadas.

En la intervención contemporánea las estructuras del edificio (antiguo y nuevo) se encuentran en la confrontación de tiempos, espacios, usos, formas y materiales. Vestigios que aún quedan del edificio han de convivir con el proyecto contemporáneo. Esa convergencia resulta en una síntesis que depende en gran medida de la postura ética sobre cómo se ha de abordar el proyecto, por tanto dicha síntesis histórica se manifiesta en el sujeto como una *saudade arquitectónica*-concepto que propongo en esta investigación- como ese momento de experiencia fenomenológica del usuario que surge cuando su memoria se activa o reactiva ante una serie de estímulos.

El Museo Castelvecchio de Scarpa, el MNAR de Moneo y el Museo Kolumba de Peter Zumthor son los casos de



3



4



5

3 Museo Castelvecchio, 1957-74, (Carlo Scarpa).

4 Museo Nacional de Arte Romano, 1980-86 (Rafael Moneo).

5 Museo Kolumba, 2003-07 (Peter Zumthor).

(Fotos por el autor).

⁵ Bajtín, Mijaíl, “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal* ^{8ª ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 1998, p. 166.

⁶ Muntañola, Josep. *Topogénesis, Fundamentos de una nueva arquitectura*, publicado en la revista *ARQUITECTONICS, Mind, land & Society* No. 18, Barcelona, ed. UPC p. 71.

estudio para el desarrollo de esta investigación. Al ser museos, las intenciones de sus arquitectos se enfocan mayormente en el rescate de la memoria y eso me permite reducir márgenes de error en la interpretación de datos. Sin embargo, el mensaje principal es evidenciar que el valor de un edificio se encuentra en su calidad de diálogo con el pasado, no importando si se trata de un muro antiguo junto a uno nuevo o un barrio histórico con una renovación urbana. Esta tesis no es exclusiva para reflexionar sólo en museos o edificios históricos también aplica a cualquier otro que contenga algún tipo de preexistencia de valor arquitectónico.

Esta investigación constituye una opción al pesado conservadurismo que se ha tenido durante años, en el cual, tanto en la arquitectura como en la ciudad se ha estado repitiendo lo viejo, y con esa tendencia mantener la conservación de un pasado que satisface intereses turísticos o museísticos. Su contraparte, el exceso de actualidad, en su intento por innovar con formas futuristas olvidan los nexos con el contexto-actual y pasado- perdiendo así la oportunidad de generar una poética. Ambas situaciones no son nuevas, quizá han sido necesarias para tener un abanico de intervenciones que exploran diversas posibilidades de reinventarse en el tiempo. A diferencia del pasado, tenemos en la actualidad muchos ejemplos construidos y muchos pensadores preocupados sobre la importancia de relacionar disciplinas. Es aquí donde la modernidad específica exige avances al futuro pero también vínculos claros con el pasado y el presente.

Así el arquitecto debe estar distanciado de lo que Kandinsky argumentaba: “la verdadera obra de arte nace misteriosamente. Cuando el alma del artista está viva, no necesita del sostén de las teorías ni del intelecto”.⁷ Lo anterior es un argumento muy seductor para la pintura, sin embargo para la arquitectura esto no es suficiente, la complejidad de la disciplina obliga a sustentarse con un discurso teórico o una explicación intelectual en beneficio de una intervención que responda a una infinidad de situaciones a resolver, más aún si el edificio posee un valor histórico.

A través de la arquitectura esta tesis está ligada a intereses directos con la cultura, la historia y el arte en los aspectos temporal y espacial. Pretendo explicar de una forma diferente un fenómeno dialógico que se ha dado desde hace siglos, apoyándome en conceptos incluso de otras disciplinas, que aplicados a la arquitectura facilitarán el análisis. Uno de mis objetivos es analizar cómo los autores de los casos de estudio entendieron la dimensión de la memoria y la relacionaron con la sociedad actual, y cómo introdujeron mejoras en el modo de experimentar este tipo de espacios en la experiencia de sus visitantes.

Puesto que el tema es muy amplio, los casos de estudio tienen en común el uso museístico. Esto se debe a que es el tipo de lugar donde interviene un ejercicio intelectual y de responsabilidad por parte del arquitecto sobre la memoria mucho mayor que con cualquier otro edificio contemporáneo. Esto permite ejemplificar, delimitar y precisar la importancia de que la preservación y la experiencia contemporánea de la memoria son el objetivo primordial de estos autores. Este tipo de edificios de carácter cultural y público se dirige a una gran cantidad de usuarios de distintos perfiles, involucrándoles en una vivencia estrechamente ligada a la historia que ofrece el edificio.

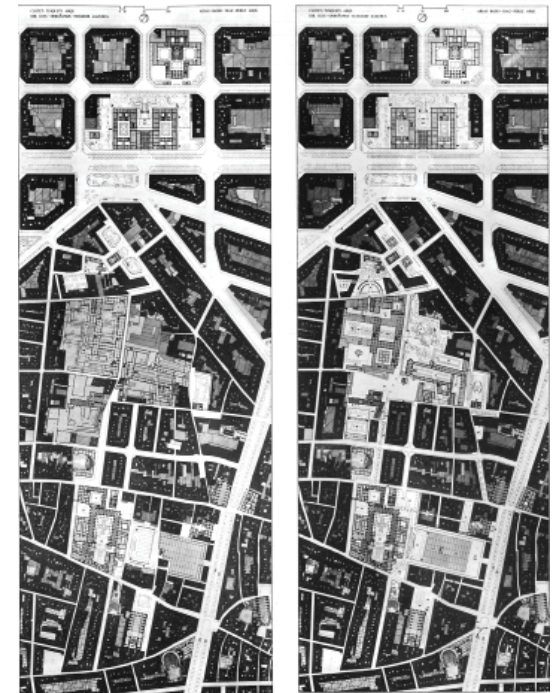
⁷ Kandinsky, Wasili. *De lo espiritual en el arte*, México, D. F., Premia editora de libros, S. A., 1989. p. 65.

El Castelvecchio, el MNAR y el Kolumba son obras reconocidas por su calidad arquitectónica. En ellas, las soluciones planteadas son interesantes como ejemplo de la complejidad de este tipo de intervención.

La selección se basó en la calidad y en el prestigio de sus autores cuya experiencia profesional engloba una extensa variedad de edificios, siendo fundamental el hecho de haber dejado en sus escritos su particular manera de entender la arquitectura. Por lo tanto la interpretación de los objetos de estudio será cotejada con sus reflexiones y éstos con su misma obra arquitectónica. La comparación de sus obras, sus escritos y los conceptos propuestos no se han analizado previamente, tampoco ha quedado descrito cómo impacta la carga de la memoria en esa síntesis en la experiencia del sujeto.

Un caso de estudio que en un principio no era parte de esta investigación es el análisis del proyecto “Del Liceu al Seminari” de Lluís Clotet, fue necesario puesto que aborda el tema de la memoria a una escala más amplia en tiempo, complejidad y escala. Una de las intenciones principales de este proyecto era el que a través de una serie de intervenciones (derribos y de nuevas arquitecturas) generar un eje cultural en un barrio histórico que en ese entonces (1980) estaba dentro de una degradación social importante.

Después de la descripción anterior, es importante aclarar al lector que esta tesis no va de filosofía, de teoría, de biografías, de museos, de descripciones de edificios, de pura historia, tampoco de resúmenes sobre teorías de la restauración o historia de las vanguardias. Se hace referencia a estos temas por su importancia, pero la condición *sine qua non* no se logra sin el proyecto arquitectónico.



6

6 Izquierda sector norte del Raval estado original previo a 1980. Derecha Proyecto de regeneración urbana “Del Liceu al Seminari”,1981 de (Lluís Clotet).

En relación a los edificios que son casos de estudio, a continuación comento algunos precedentes encontrados, los cuales son de tesis doctorales que están relacionadas con el tema.

2.1 Precedentes sobre el caso de Carlo Scarpa o el Museo de Castelvecchio:

The conjured drawings of Carlo Scarpa: a magic-real inquiry into architectural representation (2016) de Carolina Dayer.⁸

Propone una teoría de la representación arquitectónica basada en las prácticas de dibujo de Scarpa en el cementerio de Brion. Sus dibujos han despertado gran interés para ser estudiados pues son parte importante de su estrategia proyectual. Su marco teórico gira en la práctica literaria del realismo mágico de Massimo Bontempelli sobre la ontología de lo real. Trata sobre la narrativa, y la teoría simbólica basada en Erwin Panofsky, Gadamer, Freud, Pérez Reverte, con ellos se puede llegar a una interpretación de la arquitectura como una forma simbólica que es un paso previo para entender a Ricoeur pues él retoma ideas de estos autores. Los dibujos de Scarpa es una forma de ver, el mismo dibujo se convierte en una guía tanto para el usuario como para el arquitecto, este es un camino para llegar a la hermenéutica pues se basa en la posibilidad de que el autor y el receptor están en el dibujo, es decir el dibujo comunica al autor y receptor a partir de la experiencia que crea en el usuario. Los autores utilizados para esta investigación ofrecen un punto de vista en parte parecido al propuesto para mi investigación pero no son los mismos, Ricoeur los utiliza pero él les otorga un significado ampliado. Así el dibujo es lo que quiere el arquitecto pero también se convierte en el escenario del usuario esta poética es el puente con la hermenéutica de Ricoeur.

The wall, the joint, the window, stair and door (2013), Laura Sedon.⁹

Esta tesis explora a través de la arquitectura de Scarpa cuatro estrategias de proyecto que explican el razonamiento que hay detrás de cada decisión. A través de estas técnicas busca reactivar un edificio existente. El caso de estudio analizado es el Instituto Leys, Ponsonby tiene una carga histórica importante, a través de los dibujos y de las cuatro técnicas investigará la forma en que se puede incorporar la historia del sitio en el proyecto. Comenta la autora que el proyecto aunque tiene un edificio preexistente no es un proyecto de conservación, su intención es ocupar esas 4 técnicas para hacer una crítica y a la vez una propuesta sobre cómo integrar el proyecto con el edificio existente, todo esto dentro de un lenguaje contemporáneo, la utilidad de su investigación radica en que esas cuatro técnicas se pueden aplicar a otros proyectos considerando que al cambiar el contexto estas técnicas tendrán sus variaciones.

⁸ Dayer, Carolina. *The conjured drawings of Carlo Scarpa: a magic-real inquiry into architectural representation*. Degree: PhD, Architecture and Design Research, 2016, Virginia Tech.

⁹ Sedon, L. (2013) *The wall, the joint, the window, stair and door*. An unpublished research project submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Architecture Professional, Unitec Institute of Technology.

Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa (2018), Francisco José del Corral del Campo.¹⁰

El autor antes de abordar el tema del agua en la obra de Scarpa nos aproxima a sus características, a su ciclo natural hasta llegar a la arquitectura, cobrando el agua presencia como un elemento más de la construcción en su sentido estético.

Ofrece una amplia aportación donde analiza la materia agua y la enfoca a la mirada de Scarpa en cuanto a cómo fue influenciado por esta, cómo él la utilizaba en su arquitectura como elemento primordial en su obra. Logra en su obra una calidad estética que ofrece emociones y trasciende a la forma. Es una forma diferente de explicar a partir de este material la estrategia del proyecto de Scarpa. Aunque tiene referencias de algunos teóricos no es una tesis que profundice en lo teórico ni en lo filosófico, pero tiene una amplia variedad de reseñas de otros arquitectos, artistas, literatos en su búsqueda de una explicación espacial ligada a las emociones.

Carlo Scarpa: La abstracción como ornamento de los sublime (2016), Andrés Ros Campos.¹¹

Aborda el tema de la abstracción y su vínculo con las Vanguardias, busca la esencia a través de la descomposición de los elementos fundamentales que la conforman. Para de esta manera plantear un nuevo orden distinto del original. Estudia el mecanismo de abstracción aplicado a la metodología creativa de Carlo Scarpa donde la abstracción es una recomposición que se traduce en depuración, entendiendo así su espacio arquitectónico despojándolo de sus elementos propios. Maneja una dualidad en su investigación que es la de desentrañar el concepto de lo abstracto y por otro su aplicación en la obra de Carlo Scarpa. Historiadores como K. Frampton, Bruno Zevi, y Tafuri, teóricos de la arquitectura, críticos y artísticas ocupan la mayoría de sus referencias son en su mayoría diferentes y eso me permite contrastar metodologías, puntos de vista y autores sobre este tema.

El fragmento y la abstracción (2015), Emma Lomoschitz Mora.¹²

Incluye el concepto el *object trouvé* o lo que sería su equivalente al *ready-made* junto con el concepto de *Abstracción* para definir una forma de proceder en la creación artística. Es aquí donde la investigación gira en torno a la relación entre el fragmento y la abstracción. Plantea que el dialogo con el fragmento pudo ser una manera de entender el mundo, buscando su significado para entender parte de la historia, la existencia del hombre y su manifestaciones artísticas, entre ellas la arquitectura. Sus autores de referencia son Italo Calvino, Gian Battista Piranesi, Ventury, Norberg Schulz, Rasmussen, Heidegger, entre otros.

¹⁰ Corral del Campo, Francisco José del. *Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*. Degree: 2018, Granada: Universidad de Granada

¹¹ Ros Campos, Andrés. *Carlo Scarpa: La abstracción como ornamento de lo sublime*. Degree: 2016, Universitat Politècnica de València.

¹² Lomoschitz Mora-Figueroa, Emma. *El fragmento y la abstracción*. Degree: PhD, Ideacion, 2015, Universidad Politécnica de Madrid.

Viajes de arquitectos occidentales a Japón: “La princesse est modeste” (2015), Arabella Masson.¹³

Bajo un criterio parecido a la tesis de L. M. Mansilla la autora rastrea los recorridos de nueve maestros arquitectos (Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Bruno Taut, Charlotte Perriand, Walter Gropius, Le Corbusier, Miguel Fisac, Carlo Scarpa y Steven Holl), en su recorrido a Japón, narra sobre lo que les impulsó a ir a este país, los puntos que observaron en común cada uno, y compara cómo aplican la influencia japonesa en sus obras. Dar seguimiento a las referencias y lugares que recorrió Scarpa –y los otros– facilita el entendimiento de otro componente de sus estrategias proyectuales, sobre todo en la atención por los detalles que iba encontrando. Japón así como lo fue Italia fue y sigue siendo un punto de referencia para aprender de su tradición técnica y artística en arquitectura. Es interesante este enfoque por su carácter prefigurativo y cómo un viaje influye en la obra de estos autores.

Memoria, tiempo y autenticidad: Tres ficciones para interpretar e intervenir el patrimonio (2018), Marta García de Casasola.¹⁴

A través de esos tres conceptos que define como ficciones aborda la problemática de la técnica arquitectónica y cómo el proyecto moderno establece una relación con su pasado. Utiliza otros conceptos que me parecen muy oportunos como son: el recuerdo, el olvido; linealidad, circularidad; abstracción y figuración, estas dualidades las considera como los márgenes de un espacio cultural que se abrió a mediados del siglo XX. Así, a través de sus conceptos principales estudia el modo en que la Edad Moderna introduce el pasado en nuestro presente abarcando también el arte y la técnica. Entre las reflexiones que hace me parece interesante la de Peter Eisenman pues estudia sus textos y también la instalación artística que hace en el patio del Museo de Castelvecchio.

Presente sobre pasado: relaciones entre arquitecturas (2014), Victoria Pons Garcías.¹⁵

Una investigación de gran calidad, estudia sobre los puntos de encuentro entre la arquitectura existente y la nueva, la relación que hay entre una y otra parte. Defiende que en el resultado de la intervención existe un posicionamiento ante lo preexistente. Busca en esa conexión sus valores tanto el concreto como el abstracto, y cómo se interpreta ese punto de contacto entre lo nuevo y lo existente, la aportación gráfica es muy completa llegando a describir esas uniones con detalles constructivos realizados por la autora. Estudia además las teorías de restauración de Viollet-le-Duc, y J. Ruskin así como las reflexiones de Antón Capitel e Ignasi de Solá-Morales sobre las intervenciones con el pasado. A través de los conceptos de *diferenciación*, *traba* y *continuidad* los cuales identifica en sus casos de estudio-entre ellos Castelvecchio y Kolumba- pretende establecer con precisión la diferenciación física entre las épocas así como el dialogo que entablan.

¹³ Masson, Arabella. *Viajes de arquitectos occidentales a Japón: “La princesse est modeste”*. Degree: PhD, Proyectos_Arquitectonicos, 2015, Universidad Politécnica de Madrid.

¹⁴ García de Casasola Gómez, Marta. *Memoria, tiempo y autenticidad: Tres ficciones para interpretar e intervenir el patrimonio*. Degree: 2018, Universidad de Sevilla.

¹⁵ Pons Garcías, Victoria. *Presente sobre pasado: relaciones entre arquitecturas*. Degree: PhD, Departament de Projectes Arquitectònics, 2014, Universitat Politècnica de Catalunya.

Arquitecturas transformadas: reutilización adaptativa de edificaciones en Lisboa 1980-2002. Los antiguos conventos (2008), Elizabeth Cárdenas Arroyo.¹⁶

Habla sobre la continuidad en el uso de edificios antiguos, la autora lo define con el concepto de *[Re]uso Creativo*, que retoma de Derek Katham y lo amplía. Esos edificios preexistentes adquieren funciones diferentes a las originales y habla sobre la capacidad intrínseca que tienen para su adaptación a nuevas funciones. Crea una nueva metodología para crear un nuevo proyecto que sea contemporáneo y se integre dentro de esas estructuras existentes que en la actualidad han perdido sus funciones originales. No solo se queda en la escala arquitectónica, también su importancia influye en los procesos de renovación urbana y social. Se enfoca a cuatro conventos en Lisboa pero da algunas referencias y Castelvecchio es una de ellas. El tema sobre el dialogo entre el pasado y el presente, y cómo un edificio recobra presencia a través de otros usos tiene que ver tanto con la propia capacidad del edificio de ofrecer a través de sus geometrías nuevos programas de uso, pero también es definitoria la capacidad del arquitecto que ha de destinar cada uso según cada espacio. La bibliografía empleada tiene algunos autores que también comparto como son Bajtín, Muntañola, Ricoeur, Rossi, Venturi, W. Benjamin entre otros, me es oportuna para comparar en qué puntos coincidimos y cuales por la naturaleza del proyecto abordamos de forma diferente.

2.2 Precedentes sobre el caso de Rafael Moneo o el MNAR:

El tiempo como sustancia de la forma: una aproximación al Museo de Arte Romano de Mérida desde los presupuestos del vitalismo (2016), Arturo Tomillo Castillo.¹⁷

Las actuaciones contemporáneas de Moneo son un referente, aquí el sujeto es el protagonista en la llamada Era Moderna cuando se le considera el centro del pensamiento, deja de ser estático para cobrar dinamismo. Se apoya en José Ortega y Gasset con su idea dinámica de *estar siendo*. Estudia el concepto del tiempo en el edificio del Museo Nacional de Arte Romano de Moneo. A través de este proyecto se acerca a los pensamientos de su autor y hace una nueva interpretación a través del pensamiento y discurso que el edificio contiene. Esta investigación es amplia en la información sobre el edificio. Explica además la estructura interna que encierra el proyecto en su valor histórico y narrativo.

L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine (2013), Alexandra Georgescu Paquin¹⁸

Analiza la contraposición del patrimonio construido con la arquitectura contemporánea a través del concepto de actualización como un fenómeno cultural en acción. Trata de unir la polaridad patrimonial donde por un

¹⁶ Cárdenas Arroyo, Elizabeth. *Arquitecturas transformadas: reutilización adaptativa de edificaciones en Lisboa 1980-2002. Los antiguos conventos*. Degree: PhD, Departament de Projectes Arquitectònics, 2008, Universitat Politècnica de Catalunya.

¹⁷ Tomillo Castillo, Arturo. *El tiempo como sustancia de la forma: una aproximación al Museo de Arte Romano de Mérida desde los presupuestos del vitalismo*. Degree: PhD, Proyectos Arquitectónicos, 2016, Universidad Politécnica de Madrid.

¹⁸ Georgescu Paquin, Alexandra. *L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine*. Degree: PhD, 2013, Université du Québec à Montréal.

lado está la conservación y por el otro la creación. Argumenta que la convivencia de estos dos polos se ha dado desde hace más de 2000 años sin embargo es en el siglo XX en que se convirtió en un problema. Ve la respuesta en un proceso de comunicación, donde con un lenguaje contemporáneo da respuesta a la llamada obsolescencia patrimonial. Así el nuevo edificio es físico y simbólico. Uno de los tres casos de estudio es el Museo del Teatro Romano de Cartagena de Rafael Moneo. Ofrece en su discurso una serie de conceptos e información importantes para identificar pero sobre todo para definir distintas actuaciones de arquitectura contemporánea en el patrimonio.

A cultura dos novos museus: arquitetura e estética na contemporaneidade (2014), Ronaldo Morelli de Meira.¹⁹

Examina el fenómeno del cambio de formas que adquirieron los museos a partir de los años 70, así como sus cambios en el contexto mundial dentro de los ámbitos cultural y económico. Va haciendo una comparación sobre los cambios de forma de los museos con respecto al dinero destinado para ellos, mostrándonos cómo los museos van adquiriendo formas menos espectaculares a medida que se les asigna menos presupuesto. Entre los casos de estudio está la ampliación del Museo del Prado de Rafael Moneo.

Construir na ruína. A propósito da cidade romanizada de Conimbriga (2009), Pedro Alarcão.²⁰

Esta investigación habla sobre la especificidad en el patrimonio arqueológico y cómo esta condiciona la nueva intervención. Pone el punto de atención en la ruina romana y da respuestas en cuanto qué estudiar de la ruina, cómo la interpreta el arquitecto, cuál es su especificidad. Para ello estudia cuatro casos de estudio, entre ellos el MNAR.

Rafael Moneo: la complessità del vuoto. Dalle matrici formali dell'opera di Oteiza e Chillida (2009), Raffaella Sacchetti.²¹

Con un enfoque de reflexión teórica e histórica esta tesis habla del vacío y su significado como expresión a través de la forma en la obra de Moneo, interpretándolo dentro de la cultura vasca a través de la obra de Oteiza y Chillida, estudiando también la relación entre lugar y tiempo. La experiencia del vacío es básica para la producción de formas siendo este un elemento esencial junto con la materia, dependiendo de estas la calidad del espacio. Las teorías que elabora las hace a partir de Moneo y de su enlace que tuvo con la cultura vasca durante los años de su carrera académica.

¹⁹ Meira, Marcel Ronaldo Morelli de. *A cultura dos novos museus: arquitetura e estética na contemporaneidade*. Degree: PhD, Filosofia, 2014, University of São Paulo.

²⁰ Pedro Alarcão. *Construir na ruína. A propósito da cidade romanizada de Conimbriga*. Degree: PhD, 2009, Universidade do Porto.

²¹ Sacchetti, Raffaella. *Rafael Moneo: la complessità del vuoto. Dalle matrici formali dell'opera di Oteiza e Chillida*. Degree: PhD, 2009, Università di Bologna.

Rafael Moneo, la obra de arte y la arquitectura de los museos (2015), José Ángel Ferrer Sánchez.²²

A través de 7 edificios de Moneo José Ángel estudia cómo se dan las motivaciones que influyen en cada uno de los proyectos y cómo aborda las soluciones, trabaja con el contexto, el movimiento, la luz y la construcción como temas fundamentales en la obra de Moneo. Los edificios elegidos tienen elementos en común como las soluciones en iluminación. Afirma que es la obra de arte la que condiciona las características de cada museo. Analiza los edificios a través del contexto, el movimiento, la luz y la construcción como método pues son aspectos que considera los fundamentales en la obra de Moneo, estos factores varían según la influencia de cada una de los aspectos.

2.3 Precedentes sobre el caso de Peter Zumthor o el Museo Kolumba:

Arquitecturas matéricas (2013), Juan Trías de Bes.²³

La obra de Zumthor tanto la escrita como la construida ha estimulado a investigadores a profundizar en esa misma línea fenomenológica. Aborda la naturaleza estructural entre la materia y la forma, y reflexiona sobre conceptos en siete obras de Peter Zumthor teniendo como objetivo respaldar la aplicación de conceptos del campo de la imaginación poética y la semiología. La elección de este arquitecto y sus obras radica en la calidad con la que trabaja la materia. Primero porque están dentro de una etapa definida en su obra donde su trabajo por la materia está mucho mejor definido, y segundo porque son obras que ya están acabadas y son accesibles para poder hacer una comparación entre ellas.

De concreto a conceptual: relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo (2014), Angélica Fernández Morales.²⁴

Con una escala más amplia estudia las últimas cinco décadas de la arquitectura suiza, las relaciones del proyecto con el arte moderno y contemporáneo. Su elección es por la calidad de su arquitectura. Se enfoca en clarificar la relación entre la su arquitectura y la influencia de las artes visuales, estudia siete autores entre artistas y arquitectos uno de ellos es Peter Zumthor. Lo interesante de esta investigación es que permite entender el contexto artístico y arquitectónico previo y actual y las influencias a esta generación de arquitectos suizos. Estudia la abstracción geométrica, el arte conceptual, minimalismo y el arte povera, además de artistas como Beuys y Alberto Giacometti. Es interesante porque estudia las relaciones entre ambas disciplinas como el color, el uso de los materiales, la estructura y configuración volumétrica. Y define cuatro características específicas que definen sus rasgos como son la integración en el lugar, la reducción selectiva, la sensibilidad en elección de materiales y un buen empleo en los sistemas constructivos.

²² Ferrer Sánchez, José Ángel. *Rafael Moneo, la obra de arte y la arquitectura de los museos*. Degree: PhD, Proyectos Arquitectónicos, 2015, Universidad Politécnica de Madrid.

²³ Trías de Bes, Juan. *Arquitecturas matéricas*. Degree: Departament de Composició Arquitectònica, 2013, Universitat Politècnica de Catalunya.

²⁴ Fernández Morales, Angélica. *De concreto a conceptual: relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo*. Degree: Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I, 2014, Universitat Politècnica de Catalunya.

El valor de estos precedentes constituye una extraordinaria aportación, pues cada una desde su perspectiva busca generar nuevos conocimientos que ayuden a entender y a abordar el fenómeno con responsabilidad. Como ejemplos o como temas centrales es notable que despierten un interés por conocer sus estrategias proyectuales, existe una inquietud por entender su trabajo y conocer sus aportaciones

3 Originalidad

Las tesis antes descritas me permite conocer sus aportaciones y con ello tener la certeza de que la metodología utilizada para esta investigación aporta aspectos originales. Los casos de estudio no han sido analizados en una sola investigación en que la base teórica explique el fenómeno del diálogo entre épocas y sujetos. En estas tesis no hay el uso de los análisis morfológicos del Space Syntax tampoco hay estudios con los esquemas hermenéuticos de Paul Ricoeur y de Mijail Bajtín, aunque estén citados como referencias bibliográficas generales.

Estos temas me permiten definir y nombrar fenómenos que se dan en este tipo de intervención los cuales no habían sido tratados anteriormente. La utilidad de estos estudios radica en analizar otras obras de características similares, generando nuevos conocimientos y planteando nuevas interrogantes.

Tal como describiré en la primera parte de la tesis, su originalidad subyace en analizar las interacciones entre objetos y sujetos con la suposición de que entre las intenciones del proyecto, el objeto arquitectónico construido, y la apropiación del objeto por los usuarios, existen conocimientos y experiencias comunicables.

En las tesis citadas como precedentes ésta suposición no estaba empíricamente demostrada, ni tan siquiera a nivel de una representación del objeto arquitectónico, que la ponga de manifiesto, sea esta representación gráfica, verbal, pictórica o musical. El valor comunicativo se da como existente sin demostrarlo, esta tesis inicia un largo camino para llegar a materializar esta suposición.

4 Introducción al marco teórico

4.1 Breves notas sobre precedentes teóricos en investigaciones recientes

Para sustentar la argumentación de esta tesis, además de los precedentes descritos en el apartado anterior también me he apoyado en investigaciones recientes dentro del grupo de investigación que abordan *el lugar, el dialogo y la poética* como son:

En primer lugar la tesis de Carlos Tostado: *Proyecto e Historia: Dialogías encontradas* (2016),²⁵ que trata sobre la relación del Espacio-Tiempo, analiza los mecanismos de interacción entre el proyecto y la historia, cómo se retroalimentan y cómo dialogan en el espacio y tiempo generando un lugar. También en la investigación de M. Gabriela Rivera Rivero con la tesis *Los valores de la Memoria en el proyecto arquitectónico* (2006),²⁶ donde analiza los valores presentes en el proceso de diseño a través de la representación del proyecto arquitectónico, cruzándose una serie de aspectos tangibles e intangibles. En tercer lugar está el trabajo de Vincenzo Paolo Bagnato *Nuevas intervenciones en el patrimonio arqueológico: una contribución a la definición de una ética del paisaje* (2013),²⁷ analiza las relaciones entre ruina arqueológica y proyecto de arquitectura. En cuarto lugar el tema fenomenológico en la investigación de Slomi Almagor *Los espacios del sentir. El kiasma como modelo de percepción espacial* (2016),²⁸ a través de sus análisis controlados me sirve de ejemplo para tener en cuenta de qué manera las intenciones del arquitecto afectan directamente al comportamiento de sus visitantes. Por último la investigación de Rafael Torres *Espacios intermedios frente al paisaje natural: reflexiones sobre la obra de Álvaro Siza Vieira* (2016),²⁹ la tesis hace una relación dialógica, entre la obra de Siza y la historia de su entorno, su narración y el proyecto.

Investigaciones en curso que en su proceso de divulgación ya han aportado sus aproximaciones al estudio de la memoria está la de Júlia Beltran *Una visió història com a eina projectual: el cas de Morella*. De Sara Molarinho *Esencia de la Arquitectura: Una aproximación fenomenológica a la obra de Juha Leiviskä*, donde realiza nuevas aportaciones a lo que comúnmente entendemos por fenomenología en arquitectura.

Algunas conferencias y lecciones publicadas del propio Carlo Scarpa serán citadas, así mismo los textos de Sergio Los quien trabajó con él aportan testimonios sobre su forma de trabajar. De gran importancia para mi objetivo es el libro de Richard Murphy *Carlo Scarpa and Castelvechio revisited* (2017), quien ha estudiado el trabajo del arquitecto veneciano en profundidad ayudándome a entender mejor el edificio. De Moneo destaco

²⁵ Tostado Martínez, Carlos Alberto. *Proyecto e Historia: Dialogías encontradas* PhD, Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2016.

²⁶ Rivera Rivero, Maria Gabriela. *Los valores de la Memoria en el proyecto arquitectónico*. PhD, Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2006.

²⁷ Bagnato, Vincenzo Paolo. *Nuevas intervenciones en el patrimonio arqueológico: una contribución a la definición de una ética del paisaje*. PhD, Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2015.

²⁸ Almagor, Shlomi. *Los espacios del sentir. El kiasma como modelo de percepción espacial*, PhD, Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2016.

²⁹ Reyes Torres, Rafael *Espacios intermedios frente al paisaje natural: reflexiones sobre la obra de Álvaro Siza Vieira*. PhD, Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2016.

los *Apuntes sobre 21 obras (2010)* e *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual (2004)*. Y en Zumthor *Pensar la arquitectura (2009)* y *Atmosferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor (2006)*, son-entre otros-fuentes de primera mano.

A escala urbana está la investigación de Carlos Teodoro Itriago: *Sobre copias, transformaciones y omisiones. La recomposición de ciudades devastadas (2006)*,³⁰ aquí el autor estudia las transformaciones morfológicas de las ciudades desde la óptica de la memoria, enfocándose en ciudades víctimas de una destrucción violenta o no programada. Carmen Popescu realizó: *El patrimonio histórico urbano. Una perspectiva axiológica. Bucarest, Barcelona (2008)*,³¹ trata sobre la complejidad de intervenir el patrimonio histórico de las grandes ciudades europeas encontrando los instrumentos adecuados para protegerlo, pero al mismo tiempo revitalizar la ciudad, fomentar su desarrollo y aumentar la calidad del espacio urbano. Susana Inostroza Toro con su investigación *Huellas en la ciudad heredada: complejidad y continuidad en la morfogénesis del proyecto urbano contemporáneo en la ciudad europea (2004)*,³² aborda la temática multicapas en que la ciudad actual es producto de una superposición de épocas que no se han podido eliminar considerando el concepto de hipertexto, en alusión al de palimpsesto de André Corboz.

Me apoyo también en la obra de Josep Muntañola quien tiene diversos libros sobre el tema como *Topogenesis (2000)*, *Arquitectura, modernidad y conocimiento (2002)*, *Arquitectura 2000 (2004)*, *Las formas del tiempo (2007)* por citar algunos y de quien retomo distintos argumentos teóricos. De Bill Hillier *Space is the machine (1996)* a través de su disciplina Sintaxis del Espacio con el programa UCL Dephtmap (llamado comúnmente Space Syntax) abordo la forma de los casos de estudio para localizar las zonas con mejores posibilidades de acción y contrastar los resultados con otros análisis.

Hago referencia también a artículos que por su contenido y calidad me han servido de referencia como son: *Arquitectura y narrativa* de P. Ricoeur, *Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio* de Benedetta Rodeghiero; *Color/Estructura/Pintura* de R. Slutzky y J. Ockman (2002) dentro de la revista *Arquitectonica* n. 4. El artículo de Virginia Navarro Martínez *El museo Kolumba: Elogio de la pieza ausente (2010)*, para la revista *Proyecto, Progreso, Arquitectura* n. 1. El artículo del neurocientífico Karl Friston “The dysconnection hypothesis” en *Schizophrenia Research*, (2016), entre otros. Estas son sólo algunas referencias que considero relevantes, otras las enunciaré durante el desarrollo de este trabajo.

3.2 Breve definición de algunos conceptos fundamentales del marco teórico de la tesis que serán estudiados en los capítulos 1, 2 y 3 en la primera parte de la tesis.

30 Itriago Pels, Carlos Teodoro. *Sobre copias, transformaciones y omisiones: la recomposición de ciudades devastadas*. Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2006.

31 Popescu, Carmen. *El Patrimonio histórico urbano: una perspectiva axiológica Bucarest-Barcelona*. Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2008.

32 Susana Valeria Inostroza Toro. *Huellas en la ciudad heredada: complejidad y continuidad en la morfogénesis del proyecto urbano contemporáneo en la ciudad europea*. Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2004.

a) Memoria

Walter Benjamín a través de su *Angelus Novus* argumentaba que al mirar al pasado no veía una cadena de hechos sino que veía un paisaje de ruinas sobre ruinas. Por tanto el arquitecto se ve en la tarea de hacer un todo con trozos de historia, teniendo además la finalidad de dar un sentido que busque unir los hechos en una trama más integral.

Tradicionalmente la historia es abordada como una continua sucesión de hechos que avanza linealmente, en esa concepción Hegeliana los hombres hacen la historia y la historia hace a los hombres avanzando juntos en una linealidad temporal. Contrariamente Foucault (a partir de lo que sostiene Nietzsche) explica que la historia no tiene un devenir lineal, sino que responde a una discontinuidad permanente de sucesos que colisionan enfrentando distintas verdades. Consecuentemente hay muchos hechos históricos y no una línea racional de la historia.

Sin embargo, esta concepción de multiplicidad de la historia por sí sola la convierte en caótica. Es aquí, en esta lucha de distintas interpretaciones de la realidad pasada donde el arquitecto debe definir la búsqueda de elementos estratégicos para poder precisar su actuar. Dentro de esa multiplicidad histórica también se halla una multiplicidad de vestigios en un solo edificio, el arquitecto ha de encontrar las pautas que le ayuden a seleccionar para que la materialización de su obra arquitectónica sea lo más adecuada ética, estética, técnica y políticamente posible.

Así la historia ha sido mostrada e interpretada de distintas formas, pero lo que me interesa es asumirla en lo que tiene de valor testimonial, es decir su presencia a través de la arquitectura pero también de su ausencia a través de la cultura y la memoria. También tiene un valor instrumental que sirve para explicar la evolución filogenética de las formas y poder relacionar distintos fragmentos. El tema es contemporáneo porque sugiere un compromiso con el pasado, no podemos desligarnos de las preexistencias pues en ellas están nuestros pilares y hemos de partir de referencias. Por ello la abstracción es el medio por el cual se pretende dar solución a tal convergencia y traer al presente experiencias, conceptos y categorías históricas-a través de la síntesis- para que surja en el morador un reconocimiento con sujetos y atmosferas de otros tiempos. Siendo así la abstracción del tiempo, la memoria y el sujeto-entre otros- los componentes importantes a tratar en esta investigación.

Por lo tanto la memoria en esta tesis no es ni una copia del pasado, ni un olvido indiferente al pasado, sino una memoria feliz y construida a partir de un presente innovador tal como describiré en el capítulo 1.

b) Dialogo

La arquitectura comunica, tiene un mensaje entre sujetos. Para conocer esos mensajes el edificio ha de ser interpretado, la hermenéutica me ayudara a que dicha interpretación me permita conocer ese diálogo, e identificar a partir de qué elementos se da. Muchos arquitectos intuyen que el resultado es parte de un proceso dialógico entre vestigios y proyecto, practican el proceso, pero no saben a ciencia cierta qué elementos fueron los importantes tanto en la lectura como en la respuesta para plantear un discurso que dialogue entre *épocas*.

Pretendo a través de ese diálogo, crear una conexión entre usuarios de distintas épocas a través de sus percepciones, las cuales pueden estimular como lo hicieron en un pasado a otros sujetos. Así, presentar teóricamente conceptos que conforman el *diálogo arquitectónico* y manifestarlos en los casos de estudio me permitirá defender esta idea.

Por lo tanto los conceptos como *Modernidad específica, tiempo y espacio, Memoria, Abstracción, Metáfora, Relación entre sujetos, Crítica, Fenomenología, Síntesis, Multiplicidad Histórica* deben ser abordados con un enfoque aplicado a los proyectos arquitectónicos aquí analizados. Esto junto con las preexistencias me servirá como nociones teóricas fundamentales para explicar su uso en el desarrollo de este tipo de proyectos, contribuyendo a definir una postura ética ante una intervención contemporánea en un edificio o entorno histórico o similar.

Ahora bien, ¿cómo saber si esa intervención hecha desde nuestro presente tiene el sentido apropiado, y la validez suficiente para justificarse a sí misma? El arquitecto tiene la difícil tarea de hacer que cada una de las piezas forme un todo, consecuentemente aquello que no encaje en esa trama que está narrando es dejado de lado y condenado ser omitido de la historia del edificio. Aquí reside la importancia de abordar estos conceptos, pues el arquitecto tendrá la oportunidad, según lo considere, de redimir etapas y sujetos en el tiempo que por una u otra razón han sido olvidados.

Por ello es esencial la búsqueda de las huellas que forman parte del relato, así como el estudio de la obra en sus diferentes capas del tiempo y del espacio tal como iremos viendo en todos los casos de estudio.

c) De la Abstracción a la síntesis

El término de abstracción es complejo y hay distintas interpretaciones en cuanto a cómo se hace y qué es lo que se ha de abstraer. Se estudian los mecanismos de abstracción para que el arquitecto a través del estudio del pasado, pueda representar -en elementos tangibles e intangibles- una narración que pueda dar múltiples lecturas.

El tema a tratar tiene que ver con la comunicación temporal y espacial así como su despliegue por parte del autor (en fase del proyecto) y por parte del habitante (en el uso del edificio), para ello se recurre al arte, en específico a las vanguardias. La abstracción es la herramienta para formular la síntesis, sin embargo no es exclusiva de principios del siglo XX, pues en el considerado arte prehistórico existen representaciones abstractas

sobre la forma de ver la vida. Al parecer la esquematización abstracta ha formado parte del intelecto humano desde sus orígenes para poder expresarse. Es en esas primeras esquematizaciones que con simplicidad realista los primeros habitantes representaban los temas que regían su vida –como la caza, la lucha, sus dioses y rituales entre otros-, y con las que hacían a su manera una abstracción adueñándose del tiempo y el espacio. Así podremos entender lo que dijo Gaudí refiriéndose a que lo original está en los orígenes. Por ello aplicar la abstracción –conscientemente- de las vanguardias como herramienta permitirá comprender mejor los sujetos y los espacios de diferentes épocas.

Aunque comúnmente consideramos la abstracción como una representación es también el ejercicio intelectual de buscar y recrear justo las relaciones entre objetos, épocas, formas o usos. Es decir se abstraen los puntos de encuentro entre objetos y sujetos de determinadas épocas. Reconocer la vivencia del usuario en cada época se convierte en un factor preponderante a la hora de configurar la síntesis arquitectónica, pues ésta determinará en gran medida la estrategia a seguir para que la vivencia además de ser contemporánea sea atemporal.

Esa representación no se entrega en forma materializada simplemente, sino que se entrega como síntesis, como una totalidad unificadora de esos diversos y dispersos fragmentos. La síntesis finalmente cuenta una posible historia vivencial la cual es el enlace del sujeto con los tiempos (sujetos). No es aislado este esfuerzo de síntesis del arquitecto ya que su finalidad es lograr a través de este enlace el encuentro del sujeto al que dirige esa abstracción con los otros sujetos, una parte de él se convierte en los sujetos anteriores, y posiblemente también en los posteriores.

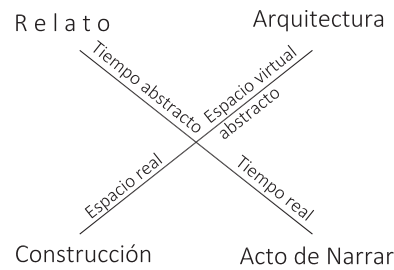
De este modo hablo del tiempo y del espacio como una abstracción de sus formas históricas y arquitectónicas ya que el resultado de esa fusión se encuentra en la síntesis de una sola obra conteniendo las huellas de sus autores, de sus constructores y de sus habitantes.

No se puede viajar en el tiempo ni ponerse en el lugar del otro, científicamente es imposible. Pero si se puede a través del arte abstraer y sintetizar para mostrar una nueva narración que transmita lo que fue, lo que ha sido, lo que será o lo que pudiera ser o lo que pudiera haber sido, según la memoria de cada individuo, tal como describiré en el capítulo 3.

d) Fenomenología

Todo esfuerzo del diálogo que he mencionado al final ha de ser construido pero principalmente experimentado por quienes lo habitan. El usuario comúnmente no tiene una educación artística ni científica, pero sí tiene sus sentidos y una memoria heredada que le hacen reconocerse en la obra cuando ésta transmite las referencias de su origen representadas como un presente pasado, un presente presente y un presente futuro.³³ Hablamos de la atemporalidad de la intervención arquitectónica y cómo la abstracción puede dar el mejor soporte para que una tradición sea renovada y reconocida por sus habitantes. Dicho reconocimiento sólo es posible cuando

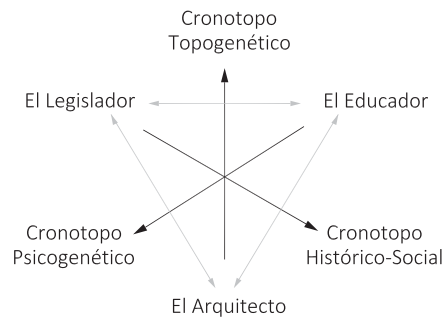
³³ Hago alusión a la fórmula de San Agustín de Hipona: “Tres son los tiempos, presente de las cosas pasadas, presente de las presentes y presente de las futuras” (XI, XX, 26).



7



8



9

7 Esquema 1 Narratividad y arquitectura.

8 Esquema 2 Ciclo hermenéutico (Proyecto, Construcción, Uso).

9 Esquema 3 Cronotopo creativo de Bajtin con base Aristotélica.

Esquemas originales del profesor Muntañola, redibujados y adaptados por el autor.

el visitante se confronta con el edificio. Merleau Ponty,³⁴ Pallasma,³⁵ Steven Holl,³⁶ han reflexionado mucho sobre los sentidos, toca en esta investigación descubrir cómo en estos edificios la experiencia fenomenología aproxima al sujeto a lograr esa comunicación con los otros sujetos. Para todo lo anterior antes explicado he propuesto una secuencia en temas y una metodología para poder explicar y entender el encuentro de sentidos y épocas.

A modo de resumen a partir de la propuesta hermenéutica y fenomenológica de Paul Ricoeur de que existe un paralelismo entre la ya clásica tridimensionalidad del texto escrito entre autor, texto y lector,³⁷ con el arquitecto, el edificio y el usuario de un edificio y de una ciudad. Esta tesis analiza los casos de estudio indicados, para comprobar cómo esta realidad que existe en el lenguaje escrito tiene una realidad complementaria en el espacio arquitectónico.³⁸ En el esquema *arquitectura y narratividad* [7] se ve como Ricoeur estructura este paralelismo entre escritura y ciudad construida.

Por el otro lado el esquema del *ciclo hermenéutico* [8] se ve como se superponen sincrónicamente las 3 dimensiones hermenéuticas tanto del tiempo como del espacio, (proyecto-obra-uso). Por lo tanto dentro de los casos de estudio la tesis analiza sucesivamente estas tres dimensiones a partir de diversas metodologías, en la dimensión prefigurativa cada caso de estudio analiza con detalle las intenciones específicas del arquitecto que muchas veces trascienden el edificio considerado o sea su valor configurativo. Estas intenciones se ponen de manifiesto en los edificios construidos analizados por esquemas de redes de uso y del simbolismo de la forma, que describen la potencialidad reconfigurativa del edificio que sintetiza por una parte la modernidad y la historia social del espacio y por otra parte, las relaciones entre las intenciones del arquitecto y la experiencia del mismo espacio por los usuarios. Y por último en el esquema del *cronotopo* [9] se muestra la estructura entre puntos de vista (usos o acciones) y voces (usuarios) que representa cómo se articula el significado arquitectónico de estos edificios desde una perspectiva fenomenológica, es decir, como una manifestación cultural que se transmite en el tiempo, tal como se explica en la primera parte de la tesis.

34 Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1994.

35 Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

36 Holl Steven, *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

37 Ricoeur, Paul, El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica, 3 volúmenes, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001; y "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, No. 4) Barcelona, Edicions UPC, p. 9-29.

38 Umbelino, Luis Antonio "On Paul Ricoeur's Unwritten Project of an Ontology of Place" [en línea], en *Critical Hermeneutics*, No. 1, 2017, disponible en: <<http://ojs.unica.it/index.php/ecch/index>> [consulta: 19 de marzo de 2019].

5 Hipótesis, estructura y metodología de la tesis

5.1 Hipótesis

a) Identificar cuáles son las especificidades de los edificios que trascienden en el tiempo y las relaciones que los arquitectos integraron de los edificios para que tuvieran vigencia en los futuros usuarios.

b) Profundizar en los conceptos teóricos antes citados y que se explicarán en la primera parte de la tesis, y cómo su presencia en el proceso de abstracción logra plantear una síntesis que integre la convivencia del edificio contemporáneo con el antiguo. Así mismo conocer en qué situación lo abstracto dialoga con la historia y en qué situación no lo hace.

c) Profundizar en las intenciones y obra de Carlo Scarpa, Rafael Moneo y Peter Zumthor, para compararlos con los conceptos anteriores, localizar sus puntos en común y sus contrastes, comprendiendo la obra, sus procedimientos técnicos y sus elecciones formales, y encontrar la innovación en sus criterios que da como resultado la trascendencia de ésta.

5.2 Estructura de la tesis

Esta investigación está estructurada en 2 partes, la primera tiene un carácter teórico y está dividida en 3 capítulos

Capítulo 1. Plantea el tema principal de la memoria a nivel individual y colectivo, cómo afecta la apropiación de ésta pero también como persiste aunque no existan referencias físicas visibles. También cómo es concebida a través los planteamientos contrastados de Paul Ricoeur, Halwachs, Le Goff, Foucault y Walter Benjamín.

Capítulo 2. El tema principal es el de la abstracción tanto en la forma en que se ha representado en las Vanguardias y en la arquitectura como en el proceso mental para seleccionar partes de la memoria que den significado al objeto construido.

Capítulo 3. El tema de fondo es el del diálogo y su interacción el cual se desarrolla en distintos apartados que van desde el tiempo, la metáfora, la fenomenología, la neurología, los mundos virtuales y reflexiones sobre la actualidad.

En la segunda parte hago el análisis hermenéutico de 4 casos de estudio, El primero a escala urbana y los otros tres referidos a los tres museos.

Capítulo 4. Analiza el caso del proyecto “Del Liceu al Seminari” el cual me permite vincular temas tan importantes como necesarios. Hablo sobre la contemporaneidad, el contexto histórico, los edificios patrimoniales, la memoria colectiva y los espacios culturales. Hago reflexiones sobre cómo un proyecto recupera sus memorias materiales e inmateriales en un barrio, cómo el museo del MACBA incide en la percepción y comportamiento

del colectivo y cómo afecta a su contexto urbano e histórico. Esto se realiza a través de redibujar el proyecto, comparar, analizar planos, entrevistas, y realizar algunas propuestas.

Capítulo 5. Explico a partir del ciclo hermenéutico el museo Castelvechio de Carlo Scarpa, sus influencias, cual fue la estrategia de su autor para aproximar al visitante con la historia y formar parte de ella; cómo el museo dialoga con diferentes épocas; y cómo el visitante percibe y retiene los espacios durante su recorrido.

Capítulo 6. El caso de estudio del Museo Nacional de Arte Romano de Rafael Moneo me permite desarrollar –también con el ciclo hermenéutico- el tema de la Metáfora, y cómo la estrategia de abstraer diferentes referencias de la ciudad romana de Mérida permite virtualizar al visitante como un habitante de la cultura romana.

Capítulo 7. El caso de estudio del museo Kolumba de Peter Zumthor se aborda el tema de la fenomenología social sobre la civilización y la barbarie definida por Kauffman. La fenomenología de los sentidos a través de los materiales y demás elementos que inciden directamente en el comportamiento y la apreciación de los visitantes.

En los cuatro casos de estudio se aborda los temas de la memoria, la abstracción y el dialogo como determinantes para lograr que la arquitectura este contextualizada con la historia, con la sociedad y con la cultura.

Por ultimo están las conclusiones y las referencias bibliográficas y de ilustraciones.

Las referencias bibliográficas -y las ilustraciones- están divididas por los capítulos, son libros de fuentes primarias de los autores que he estudiado, y otros textos citados son secundarios en función a la importancia de sus apreciaciones. Como fuente directa he visitado en varias ocasiones los edificios para tener un contraste entre el proyecto analizado y el edificio construido y si los análisis previos han sido correctos.

3. Síntesis de la Metodología

Se utilizará el método dialógico resumido en los tres esquemas definidos en el marco teórico (diagramas 1,2,3).

En relación a la dimensión prefigurativa o sea el proyecto, se analizan los escritos y las reflexiones de los autores de los casos de estudio sobre cómo ellos mismos consideran el tema de arquitectura contemporánea con la historia. Sus trabajos junto con la teoría de los capítulos anteriores se clarifican mediante el análisis de los casos de estudio propuestos³⁹ mostrando cómo han aprovechado el potencial e influenciado su contexto.

En relación a la dimensión configurativa o sea el análisis del edificio construido, además de la metodología explicada en el resumen del marco teórico (pág. 23), se utilizan diferentes instrumentos de análisis como es

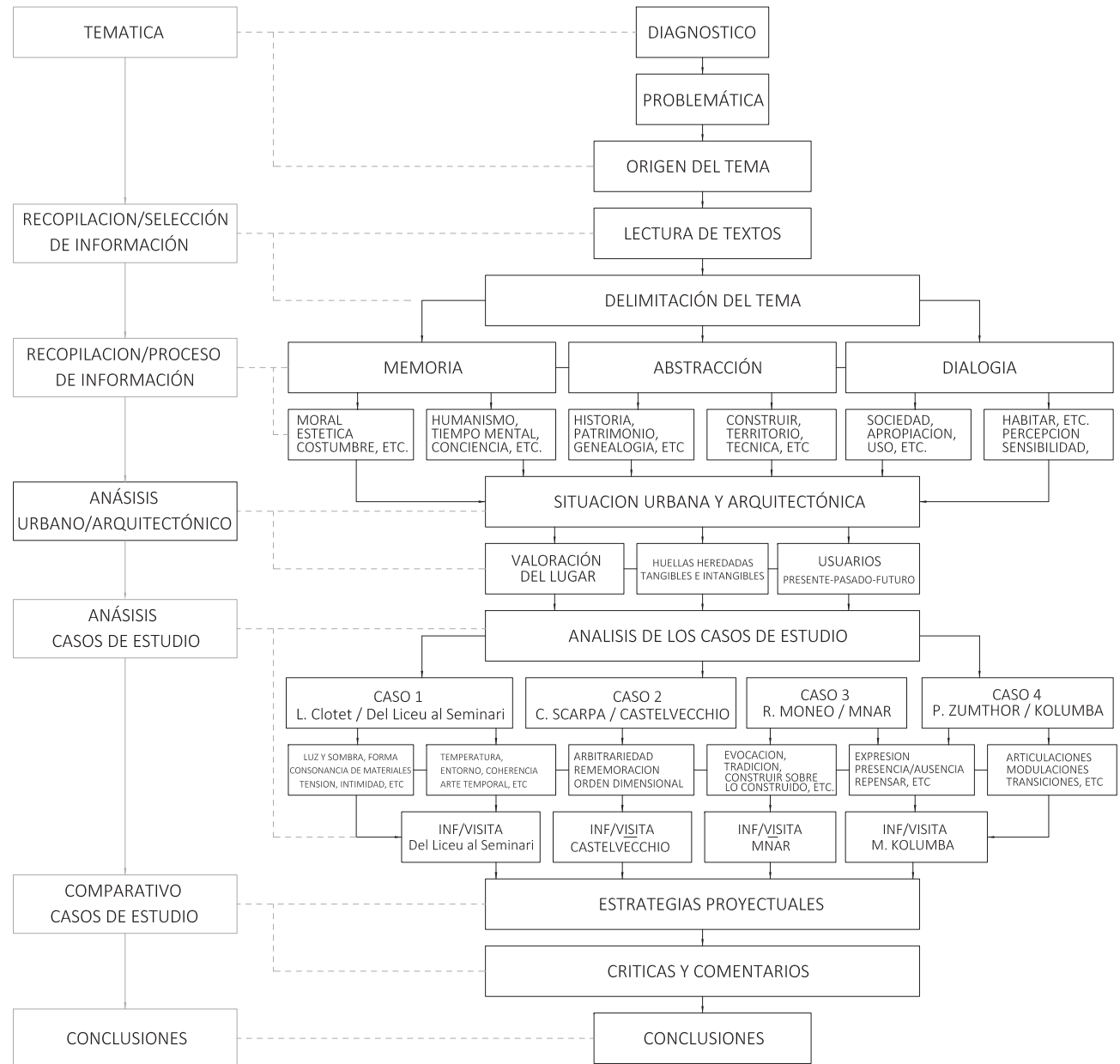
³⁹ A través de redibujar, sintetizando, elaborando diagramas, comparaciones, esquemas, interrelaciones, entrevistas, detalles constructivos, análisis del espacio, y más.

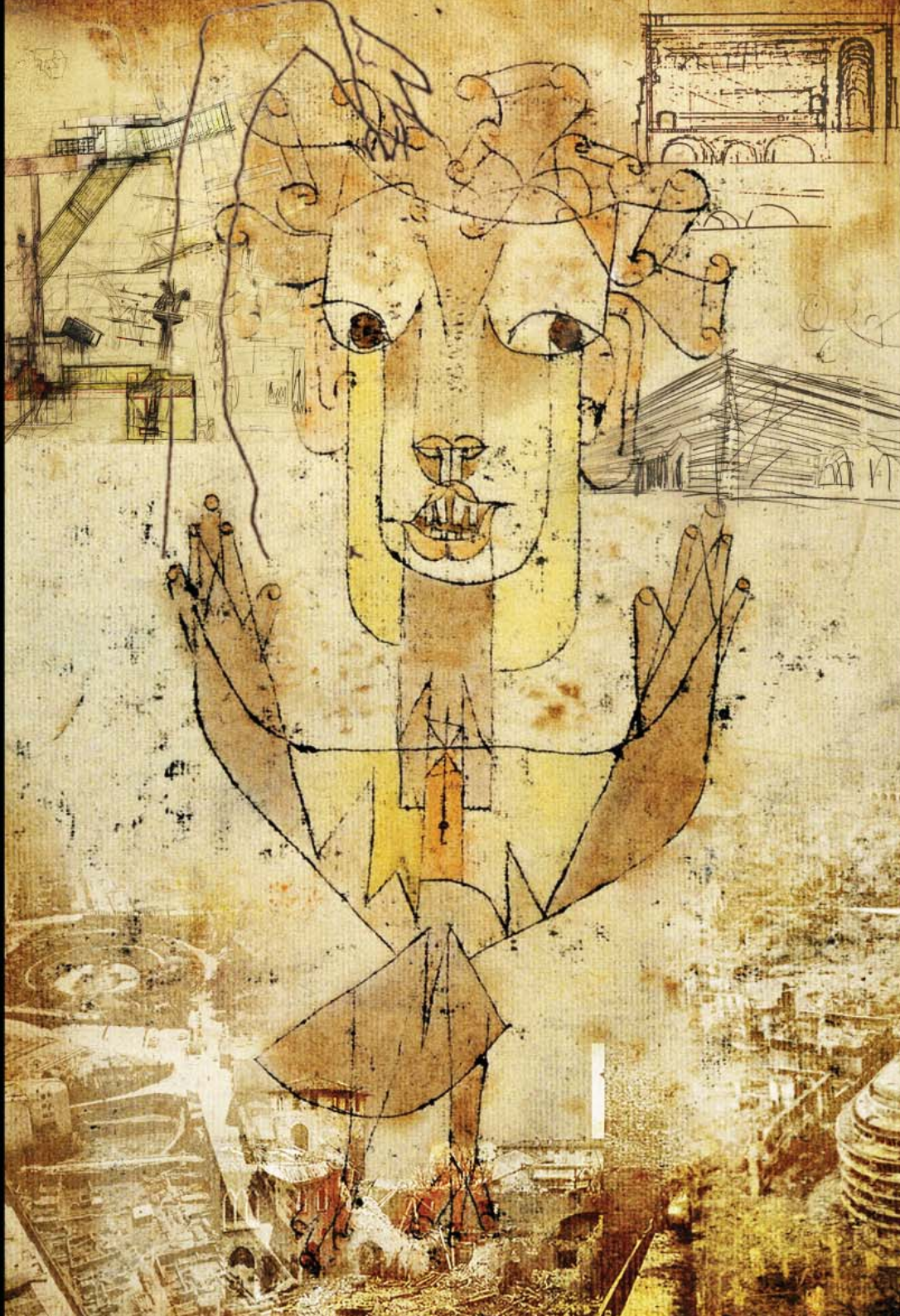
el Space Syntax de Bill Hillier y Julienne Hanson. Para esto me apoyo con el programa UCL Depthmap o 'Space Syntax' –como mejor se le conoce- donde se razonarán las configuraciones espaciales con la finalidad de corroborar si concuerda la estrategia del proyecto con la naturaleza del espacio y a la vez con los argumentos del arquitecto. También en los trabajos inspirados en Paul Ricoeur de Robert Slutzky sobre la estructura poética metafórica del objeto artístico y de su realidad física, para poder llegar a diagramas que describan las relaciones entre puntos de vista (funciones) y voces (usuarios).

En relación a la dimensión refigurativa, se han realizado observaciones directas en los museos, no solo a los espacios de estos sino a sus visitantes. En el caso del barrio del Raval se hicieron entrevistas en el lugar para conocer por medio de sus percepciones cómo los proyectos analizados manifiestan en ellos sus memorias. En los casos de los museos se hace el recorrido y se va explicando las referencias percibidas, así como el uso de sus espacios tanto en el lugar como a través de análisis como el Space Syntax. Bajo la forma de un collage cercano al arte abstracto del cubismo, desarrollado en la Cooper Union y por el pintor Robert Slutzky⁴⁰ se utiliza una representación de un *cubismo teatralizado*. A través de un collage fotográfico se explicitan tanto las intenciones del arquitecto en relación a las experiencias de los usuarios como las potencialidades de uso de la forma física. Todo esto con ayuda de la fotografía, diagramas, esquemas, arte y Space Syntax. Los precedentes de esta capacidad representativa del espacio serían Robert Slutzky y Colling Rohe.⁴¹

40 Slutzky, Robert; Ockman, J. "Color/Estructura/Pintura", en *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, No. 4) Barcelona, Edicions UPC, p. 87-98. Ver además Robert Slutzky - Architecture Of Cubism [en línea], disponible en <www.youtube.com/watch?v=qoc91Y5bOW0> [consulta 22 de febrero de 2019].

41 Rowe, Colin; Koetter, Fred, *Ciudad collage*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.



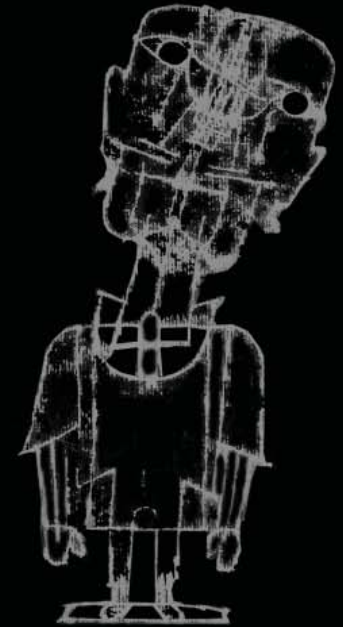


PARTE I

CAPITULO 1
Memoria y Diálogo

Lo ausente que ha sido

Paul Ricoeur et al.



Los medios de la Memoria

La capacidad de heredar conocimientos a las futuras generaciones estaba limitada en un principio por la intangibilidad de la memoria y a la fugacidad de la voz, para después con la llegada de la escritura, conservarse y transmitirse a receptores de otros lugares y épocas.¹ Pero la memoria no solo se encuentra ahí, la transferencia de ésta a través del tiempo, incluyó también a lo construido.² A través del edificio se heredan muchas cosas, entre ellas una determinada estructura social de comportamientos.

En aquel entonces las historias estaban ligadas a hechos como eclipses, granizadas, meteoros, cometas, inundaciones, etc., que servían de referencia para contar esas primeras memorias.³ Actualmente en la ciudad tenemos distintos referentes, nuestra memoria colectiva la relacionamos a tal o cual calle, edificio, monumento o plaza pública.

La definición de *memoria* suele ser simple y fácil de entender,⁴ sin embargo su significado se torna complejo cuando se aplica para referirse a la estructura urbana heredada. El definirla de este modo es todavía más delicado cuando se trabaja directamente en sus formas físicas para modificarla pues lo ideal es responder siempre al cuidado de una imagen que no pierda identidad, que procure una estabilidad pero también el progreso. Se interviene siempre en la ciudad para obtener un bienestar social pero no todas las modificaciones son acertadas. Así el término empieza a cobrar una importancia tal, que cualquier proyecto que implique alterar dicha memoria, lo hace polémico y muy delicado, por lo que su definición se verá mejor comprendida considerando muchos otros aspectos tratados en este documento.

De esta forma, la herencia de una ciudad involucra un proceso con base en factores físicos, políticos, económicos, sociales, religiosos, culturales y geográficos, más o menos coordinados entre sí, que se van entrelazando unos con otros para formar esa gran estructura que denominamos ciudad. En la evolución de las ciudades puede acontecer la variación de alguno de estos factores en perjuicio de los demás,⁵ por lo que la adecuada atención a uno en desventaja, logrará sanear, estabilizar e incluso potenciar el desarrollo de los demás en su conjunto.

A partir de la revolución industrial los cambios en las ciudades han roto ese ritmo de crecimiento natural, lento y adaptativo, esta apresurada adaptación a los tiempos modernos-en muchos casos- suele ser perjudicial, pues se enfrenta a una compleja estructura intrínseca de la forma que rebasa por su complejidad a las propuestas

1 Alturo i Perucho, Jesús, "Libros, lectura y bibliotecas antes de la imprenta" en *METROPOLIS*, Revista de información y pensamiento urbanos, No. 76, Barcelona, Direcció Corporativa i Qualitat de l'Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 23.

2 Aldo Rossi concibe a la arquitectura como una creación inseparable de la vida civil y de la sociedad en la que se manifiesta, "la arquitectura es, así, connatural a la formación de la civilización y un hecho permanente, universal y necesario". Rossi, Aldo, *La Arquitectura de la ciudad* 8ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1992, p. 60.

3 Bloch, Marc, *Introducción a la historia*. México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 23.

4 (Del lat. memoria). 1. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado. 2. f. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma. 3. f. Monumento para recuerdo o gloria de algo. 4. f. pl. Relación de algunos acontecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia. Diccionario de la Lengua Española [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 11 de octubre de 2011].

5 Parte de ese proceso de transformación lo conforman también: Epidemias, desastres naturales, industrialización excesiva, guerras, etc.



1



2

Portada, Collage del Angelus Novus de Paul Klee con bocetos de los tres casos de estudio y fotos de su estado en ruinas (Montaje por el autor). Imagen a la derecha *Fantasma de un Genio*, 1922 (Paul Klee) modificada por autor.

1 Sismo de Lisboa, 1755 (Imagen de archivo).

2 La Rambla inundada por los aguaceros de 1862 (Imagen de Archivo).



3

3 *La persistencia de la memoria*, 1931 (Salvador Dalí).

Cada reloj representa a una ciudad y tres han transformado su forma a lo largo del tiempo. Estas parecen derretirse para desaparecer pero no, en ninguno de los cuatro sucede, más bien se han adaptado a las condiciones de su entorno que con el pasar del tiempo les ha impuesto modificar su forma de acuerdo a: la naturaleza (el del árbol) las adaptaciones culturales (el rostro acostado), las adaptaciones racionalistas (reloj sobre la caja que cuelga quizá para caer en algún momento), y las ciudades que no cambian siendo conservadas dándole la espalda al tiempo convirtiéndose en atracciones del turismo (el pequeño reloj naranja con hormigas). Así la ciudad es tiempo, es espacio y es materia transformada (Interpretación del autor).

de quien o quienes tienen a su cargo la modificación de dicho lugar. El peligro de poner el énfasis solo en los aspectos cuantitativos conduce a dejar de lado los cualitativos, -como dice Alberto Gutiérrez- “produciendo ciudades contrahechas, agregados inhumanos de asfalto y concreto, junglas de humo y ruido, sin estructura, sin identidad y sin memoria”.⁶

Como humanidad tenemos la capacidad de contemplar distintas épocas pasadas a través de medios humanos e inertes que dicen mucho sobre alguna antigua ciudad por lo que la lectura de su memoria nos permitirá planificar el futuro. Plantea Halbwachs que el hecho de que recordemos por experiencia propia lo que hemos visto, hecho, sentido o pensado, nos plantea que la memoria de una persona está limitada muy estrechamente en el espacio y en el tiempo.⁷ Por lo tanto, no podemos como individuos escapar fácilmente del lugar en el que nos hemos formado socialmente. A pesar de esta limitación hay que destacar la importancia de los documentos que ofrece la memoria gráfica, que nos muestra las etapas de desarrollo de las ciudades a través de cartografías. Así, modo Robert Barker inventa el panorama donde se plasman vistas de ciudades en 360° que permitían “conocer” otras ciudades. Posteriormente los fotógrafos contribuyeron al acervo historiográfico del lugar⁸ mostrándonos más allá de lo que quizá el mismo autor de dichas obras fotográficas quiso dejar impreso. Legados como estos nos ayudan a aprender del pasado para generar las condiciones necesarias de un mejor porvenir siendo esenciales para todo proyecto urbano.

La necesidad de trascender logró que el hombre inventara —y lo siga haciendo— diversas formas de permanecer a través de las generaciones. El empleo de un lenguaje hablado, y luego escrito, representa sin duda una extensión de las posibilidades más allá de nuestros límites físicos—de nuestro cuerpo y de nuestro tiempo— dando paso a otro tipo de memorias como las bibliotecas e incluso la ciudad misma.

Pero la memoria ha ido más allá y se manifiesta de otras maneras como dice Antonio Toca: “La memoria material de una sociedad, es su cultura conformada y la historia está inscrita en ella, es, de hecho, un archivo de la historia”.⁹ A partir de esta descripción podríamos interpretar que la configuración que hace a una ciudad no solo se refiere a lo construido sino también a la red cultural de cada época que a su vez ha heredado y sigue heredando una identidad.

Así entonces, para el estudio de una parte de cualquier ciudad se recurren a los datos que pueda aportar la memoria histórica, sin embargo la intervención debe estar pensada para ser utilizada por una generación que lleva en sí su propia memoria colectiva que a su vez será heredada por futuras generaciones.

6 Gutiérrez, Jorge Alberto, “La Arquitectura y el Habitat Popular”, Discurso de apertura, Girardot, Colombia, 1999, p. 40.

7 Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, traducción de Inés Sancho Arroyo, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 53.

8 “La ciudad que aquellas viejas fotografías reflejan es ciertamente la ciudad del pasado, una instantánea de la ciudad tradicional española, de la ciudad de la memoria lejana que se reconstruye en el siglo XIX... es también un pequeño contenedor de todas las actividades sociales...” Calderón Calderón, Basilio, *La ciudad de la memoria: Burgos a través de la fotografía histórica: 1833-19336*, Burgos, Dosssoles, 2002, p. 16.

9 Toca Fernández, Antonio, *Arquitectura y ciudad*, México, IPN, 1998, p. 281.

La historia, el fin de una línea

El fin de la historia, la tesis de Francis Fukuyama es que el fracaso del comunismo sentaba las bases del orden de las democracias liberales: “El fin de la historia significaría el fin de las guerras y las revoluciones sangrientas, todos los hombres satisfacen sus necesidades a través de la actividad económica sin tener que arriesgar sus vidas en ese tipo de batallas”¹⁰ constituyendo el pensamiento único donde las ideologías ya no son necesarias y son sustituidas por la economía.

El concepto del *Fin de la historia* no es nuevo,¹¹ el de Fukuyama está inspirado en el pensamiento de Hegel¹² en sus escritos de *Filosofía de la Historia* y *La Fenomenología del Espíritu*, refiriéndose al fin ideológico de la humanidad y no a un fin de los acontecimientos. Hegel es el filósofo que se dedica al pensamiento de la historia que el hombre ha hecho, y le pone fin en cuanto a que el hombre se hace consciente de que él mismo es quien hace la historia y es dueño de su realidad y de su totalidad.

Hegel postula que la historia es ese desarrollo constante y dialéctico que se da por las afirmaciones, negaciones, y superación de las negaciones y nuevamente se repite el proceso dando paso al avance histórico a través de las nuevas negaciones históricas sobre las antiguas generando un concepto de totalidad cada una mayor que la anterior. Este proceso da origen a una linealidad histórica totalizadora. Planteó una tesis en que proclamaba el *fin del arte*, no porque este dejaría de existir, sino porque con la poesía ya se alcanzaba su máxima expresión al ser la más refinada pues en ella caben los conceptos que son los únicos capaces de representar pensamientos que son los propiamente humanos. Sin embargo la creación artística demostró que este es solo un ciclo de muerte y las vanguardias llegaron para demostrarlo.

Un ejemplo en el arte de Vanguardia metaforizando la *muerte del arte* es la obra de arte atribuida a Marcel Duchamp, la cual radica en la descontextualización de un objeto existente, el cual pierde su utilidad, la une con otro y crea un nuevo concepto. Es su obra *La fuente* de 1917 firmada bajo el seudónimo R. Mutt, donde toma un urinario público y lo presenta a una exposición, el comité de selección de obras a exponer la consideró una broma de mal gusto, al final no se expuso, pero se abrió el debate de lo que es el arte, el arte entonces deja de tener la idea tradicional de belleza. Igual pasó con Warhol y sus cajas de Brillo, donde el crítico Arthur C. Danto hizo un texto titulado *El fin del arte* donde en ese punto se terminaba el arte moderno pues estas obras estaban en un contexto artístico pero no podían ser percibidas ni interpretadas como arte.

No olvidemos que en la historia de la arquitectura moderna también tuvo su propio pasaje en cuanto al *final de su historia*. Pruitt-Igoe fue un proyecto urbano de viviendas, un plan de grandes ambiciones, así como igual de grande su tamaño; obtuvo premios y fue alabado por la crítica, construido entre 1954 y 1955 en San Luis,



4



5

¹⁰ Fukuyama, Francis en Ferrer Sierra, Alfonso. *El reloj del fin del mundo: Las claves para entender los acontecimientos...*, España, Ediciones Nowtilus, 2008, pp. 101, 208.

¹¹ Lo había planteado San Agustín en la Ciudad de Dios y también en las ideologías milenaristas de la Edad Media. San Martín Barros, Israel. “*El fin de la historia en Hegel y Marx*” (dentro del proyecto de investigación Milenarismo plenomedieval (siglos XI-XIII): Historia, historiografía e imagen”), Universidad de Santiago de Compostela, (EM 2012/46).

¹² En sus escritos *Fenomenología del espíritu* y *Filosofía de la historia*

4 *La Fuente*, de “Richard Mutt” (Pseudónimo de Elsa von Freytag), 1917 (Marcel Duchamp).

5 Andy Warhol entre sus esculturas de cajas de Brillo en la galería Stable, Nueva York, 1964 (Fred W. McDarrah/Getty Images).



6



7

Misuri, EU. Al poco tiempo en 1960 cayó en una fuerte degradación social: pobreza, crimen y segregación fueron solo algunos de sus problemas. El deterioro era tal que a las 15:00h del 16 de marzo del año 1972 se inició la demolición del primero de los 33 edificios. Fue tan marcada la situación que el historiador de arquitectura Charles Jencks imprimió el hecho como “*el día en que murió la arquitectura moderna*” ya que estos edificios seguían los principios de planificación de Le Corbusier y el CIAM.

La misma Historia, lejos de tener un final, podría otra vez volver y volver a lanzar sus lazos con una conveniente periodicidad

Reinhold Martin, *Utopia's Ghost*¹³

Pero aquí el fin de una línea continua es precisamente criticar esa visión de la historia. Es Walter Benjamín, con su concepción de multiplicidad histórica, que pone fin también a ese pensamiento de la linealidad histórica. Carlos Martí ya se aproxima a esa misma idea cuando dice que “el núcleo del saber humano ha explotado, disgregándose en mil pedazos. También la arquitectura ha experimentado esa fragmentación y hoy vive con una mezcla de estupor y resignación la imposibilidad de un “tratado” que recomponga, de un modo armonioso, los fragmentos de ese saber disperso”. Como veremos a continuación esta frase cubre apropiadamente la misma concepción con respecto a la historia, pues se ha de dar un orden para poder entenderla.

6 Pruitt-Igoe, Mosuri, 1954-55 (Pruitt Igoe Myth).

7 Demolición de Pruitt-Igoe, 16-03-1972 (Imagen de archivo).

13 Reinhold, Martin, *Utopia's ghost: architecture and posmodernism, again*, Minneapolis; London, University of Minnesota Press, cop. 2010, p. 48.

Angelus novus. La multiplicidad histórica

Walter Benjamín, era un escritor por naturaleza fragmentario, mezclaba citas y temas, pues iba opuesto a una narración continua, y por ello algunos textos era de difícil comprensión –o susceptibles de una interpretación errónea-. Cuestionaba la cultura tradicional, criticaba la herencia cultural y argumentaba que, más que una cultura, lo que habían eran muchas mentalidades conviviendo. Ponía su atención en cosas aparentemente sin importancia dándole nuevos significados ayudando así a abrir mentalidades.

Su concepción del tiempo también era diferente, no como algo natural sino como una mezcla de apreciaciones políticas, ese tiempo lineal que todos concebimos como natural para Benjamín era el mito del progreso. Para él el progreso es confundido, pues una mejora tecnológica no representa una mejora social y eso no es progreso alguno. Es en esta línea que propone otra concepción del tiempo a través de su Ángel de la historia, la idea consiste en que para luchar contra ese mal llamado progreso ha de viajar al pasado para *despertar a los muertos y recomponer lo destrozado*. Su propuesta es la de intervenir en el presente cuestionando el pasado, confrontándolo y dándole un nuevo significado pero nunca negándolo, sino apoyándose en él. A esa imagen del pasado a la que le otorga un nuevo significado Benjamín le llama *Imagen dialéctica*.

Hay un cuadro de Paul Klee llamado Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.¹⁴

Los fragmentos de la historia

Aunque esta reflexión tiene una visión un tanto pesimista de la historia también tiene un trasfondo como crítica a la concepción lineal hegeliana, no olvidemos que la noción del tiempo usada por Hegel se refiere a su modelo de hacer historia basado en la *tesis*, la *antítesis* y la *síntesis*. Es válida para explicar la historia en su agrupación en periodos que abarcan escalas de generaciones completas desconectadas entre ellas. Esa actitud pesimista puede ser la misma a la de un arquitecto cuando se enfrenta a la ejecución de un edificio antiguo y cómo se vería rebasado ante la abrumadora tarea de explicar (proyectar y construir) la historia a partir de unos fragmentos. Volver el rostro hacia el pasado y querer recomponer “lugares” a partir de trozos históricos puede ser una buena intención –aunque no es suficiente-, pero esa *tempestad* (el progreso) aunque no le impide



8

¹⁴ Walter, Benjamín. “Sobre el concepto de Historia”, en TIEDEMANN, Rolf. *Walter Benjamin, OBRAS libro I/vol2*, Madrid, ed. Abada, 2008, p. 310.

mirar al pasado si le impide volver hacia atrás. No es para menos, pues es una actividad que requiere mucho conocimiento histórico, abstracciones, experiencias y sensibilidad estética, así como expectativas para poder transmitir un argumento, con éstas y más herramientas si podría ir al pasado a recomponer algo.

El carácter divino del Ángel le permite visualizar los tiempos como si fueran presentes y pretender componerlos, pero puede más ese viento originado desde el paraíso, el Angelus no puede salirse de esa trayectoria que lo empuja hacia el futuro que no ve directamente pero sí su rastro que dejan las ruinas que se van amontonando, sabe que el futuro no está escrito y que puede cambiarlo desde que tiene la intención de recomponer el pasado. Es ahí donde observa que existe la multiplicidad de eventos. En otras palabras mirando al pasado es como se puede cambiar el futuro.

La linealidad que critica Benjamín está representada en esa trayectoria del Ángel que va de atrás hacia delante, no ignora el futuro del todo porque solo gira la cabeza, pero el ángel visualiza un mejor futuro en el pasado. Claramente en el mensaje de querer recomponer lo destrozado mirando hacia el pasado para mejorar el futuro está la idea de proyectar, considerando lo que dice Carlos Tostado en que “toda obra arquitectónica es el resultado de un habitar-construir primigenio, con lo que afirmamos que dicha obra no surge de la nada, sino de la historia. Y quién es sino el proyecto el que transforma y renueva esa historia del habitar y del construir a través de un acto prefigurativo”.¹⁵ Así en el pasado se imagina un mejor futuro, es ahí donde está el acto de proyectar.

Mucho antes Friedrich Schlegel (1795) menciona: “El verdadero problema de la historia es la desigualdad de los progresos en las distintas partes constituyentes de la formación humana total, especialmente la gran divergencia en el grado de formación intelectual y moral”.¹⁶ Esa desigualdad puede ser también interpretada como la *tempestad* que no deja al *Angelus Novus* recomponer lo destrozado. Así el progreso-dice Koselleck- era el punto donde se reunían las experiencias y expectativas con diferentes grados de temporalidad y variación, siendo la modernidad la que aumenta la diferencia entre experiencia y expectativa.¹⁷ El arquitecto ha de estar en un punto que pueda trabajar con simultaneidad, igualdad y equilibrio los elementos con los que ha de interactuar, y sobre todo saber cuál de los factores está más distante, a cual le debe dar prioridad y sobre todo cómo solucionarlo.

Pero si la *tempestad* de Benjamín representa el progreso, éste por sí sólo no puede ser negativo, sí que lo es cuando esa *tempestad* al empujar al Ángel no lo deja recomponer-dialogar con- la historia del lugar. Como dice Juan Domingo Santos: “Las sociedades más desarrolladas amplían su tradición transformándola bajo la idea de progreso”.¹⁸ Por otro lado, la palabra *tradición* por si sola tampoco es una palabra que sea positiva o negativa.¹⁹ Aquí lo negativo es que ésta no se modifique y se mantenga intacta quedando como su única función la

¹⁵ Tostado Martínez, Carlos Alberto. *Proyecto e Historia: Dialogías encontradas* PhD, Tesi doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2016.

¹⁶ Schlegel: “«Condorcets “Esquisse d'un tableau historique des progress de l'esprit humain” (1775)”, en *Kritische Schriften* (nota 1), p. 236, en Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado, para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 346.

¹⁷ *Ibid*, p. 351.

¹⁸ Domingo Santos, Juan, *La tradición innovada*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2013, p. 67.

¹⁹ De origen latino *Traditio*: “la transmisión de una generación a otra de noticias, costumbres, ritos, ideas, formas artísticas o estilos”. *Idem*.

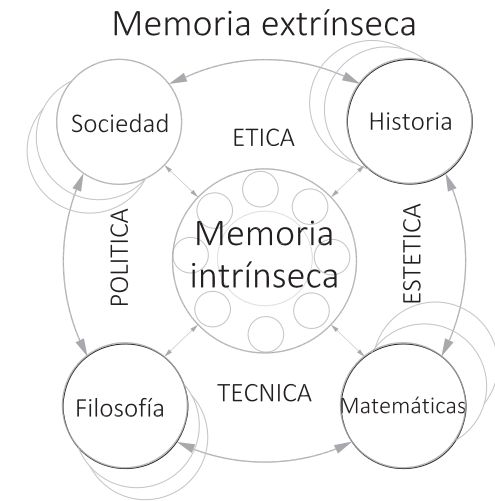
de transmisión de la memoria de una generación a otra, y que es propia de los pueblos menos desarrollados, rituales que “Nacen, viven y mueren exclusivamente para ser testimonio del pasado y entregarlo intacto al futuro”.²⁰ Por lo tanto entendamos que el verdadero progreso está en lo que definimos como el *proyecto* considerando en éste las referencias pasadas y su aportación con base a la imaginación para el futuro. Para evitar el estancamiento dentro de una sociedad ésta ha de ser autocrítica y ha de replantearse las costumbres que le impidan un progreso.

Sin embargo es el arquitecto el que ha de ser consciente de su propia época para poder detectar señales del pasado que pudieran ser pasadas por alto. Ya Giedion plantea en su libro *arquitectura y comunidad* (1957) que para contemplar la propia época correctamente es necesario estudiarla desde dentro, comprendiéndola a partir de su propia estructura.²¹ Esto es correcto pero también es necesario entender el lugar desde una estructura externa, Muntañola define el estudio de la estructura interna o *memoria intrínseca* a la que se hace desde la propia experiencia del arquitecto, la documentación de la obra planos, fotografías, levantamientos, que son un conocimiento de base, esta es una memoria implícita; la *memoria extrínseca*, la define como la memoria dialógica y se relaciona con la ciencias sociales, filosofías, teorías de la historia, matemáticas, etc., es por lo tanto inter-disciplinar.²²

Nos dice además que no hay la una sin la otra, por lo que una época no se debe estudiar desde una sola estructura externa o interna pues pierde su verdadero sentido, cayendo en el error de repetir cosas que no ayudan a ningún progreso. Ha de reconocer entonces qué seleccionar, qué retomar, qué replantear y cómo relacionarlo. Como dice Campo Baeza: “Es en la propia Historia donde encontramos la mayor parte de los conocimientos necesarios para destilar los materiales con los que construir esa creación artística que es la Arquitectura”.²³ Y la otra parte de conocimientos se hallarán en las demás disciplinas, según el proyecto la proporción de datos será de una o de otra memoria.

El arquitecto para acercarse a una correcta interpretación ha de estudiar su esencia espacial, la complicación de estudiar esa estructura desde fuera me recuerda a la analogía que hace Bruno Zevi con la literatura en otra lengua cuando dice “para quien ignore el inglés y pretenda leer Hamlet, le es utilísimo aprender el significado de cada palabra, después colegir el sentido de las frases mediante el estudio de los verbos, luego conocer la historia británica del siglo VI y las vicisitudes materiales y psicológicas de la vida de Shakespeare”.²⁴ Y advierte que ante tal preparación para entender el sentido de la obra no se ha de olvidar que el motivo principal y su fin último es que ha de revivir el poema trágico.

¿Cuál sería el motivo principal y el fin último de un arquitecto que ha de estudiar la historia de un edificio antiguo para después intervenirlo? Aquí la respuesta es la de entender la estructura tanto la interna como la



9

²⁰ *Idem.*

²¹ Cfr. Giedion, Siegfried, *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957, p. 7.

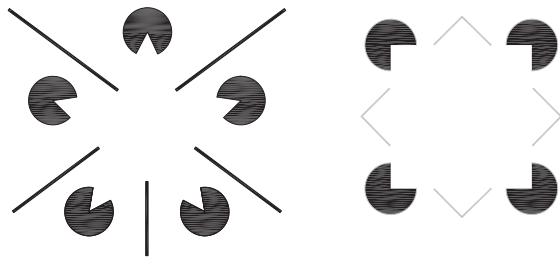
²² Muntañola Thornberg, Josep, “arquitectura, proyecto y memoria”, en *DPA*, No. 18 (Forma y memoria), Barcelona, Edicions UPC, 2002, p. 3.

²³ Campo Baeza, Alberto, *Principia Architectonica*, España, ed. Maira Libros, 2012, p. 47.

²⁴ Zevi, Bruno. *Saber ver la Arquitectura*. España, ed. Poseidon, 1981, p. 21.



10



11

10 Museo Kolumba, restos arqueológicos, vista del Altar (Foto por el autor).

11 Los fragmentos como parte importante del proyecto ha de tener la capacidad de sugerir una idea, una sensación o una información (Redibujado por el autor).

externa del *lugar*. Se entiende *lugar* como las historias que posee un espacio para comprender su sentido y aproximarlo en los habitantes actuales. Nos dice Zevi “Toda labor arqueológica-histórica y filológico-crítica es útil en cuanto prepara y enriquece la posibilidad sintética de una historia de la arquitectura”.²⁵ Es decir, son herramientas que nos han de servir para saber seleccionar y relacionar vestigios y argumentos para narrar un nuevo relato. Aquí la importancia de nuevos métodos para investigar el lugar pues esto nos lleva a configurar la trama de la narración, dice Ricoeur que la imaginación creadora “integra en una historia total y completa los acontecimientos múltiples y dispersos, y así esquematiza la significación inteligible que se atribuye a la narración tomada como un todo”.²⁶ Argumenta que tanto en la metáfora como en la narración lo importante es relacionar la *explicación* con la *comprensión* ya que explicar más es comprender mejor.²⁷

Integración del fragmento

Como vimos anteriormente podemos decir que hablar de un fragmento es prácticamente hablar de la historia, ésta es la que le da orden, le da sentido y le vuelve a dar valor y razón de ser desde nuestro presente.

El tema anterior ya nos adelanta la complejidad del pasado que es la de trabajar con fragmentos, estos fragmentos de fondo son temporales, pero también se reflejan en los vestigios reales que llegan a nuestro presente como ruinas. Se entiende que cada uno pertenece a algo mucho más grande, algo quieren decir, es un objeto que pertenece a otra historia. Scarpa da respuesta también con fragmentos, todos estos visibles a través de láminas de diferentes materiales que van articulando los espacios.

¿Que son los fragmentos históricos? Cuando me refiero a los fragmentos históricos estoy hablando de los fragmentos formales, considerando que en su momento cada etapa histórica refleja su sociedad en la arquitectura. La arquitectura puede dialogar más claramente con la arquitectura, con las formas que un día fueron pero que dejaron en la memoria una forma de vida y unas intenciones que pueden ser rescatadas. Sin embargo, esto no quita que se pueda manifestar a través de nuevas propuestas formales y materiales otras intenciones y simbolismos que el arquitecto o artista considere justos de recordar y de reinterpretar para generar nuevas sensaciones. Siempre y cuando esto esté en diálogo con un pasado. Así hay una dualidad, dice Venturi “Una arquitectura que incluye diversos niveles de significado crea ambigüedad y tensión”.²⁸

¿Qué hacer con un fragmento? Imaginemos los restos de un muro, su presencia pareciera incomoda pues es historia y es objeto que puede ser molesto ya que interfiere con el nuevo programa arquitectónico, tratarlo quita tiempo, quita dinero y quita esfuerzo, para muchos resulta más fácil ignorarlo y eliminarlo. En muchas ocasiones la oportunidad de revalorar una historia a través de un vestigio se pierde, si por lo menos se entendiera que el puro contraste que ofrece un objeto antiguo con uno contemporáneo genera una nueva estética, se ganaría mucho. Respecto a ese fragmento (que está o que aparece de pronto en una excavación)

²⁵ *Idem*.

²⁶ Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración* 5ª ed. (Volumen I. Configuración del tiempo en el relato histórico), México, D.F., Siglo XXI, 2004., p. 32.

²⁷ *Idem*.

²⁸ Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* 2ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, p. 39.

su presencia es clara, se puede reconocer que no es autónomo y ahí lo incomodo porque fue parte de algo que tenía su propia historia. Su presencia es pues generador de preguntas y al mismo tiempo en él está la respuesta, es cuestionada para que diga las razones de su origen. ¿Dejarlo para su contemplación?, ¿quitarlo porque interfiere? O bien ¿integrarlo al nuevo proyecto? Es un punto de partida para un nuevo proyecto, convirtiéndose en símbolo de lo que fue, su valor aumenta quizá más ahora de aquello de donde proviene, más de lo que valía en su propio tiempo adquiriendo una revaloración -como veremos más adelante con las piezas que se desplazan a un museo-. Se eleva a un grado de monumento pues es portador de una memoria. Aquí inicia su primer paso para ser integrado a una totalidad, una nueva totalidad que irá en función de nuestra interpretación. ¿A que pertenecía y cuál será su nueva pertenencia? será el esfuerzo del arquitecto darle un nuevo sentido. Ese nuevo sentido no ha de pasar inadvertido, algún eco ha de provocar en el sujeto.

Nos dice Venturi que “en un momento dado un significado puede ser percibido como dominante; en otro momento un significado distinto parece más importante”,²⁹ esto en referencia a cuando una persona se mueve por dentro o fuera de un edificio o por la ciudad. Si a esto le sumamos que esa misma persona puede percibir el mismo espacio de distinta manera pero en tiempos diferentes podemos comprobar que existe un dinamismo en la arquitectura, siempre y cuando esta permita estas posibilidades de interpretación, resultantes de la complejidad. Nos habla también del elemento reminiscente que es “una combinación más o menos ambigua del viejo significado, evocado por asociaciones, con el nuevo significado creado por la función modificada o nueva”.³⁰ Pues en su uso y expresión su significado original en parte se ha modificado pero también parte de su nuevo significado logrando tener así un doble significado,³¹ o según el proyecto y sus lecturas muchos más.

De este modo vemos que la aportación que tienen los cuadros en movimiento del futurismo, o bien de los distintos planos que muestra el cubismo, representan una selección de formas, colores y movimientos, los cuales se ofrecen en una síntesis. Un solo tiempo con diversas visiones producidas en diferentes tiempos acerca de un mismo acontecimiento sintetizándolos en una sola obra. Cada una de esas visiones es un fragmento parcial que le ha llamado la atención al artista hasta convertirlos en una totalidad.

Así cada fragmento traído al presente se convierte en su aquí y ahora, es al mismo tiempo pasado y presente, son dos capas en una, la que rememora y la que se integra a nosotros. Valorar el fragmento significa observar su tiempo y su lugar. Es en este sentido en que el fragmento se convierte en referencia y lo integramos al nuevo proyecto. Es aquí cuando ya empezamos a abstraer el tiempo, pero si además contamos con mayor información y los entrelazamos en un dialogo de usos actuales un tanto coherentes con los usos que hubo en aquel tiempo de su existencia –en ese mismo lugar-, también estaremos abstrayendo su espacio.



12



13

²⁹ *Ibid.*, p. 50.

³⁰ *Ibid.*, p. 60.

³¹ Cfr. *Idem.*

Palimpsesto. Las capas en el tiempo

Los habitantes de un territorio no paran de borrar y reescribir el viejo grimorio de los suelos”

André Corboz, *El territorio como Palimpsesto*.³²

Cuando los fragmentos son muchos y de diferentes épocas, conviene retomar el Palimpsesto, concepto de referencia de André Coboz³³ quien sintetiza la idea para explicar que un territorio, -e incluso en un solar-, está compuesto por múltiples capas, definibles por múltiples disciplinas para este estudio interesa la que tiene que ver con las sucesiones históricas. Comúnmente imaginamos las capas una sobre la otra, la lógica es correcta pues así es como los estratos geológicos se van superponiendo, sin embargo la realidad del patrimonio arquitectónico es mucho más compleja.

Hay muchas formas para reflexionar sobre las capas, el edificio construido es la representación materializada de la cultura que hay detrás. Tradicionalmente consideramos que un edificio cumple una vida útil y este es reemplazado por otro, mas nuevo, más grande, mejor construido.

Solo por dar unos ejemplos, hay otras formas de permanencia en el tiempo de capas que se sustituyen a sí mismas como lo es el santuario japonés de Ise³⁴ o Ise Jingū, sus dos principales santuarios el interior Naikū (de 2000 años aprox) y el exterior conocido como Gekū (de hace 1500 aprox), están restringidos al público y lo interesante es que se reconstruyen cada 20 años debido a su creencia de que la naturaleza muere y renace en ese periodo. Así que los santuarios son nuevos pero al mismo tiempo son antiguos en lo que respecta a su tradición. Esto es parte de su creencia sintoísta de *impermanencia* que consiste en saber que todo cambia y que tiene ciclos. Así, aunque cada dos décadas se reemplazan, se usan los mismos materiales y las mismas formas. A pesar de saber que tienen tanto tiempo no hay vestigios de los anteriores pero si está la tradición tan antigua y tan viva de seguir haciéndolo.

Otro caso un tanto opuesto es el de la Plaza de Toros *La Petatera* en Colima, México. En ella no solo el acceso público es permitido sino que la construcción-o más bien dicho la continua reconstrucción- del recinto es realizada por 70 familias del pueblo bajo la guía de un encargado y sus ayudantes quienes trazan y coordinan la construcción. Cada año los habitantes se involucran en levantarla nuevamente, repitiendo el ciclo de montar y desmontar la plaza desde hace más de 160 años. Es un ejemplo de colaboración comunitaria y de interacción social, cada familia se hace responsable de conservar los materiales de una parte de la plaza. Los materiales son troncos, tablas, mecates, sogas y petates³⁵ que son los más vistosos. La razón de esta cooperación es que junto



14



15



16

32 Corboz, André, “El territorio como palimpsesto” en Choay, Françoise [et al.] *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Ángel Martín Ramos, ed, Edicions UPC, Universitat Politècnica de Catalunya, 2004, p. 27.

33 De su artículo original de “El territorio como Palimpsesto” en *Diogenes*, enero-marzo 1983, pp. 14-35.

34 Gran Santuario de Ise o Ise Jingū, es un complejo de santuarios de la ciudad de Ise, dos son los más importantes el Naikū (interior) y el Gekū (exterior), están restringidos al público los otros 123 están conectados a ellos.

35 El petate es un tipo de alfombra hecha de palma entrelazada, de ahí el nombre de *La Petatera*.

14 Nuevo Santuario de Ise o Ise Jingu a la izquierda y el viejo a la derecha, 2013 (Kyodo News via AP).

15, 16 La Petatera, Vista superior (Foto por Ramón Herrera).

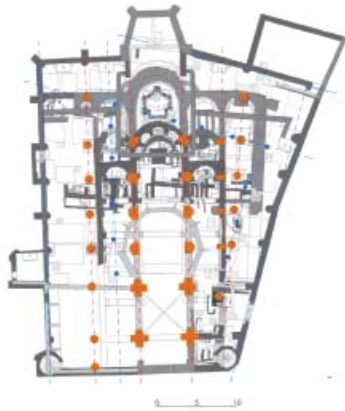
16 La Petatera, Vista parcial, (villadealvarez gob mx).



17



18



19

17 Recreación del incendio del Liceu de 1861 (Imagen de archivo).

18 Maqueta del Templo Mayor en México, reproduce las capas de edificaciones superpuestas (Imagen de Archivo).

19 Levantamiento arqueológico donde se aprecian las diferentes capas de antiguas iglesias, museo Kolumba (Peter Zumthor).

al pueblo está el volcán de Colima que por los sismos se ponen bajo la protección del santo patrón San Felipe de Jesús, dedicándole a cambio una fiesta anual.

Otro caso de reconstrucciones es el del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el 9 de abril de 1861 aconteció un incendio y toda la madera se quemó quedando la carcasa de piedra. Su reconstrucción sirvió para mejorar el decorado del que tenía originalmente, más cercano a nuestro tiempo otro incendio en 1994 hizo lo mismo provocando que se reconstruyera el teatro con la misma apariencia que el anterior aunque con una infraestructura mucho más avanzada. En este último caso considero que se perdió la oportunidad de plantear otras salidas tanto de proyecto como de uso. Muy similar fue lo que ocurrió a la casa Taliesin de F. Ll. Wright la cual fue reconstruida después de un incendio provocado, tuvo un segundo incendio como consecuencia de un problema eléctrico, y en la última versión-la Taliesin III- fue donde Wright produjo sus más importantes proyectos como el Museo Solomon R. Guggenheim, la torre The Illinois, etc.

En México en la desaparecida cultura Azteca construir sobre lo que ya estaba también era una actividad puesta en práctica principalmente en edificios de carácter religioso. El primer templo sagrado donde se fundó la capital del imperio, y dedicado a Huitzilopochtli (dios solar y de la guerra) y a Tláloc (dios de la lluvia y de la fertilidad) tuvieron una superposición de capas. Cada etapa se atribuye a cambios en el imperio, entre esos cambios cada gobernante iba ampliando el templo, “envolviendo” el nuevo al anterior.

El Museo Kolumba es también otro ejemplo de un acumulado de capas, siendo notorio en la sala de los restos arqueológicos donde están visibles los vestigios de los antiguos templos católicos que ahí existieron. Como láminas de papel transparente están dibujadas las plantas de los anteriores templos, la imagen es integral. Ahora el uso del edificio es cultural pero como veremos más adelante hay un esfuerzo por evocar aquella religiosidad.

Son muy variadas las situaciones previas a un edificio antiguo que aún permanece, el fenómeno está en edificios religiosos, culturales, de ocio, edificios en los que la fuerza de la memoria en la cultura hacen que permanezca en el tiempo, su presencia material en la mayoría de los casos es indispensable, pues es lo que se tiene para heredar a los que vienen. Su permanencia se da de múltiples maneras en esa lucha por preservar la memoria, el edificio puede ser reconstruido, reemplazado, readaptado y mejorado o construido con base a un antiguo mito. Así, las capas son materiales e inmateriales, y el arquitecto ha de trabajar con ambas.

¿Con cuál de las capas ha de relacionarse el nuevo proyecto cuando son muchas y cuando todas tienen su propia validez? Como veremos en el museo Castelvecchio, Scarpa lo relaciona con todos ante la presencia y funcionalidad de los espacios; Moneo lo relaciona con el periodo romano por el contexto próximo y la carga histórica; en el Museo Kolumba, Zumthor ante tal situación no exalta ningún periodo histórico, pero da una nueva continuidad al anterior templo.

Las capas no son solo horizontales y materiales, aunque todas pertenecen a la historia cada una tiene sus propias características, ya sean religiosas, políticas, militares, culturales. Investigar en la historia los usos y las funciones será parte de ese diálogo.

Francisco de Gracia nos dice sobre la importancia de la historia como: “un poderoso medio capaz de ayudarnos a descubrir los conflictos de relación. Especialmente los que afectan al proyecto arquitectónico en tanto previsión de forma para un lugar y de acuerdo con unas circunstancias particulares”.³⁶ Entiendo por conflicto de relación a la falsa interpretación que se pueda tener sobre un vestigio. Y que este no logra entablar una nueva relación con el presente. La historia no solo ayuda a descubrir conflictos de relación, sino que nos ayuda a generar nuevas relaciones a partir de esos conflictos.

Es en las relaciones donde coexistimos con la historia, los objetos ya no son abstractos, su presencia material tanto forma parte del pasado como de nuestro presente, ya no hablamos de ideas sino de huellas de las arquitecturas que fueron, están y seguirán siendo. De aquí la importancia de que la obra de arquitectura contemporánea dialogue con sus predecesoras y además resuelva esos conflictos detectados.

De Gracia refiriéndose al historiador “lejos de reconstruir el pasado, lo que hace es reinterpretarlo” a través del proyecto, y reconstruir poniendo piezas nuevas que un día fueron y dejaron de existir o que debieron estar pero que no fue posible ponerlas en su momento. Ha de haber una delimitación también, pues sintetizar múltiples eventos de múltiples épocas puede perderse en el intento de narrar algo y crear confusión. Pero por lo menos tiene en esa multiplicidad una libertad atemporal que con responsabilidad ha de seleccionar lo que desde su presente considere lo más adecuado éticamente posible.

Pero ¿qué es lo que se interviene? Es decir, si partimos de que la arquitectura de cada época es a la vez una interpretación de sucesos³⁷ estaremos trabajando con elementos abstractos, por lo que de no saber sintetizar correctamente la nueva narrativa puede ofrecer una lectura equivocada, que lejos de enmendar u ofrecer un nuevo relato para compensar algún pasado se estará tergiversando la veracidad de las anteriores historias. Hay muchos ejemplos dentro de la actividad de restauración en que las malas interpretaciones llevan a reproducciones que nada tenían que ver con el edificio en cuestión.

De Gracia continua diciendo que “El conocimiento de la historia debe contribuir a interpretar el proceso de gestión arquitectónica en función de sus circunstanciadas de tiempo y lugar”.³⁸ En este sentido, como dice Giedion, la historia no es estática sino dinámica,³⁹ argumenta que ninguna generación puede comprender una obra de arte en todas sus facetas. Lo mismo pasa con la historia, “la historia no es simplemente la depositaria de unos hechos inmutables, sino un proceso, un patrón de actitudes e interpretaciones vivas y cambiantes”.⁴⁰ Abarcar la historia de una sola capa es prácticamente imposible, tan solo un día de sucesos en una ciudad es imposible ser abarcado por toda la vida de un historiador, éste ha de saber seleccionar y además saber interpretar.

Tanto la ciudad como su arquitectura están vivas, y en ellas permanece el acumulado de cada época que queda

36 Gracia, Francisco de, *Pensar, componer, construir: una teoría (in)útil de la arquitectura*, Donostia-San Sebastián, Nerea, DL 2012, p. 164.

37 Por ejemplo, cuando la arquitectura representaba las metáforas, como las iglesias religiosas.

38 Gracia, Francisco de, *Idem*. p. 164.

39 Giedion, Sigfried. *Espacio tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, Barcelona, ed. Reverté, 2009, p 43.

40 *Idem*.



20

20 Antiguo acceso principal del Ala Napoleónica al museo de Castelvecchio, Verona, 2018 (Foto por el autor).



21

21 Fachada de la Pasión, Sagrada familia, Antoni Gaudí (Foto por el autor).

48

plasmado en la traza urbana y en su arquitectura. Para André Corboz la frase citada al principio de esta sección en que los habitantes no dejan de escribir y reescribir en el viejo libro, nos dice claramente que la ciudad actual contiene muchas ciudades de un gran acervo histórico valioso para sus habitantes. Esa propiedad de irse regenerando continuamente para los que vienen, los cambios por lograr afirma son: “una comprensión más eficaz de las cosas posibles, repartición más juiciosa de bienes y servicios, gestión más adecuada, innovación en las instituciones, en consecuencia, el territorio [la ciudad] es un *proyecto*.”⁴¹

La responsabilidad ética de cualquier intervención de regeneración dentro de un centro histórico o un edificio patrimonial, es muy delicada pues participan “dos grupos”: los que crearon la arquitectura en las ciudades desde su inicio hasta su consolidación y los habitantes actuales, que han recibido toda esa carga histórica, pues la existencia de la memoria contribuye a su sentido de identidad;⁴² ya Ruskin mencionó: “podemos vivir sin ella, pero no podemos sin ella recordar”,⁴³ convirtiéndose la memoria en la arquitectura, un gran conquistador del olvido⁴⁴ y pieza clave para su fortalecimiento y buen funcionamiento.

Ruskin señala la importancia de “hacer histórica la arquitectura de una época” para después conservarla y heredarla⁴⁵, logrando el beneficio de no caer en el olvido. De acuerdo a Basilio Calderón la ciudad histórica lo contiene todo: el patrimonio como espacio conservado, la memoria del espacio perdido y el espacio reconstruido, siendo estos tres lo que percibe cada generación.⁴⁶ Logrando la próxima –generación–, ser la heredera de las obras que hoy se construyen, la cual se beneficiará más, que de los hombres que viven en la actualidad⁴⁷.

Pero todas esas capas en la historia viven en un solo tiempo que es el pasado, si son visibles y si son todas válidas entonces su valor ya no será en función de su cronología sino de su importancia. Si todas son importantes entonces se enfrentan a una multiplicidad en igualdad de condiciones, un tiempo que se superpone a todos los anteriores.

Pero el fragmento como parte de su tiempo no es por el objeto mismo sino por los hombres que le dieron forma, detrás de su presencia está el valor de una cultura, es decir hubo una sociedad. Trabajar con el fragmento implica trabajar con un sujeto, un sujeto histórico.

Para Platón el juez competente debe poseer “Primero, un conocimiento de la naturaleza del original; después, un conocimiento de la exactitud de la copia; y en tercer lugar, un conocimiento de la perfección con que la copia

41 Uno de los términos empleado por Corboz para definir al territorio. “La finalidad es obtener un dinamismo en los fenómenos de formación y producción, para lograr el perfeccionamiento continuo de los resultados”, Corboz, André, *op. cit.*, p. 28.

42 “La memoria colectiva se hace necesaria como construcción ideológica para dar un sentido de identidad al grupo...” Colmeiro, José F., *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Ed Anthropos, 2005, p. 9.

43 Ruskin, John, *op. cit.*, p. 236.

44 El otro gran conquistador es la poesía pero la arquitectura es más potente, pues aparte de que contiene lo que los hombres han pensado y sentido también lo que sus manos han manejado, lo que su fuerza ha ejecutado y lo que sus ojos han contemplado todos los días de su vida. *Idem*.

45 *Idem*.

46 Calderón Calderón, Basilio. *La ciudad de la memoria: Burgos a través de la fotografía histórica: 1833-19336*, Burgos: Dossoles, DL 2002, p. 13.

47 “Los hombres no pueden hacer tanto bien a sus contemporáneos como a sus sucesores” RUSKIN, John, *op. cit.*, p. 246.

es ejecutada”⁴⁸ si la “copia” –como representación- que hace el arquitecto en su calidad de “Juez”, éste ha de ser responsable en abarcar y abordar el objeto que interviene y conocer su estructura, saber cómo lo plantea y cómo lo construye.

De acuerdo a Michelet y Fustel de Coulanges, el hombre es esencialmente el objeto de la historia. A lo que Marc Bloch comenta que es más bien a los “hombres” (en plural) y para ello “conviene a una ciencia de lo diverso” pues detrás de todo su legado la historia quiere “aprehender a los hombres”.⁴⁹

Un punto clave que maneja Bloch y muy oportuno para el arquitecto que se apoya en el sujeto es el que de acuerdo al conocimiento de los hombres –del pasado-, dependerá su posición particular frente al problema de la expresión.⁵⁰ Es por ello que el estudio del sujeto, el lugar, y la sociedad le encausará a una intervención más equilibrada, considerando estos tres aspectos como fundamentales de acuerdo a los estudios profundizados del profesor Muntañola.

La restauración y el riesgo de la imitación

La idea occidental de la arquitectura respecto al tiempo está asociada a su permanencia y estabilidad, su duración ha de trascender en el tiempo. Sin embargo circunstancias ajenas interrumpen esa intención de permanencia. Por necesidad de continuar y aprovechar lo ya construido o por recuperar las memorias a través de la arquitectura, se ha requerido extender la vida a determinados edificios. Por lo que cada época ha aplicado a su manera distintas formas de recuperación. En el periodo romano restaurar significaba actualizar e innovar. En el siglo XVII las intervenciones eran muy agresivas, lo antiguo era desdeñado y solo se basaban en la sustitución y la ampliación de espacios.⁵¹

Una primera valoración más respetuosa y con carácter crítico para las intervenciones de edificios antiguos se empieza a dar en el siglo XVIII. Las reestructuraciones drásticas que alterarían gravemente a un edificio quedaban prohibidas. No fue sino hasta el siglo XIX en que la restauración como disciplina empezó a cobrar importancia. Sus criterios ya contemplaban mejores reflexiones por intelectuales, por métodos científicos y visiones objetivas, hubo esfuerzos por dibujar los objetos hallados en excavaciones, catalogarlos, medirlos y realizar manuales con mucha información.

Gaetano Miarelli afirma que el primer documento sobre restauración, fue una manifestación del papa León XII (1760-1829) donde prohíbe cambios y que sea fiel e íntegra con su versión original, el texto dice: “Ninguna innovación debe introducirse ni en las formas, ni en las proporciones, ni en los ornamentos, si no es para excluir los elementos que en un tiempo posterior a su construcción fueron introducidos por el capricho de la época

48 Platón. Leyes, 669 A-B en Beardsley, Monroe, *op. cit.*, p. 23

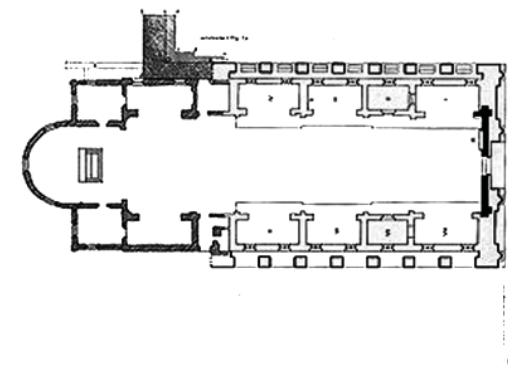
49 Block, Marc, *op. cit.*, p. 25.

50 *Ibid.*, p. 25.

51 Juan Domingo Santos nos da algunos ejemplos como la basílica paleocristiana de San Juan de Letrán convertida en una construcción barroca por Borromini; una catedral barroca del siglo XVI, originalmente era el templo griego de Atenea en Siracusa. O la mezquita de Córdoba que acabó como una catedral cristiana. Domingo Santos Juan, *op. cit.*, p. 129.



22



23

22 Templo de San Francisco de Rimini o templo de Malatesta, Rimini, Italia, 1468 (Leon Battista Alberti).

23 Planta del templo con la intervención de Leon Battista Alberti.



24

24 Murallas de la ciudad medieval fortificada de Carcassonne, reconstruidas por Viollet-le-Duc de 1846 a 1852. Es considerada una de las más importantes del s XIX, reflejando un entusiasmo por la conservación.

siguiente”.⁵² Ideas como esta empezaron a proliferar mostrando su preocupación por conservar de la mejor manera los monumentos históricos cuidando que quien hiciera una restauración tuviera conocimientos especializados en el arte y la ciencia. Es Viollet-le-Duc el primero que logra sistematizar los conceptos antes requeridos para formalizar una teoría de restauración. Junto a los cambios que trajo la Revolución Industrial también se manifestó el deseo de conservar los monumentos antiguos, generalizándose en el siglo XIX.

Son dos las doctrinas que se contraponen a la visión de cómo intervenir un monumento histórico, una que es la *Intervencionista* defendida por Viollet-le-Duc-predominante en los países europeos-, para él “Restaurar un edificio es restablecer un estado completo que puede no haber existido nunca en un momento dado”.⁵³ Esta visión busca la permanencia del edificio a costa de que éste sea re-imaginado. De acuerdo a Domingo Santos, Viollet-le-Duc entendía claramente que “la restauración no pertenece al campo del especialista sino al disciplinar de la arquitectura”.⁵⁴

La postura opuesta, la anti-intervencionista-propia de Inglaterra- defendida por John Ruskin⁵⁵ “No tenemos el derecho de tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron, y en parte a las generaciones que han de venir detrás”⁵⁶ quien con cierta molestia hace críticas a la restauración intervencionista como: “destruid el edificio, arrojad las piedras a los rincones más apartados... rehaced a vuestro gusto, más hacedlos honradamente, no los reemplacéis por una mentira”.⁵⁷ Su postura es la defensa de la ruina, realmente apostaba por el respeto al monumento heredado, no quería que fuera falseado, pues defendía su autenticidad.

En 1877 se publicó el manifiesto fundacional de la SPAB (Society for the protection of Ancient Buildings), ahí William Morris defendió la idea de la “*protección* en lugar de la *restauración*” solicitando a los responsables de conservación de edificios a “no fingir otro arte o, como mínimo, resistirse a falsificar la estructura o la decoración del edificio tal y como está”.⁵⁸ La serie de principios por la SPAB siguen vigentes, abogando por un mantenimiento regular y por realizar solo las modificaciones necesarias, las cuales debían ser realizadas con materiales distintos evitando así la reproducción ofreciendo de esta forma una alternativa honesta.⁵⁹

El esquema de intervención planteado por Viollet-le-Duc y por Ruskin lleva una línea de pensamiento histórico lineal. En el primero, el edificio sigue una vida continua que en su intento de seguir vigente es falseado, en muchas ocasiones su restauración no fiel a lo que realmente fue dejando que la imaginación se adueñe de la intervención. Ruskin por el contrario deja que el edificio tenga su vida útil de principio a fin.

52 Miarelli, Gaetano “Historia de los criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico”, en Domingo Santos Juan, *op. cit.*, p. 137.

53 Morris, William, definición célebre de su “*Dictionnaire*”, citado por Choay, Françoise. *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Ed Gustavo Gili, SL, 2007, p. 134.

54 Domingo Santos Juan, *op. cit.*, p. 140.

55 *Ibid.*, p. 132

56 Ruskin, John, *Las siete lámparas de la Arquitectura*, Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1956, pp. 258-259.

57 *Ibid.*, p. 257

58 Weston, Richard. *100 Ideas que cambiaron la arquitectura*. Ed Art Blume, S. L. 2011, p 115.

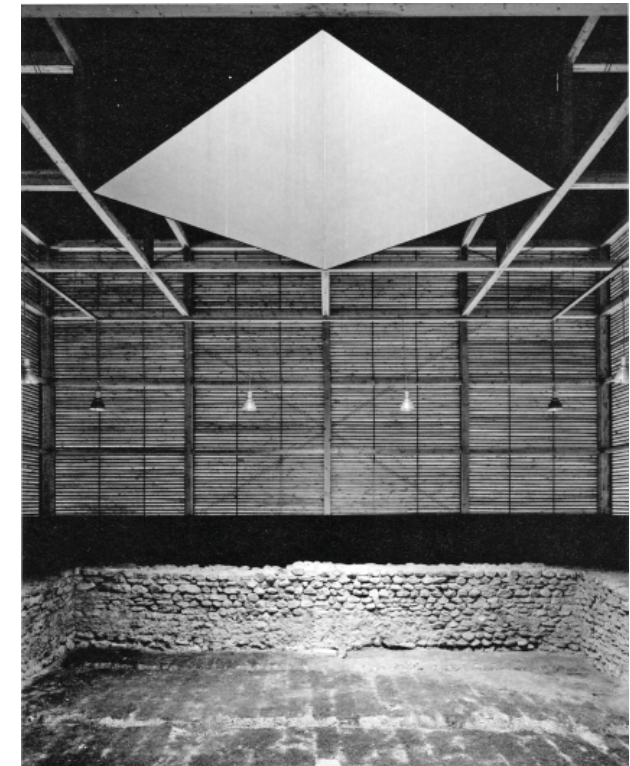
59 *Idem.*

En Italia Camilo Boito-Ingeniero e historiador de Arte- defiende la prioridad del presente sobre el pasado y a la vez la legitimidad de la restauración como un último recurso cuando fracasan los medios de mantenimiento, consolidación, y reparaciones no expuestas a la vista, pero está en la línea de no inventar o falsear fachadas o partes de un edificio.⁶⁰

Boito propone tres tipos de intervención que difieren según la antigüedad del edificio: “Para los monumentos de la antigüedad, una restauración arqueológica que se preocupe ante todo de la exactitud científica y que, en caso de reconstitución, considere sólo la masa y el volumen, dejando de alguna manera en blanco el tratamiento de las superficies y el de las ornamentaciones; para los monumentos góticos, una restauración pintoresca que dedique su principal esfuerzo al esqueleto (osamenta) y abandone la carne (estatuaría y decoración) al deterioro; finalmente, para los monumentos clásicos y barrocos, una restauración arquitectónica que tome en cuenta el edificio en su totalidad”.⁶¹

Es interesante el criterio de Camilo Boito en su postura de intervención, su propuesta ofrece un criterio de abstracción-en cuanto a las formas-, que va en proporción al tiempo del objeto a intervenir: entre más antiguo más abstracto. Más adelante se abordará este criterio considerando la idea aplicable para el futuro.

Nos dice Juan Domingo Santos: “Hablar de restauración es hablar de arquitectura y no de métodos ni de técnicas restauradoras”⁶² nos comenta sobre darle un mayor protagonismo al proyecto de arquitectura el cual para él “un instrumento sensible y riguroso para detectar problemas y proponer soluciones más allá de la especialización”,⁶³ aquí nos encontramos nuevamente en las fases de Ricoeur, donde la prefiguración, la configuración y la refiguración, vuelven a tener un protagonismo renovado, prácticamente estaríamos hablando de una re-prefiguración, de una re-configuración y de una re-refiguración. El proyecto se manifiesta y se forma una duplicidad con el anterior, el proyecto final surge de una complicidad, no existe uno sin el otro.



25

60 Choay, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, SL, 2007, pp. 140,141.

61 *Idem*.

62 Domingo Santos, Juan, *op. cit.*, p. 151.

63 *Idem*.



26



27

26 Ampliación del Banco de España en Madrid por Rafael Moneo, 1978-90, inauguración 2006 (© Duccio Malagamba).

27 Casa Gugalun de Peter Zumthor, Versam, Canton de los Grisones, Suiza, 1994 (© Felipe Camus).

Mímesis no es imitación. El riesgo de la copia

Después de poco tiempo, sus edificios se han convertido en exánimes masas de piedra a pesar de haber incorporado en ellas detalles de obras de belleza eterna.

Siegfried Giedion, *Espacio, tiempo y Arquitectura* ⁶⁴

Cada época tiene rasgos de evocación hacia el pasado, en el Renacimiento retomaban la arquitectura griega. En la revolución industrial un decreto en 1818 estipulaba que los edificios de carácter religioso debían ser construidos en estilo gótico pues era lo que estaba de moda.

Considero importante que el arquitecto tenga en cuenta que Platón haciendo crítica sobre el arte consideraba que el artista confundía lo auténtico con lo falso, y se terminaba creyendo que cosas totalmente falsas eran verdaderas. ⁶⁵ Ya lo dice Alan Colquhoun, que muchos creen que “sin métodos de análisis y clasificación más exactos, el diseñador tiende a caer en ejemplos previos, es decir, soluciones tipo, cuando lo que se le plantea son problemas nuevos” ⁶⁶ En la actualidad la presión por conservar ciudades históricas con fines patrimoniales y por la atracción turística provoca que quienes deciden las políticas se sigan decantando por copias de edificios a modo antiguo creando un falso histórico. En su representación el arquitecto debe ser cuidadoso de no reproducir una determinada forma que haga confundir la autenticidad de su época por los usuarios actuales.

Aristóteles en su *Poética* nos dice que la mimesis era fundamental, por tanto saber imitar era tan importante y necesario como aprender los principios sobre como componer una obra, dando como resultado una obra estética. La concepción de *mimesis* para Aristóteles no significaba una copia sino más bien una *representación* de la realidad. En tanto, en arquitectura la *mimesis* tampoco debería ser una copia literal, sino que debería ser mostrada a través de *representaciones* con determinados rasgos formales, pudiendo abarcar otros aspectos de la experiencia como el emocional o el sensorial permitiendo de esta manera un margen más amplio para la composición de formas basadas según el grado de abstracción que requiera la intervención.

De igual manera, Paul Ricoeur define que la *mimesis* poética no debe jamás entenderse como *copia* o *imitación*, sino como *representación* o como *juego simbólico*. ⁶⁷ Esta ha de ser innovadora, ha de ser poética, ha de tener dialogía inteligible y también ha de tener la capacidad de lectura por parte de mucha gente-aquí se enlaza con Bajtín con la *voz narrativa* y los *puntos de vista*-. La mala interpretación del termino *mimesis* ha llevado a una copia tanto de la naturaleza como de otros estilos muy posiblemente para pertenecer al grupo de las grandes

⁶⁴ Giedion, Siegfried, *Espacio, tiempo y Arquitectura*, op. cit., p. 43.

⁶⁵ Para él todas las cosas creadas eran imitaciones de sus arquetipos eternos, por lo que las pinturas, los poemas dramáticos y los cantos los consideraba imágenes situando a las artes en un segundo grado de alejamiento de la realidad. Beardesley, Monroe y Hospers John. *Estética, historia y fundamentos*, España, ed. Catedra, 1984, p. 20.

⁶⁶ Colquhoun, Alan, *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 61.

⁶⁷ Muntañola, Josep. *Topogénesis, Fundamentos de una nueva arquitectura*, publicado en la revista ARQUITECTONICS, Mind, land & Society No. 18, Barcelona, ed. UPC, p. 22.

obras y alcanzar una categoría de intemporalidad, algunos arquitectos han calcado otros periodos, copiado sus formas y sus técnicas. La copia de elementos históricos en una época que no le corresponde demerita en gran medida a la obra arquitectónica.

La visión crítica del arquitecto en el sentido de cómo representará su intervención tendrá que ver con la *mímesis* que pretenda ejercer para lograr el reconocimiento del sujeto con el espacio. La interpretación de las cosas y de los fenómenos del pasado deberá estar en consonancia con la época actual. Entonces determinará si deja un margen para que las personas elaboren sus propias interpretaciones y establezcan sus propias conexiones con el pasado, y tengan la libertad de rechazar interpretaciones realizadas por otros.

El artista no concede a las apariencias de la naturaleza la misma y compulsiva importancia que les conceden sus muchos detractores realistas. No se siente tan supeditado a ellas. Pues a sus ojos las formas detenidas no representan la esencia del proceso creador en la naturaleza. La naturaleza naturalizante le importa más que la naturaleza naturalizada

Paul Klee *Teoría del Arte Moderno*⁶⁸

El pasado no es un impedimento, al contrario, otorga más oportunidades al proyecto, el reto que conlleva un diálogo con la memoria directa lejos de ser una limitante es un potenciador para nuevas estrategias de proyecto. No son pocos los que se refieren a la memoria como una parte natural a tener en cuenta en la generación de nuevos proyectos. Para Campo Baeza “Una Memoria que, lejos de anclarnos en el pasado, apoyándose en él, da impulso al arquitecto para remontarse y volar al futuro”.⁶⁹ Bruno Zevi también dice que “La fidelidad histórica no estriba en imitar a los padres sino en hacer evolucionar su obra, aunque sea en contra de sus deseos”.⁷⁰ Y mucho antes Kandinsky decía que la creación artística debía ser “hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos”.⁷¹

Es importante que el mismo arquitecto no se confunda ni confunda a otros con lo que representa, como advirtió Rene Magritte con su serie de pinturas conocidas con el título *La traición de las imágenes*, donde como respuesta a una pintura de Le Corbusier titulada *una pipa* (1923)⁷² le responde-seis años después- con otra titulada *Ceci n'est pas une pipe* (*esto no es una pipa*). La crítica consiste en que Le Corbusier no había hecho una pipa-como decía su propio título- sino había realizado una representación de ésta. La reflexión es que lo que vemos no es exactamente lo que dice el título que leemos sino más bien una *representación*. Así es como el significado es transmitido por los símbolos, pues no es una pipa, es un *símbolo* que activa la memoria y recuerda

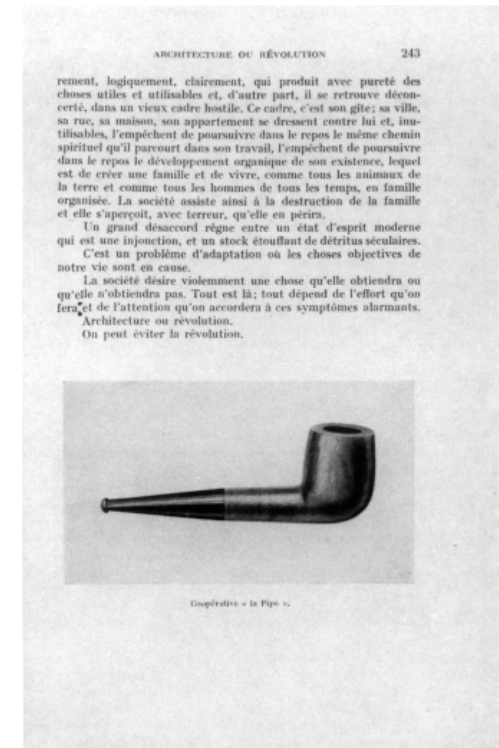
68 Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*, Argentina, ed. Calden, 1976, p. 48.

69 Campo Baeza, Alberto. *Principia Architectonica*, España, ed. Maireia Libros, 2012, p. 48.

70 Zevi, Bruno. *Leer, Escribir, Hablar Arquitectura*, España, ed. Apóstrofe, S.L., 1999, p. 323.

71 *Idem*.

72 Imagen que aparece en su tratado de la nueva arquitectura mecánica como un ejemplo de diseño racional.



28



29

28 *La pipa*, Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*, p. 243. 1923

29 *Esto no es una pipa*, óleo sobre lienzo, 1929 (René Magritte).



30

30 Ampliación de la National Gallery de Londres, 1991 (Robert Venturi y Denise Scott-Brown).

54

a una pipa.⁷³

Para Aristóteles la forma de convencer es aproximarse a la verdad pues sabía que “La gente tiende a ver lo que le parece verdad y por ello el retórico intenta persuadir que una cosa es verdadera porque se parece a otra cosa”⁷⁴ por lo que toda imitación es a la vez verdadera y falsa.⁷⁵ Por lo tanto es necesaria esa dualidad que le permite ir de lo real a lo virtual. “La tragedia, en cambio (a la comedia) aplica nombres familiares. La razón es que lo posible es convincente”⁷⁶ Aristóteles refuerza sus argumentos cuando estos están vinculados a verdades psicológicas generales. “Lo universal consiste en que a determinado tipo de hombre corresponde decir o realizar determinada clase de cosas según la verosimilitud o la necesidad”.⁷⁷ Podríamos trasladar la idea a un proyecto arquitectónico o la rehabilitación de un edificio en que la actualización más favorable consiste en que cada espacio sea destinado al uso que le sea mucho más apropiado de acuerdo a sus características. Esto ha de ser estudiado para compaginar usos y espacios, antiguos y nuevos. Por lo que “La «mímesis» estética es siempre representación de una acción a través de una ficción artística correcta gracias a un argumento, o intriga, poéticamente bien estructurado”.⁷⁸ Esto significa que la compaginación antes mencionada más la incorporación de nuevos espacios y usos necesarios que complementen el proyecto podrá ser realizado por el arquitecto a través de sus conocimientos pero sobre todo por su capacidad artística pues ha de plantear narraciones a partir de nuevas representaciones bien relacionadas con lo nuevo y lo antiguo.

La «idea» se encarna en formas materiales, esto es la belleza. De ese modo el hombre se explicita a sí mismo lo que él es y puede ser. Cuando lo material es espiritualizado en el arte, se da a la vez una revelación cognoscitiva de la verdad.

Hegel, *Filosofía de las Bellas Artes* ⁷⁹

El arquitecto debe tejer relaciones con la verdad al hacer proposiciones contenidas en su proyecto. Así muchas concepciones sobre otras épocas, la vida, los rituales, la muerte, el entorno se implicarán en cuanto permitan deducir sus intenciones, o bien, dejarlas entrever para que éstas sean descubiertas por el sujeto mediante una lectura adecuada del espacio que variará en función a su *distancia estética*.⁸⁰ Pero aún incluida ésta *distancia estética* el autor debe tenerla en cuenta reduciendo sus extremos, evitando la indiferencia por un lado y la confusión por el otro. Esto dará una veracidad al espacio, ya que por el contrario la copia de elementos arquitectónicos explícitos de otras épocas crea la sensación en el sujeto de mentira y falsedad.

⁷³ Hughes; Robert, Serie de documentales *The shock of the new (El impacto de lo Nuevo) El paraíso mecánico*, Producido por la BBC, 1979, cap. 1. 12':45".

⁷⁴ Muntañola, Josep. *Topogénesis*, op. cit., p. 29.

⁷⁵ Beardsley, Monroe, op. cit., p. 20.

⁷⁶ Aristóteles, *Poética*, España, ed. Bosch, 1994, p. 35.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ Muntañola, Josep. *Topogénesis*, op. cit., p. 22.

⁷⁹ Beardsley, Monroe, op. cit., p. 64.

⁸⁰ Es la mayor o menor implicación emocional con la obra de arte.

El tipo en arquitectura de acuerdo a Giulio Carlo Argan, -en su ensayo *Sobre la tipología de la arquitectura* (1962)- no es un ideal del que uno debería ser indiferente, es más bien un consenso «formal» de origen histórico, una fuente de significados también históricos que solo se modifican gradualmente y que a pesar de las variaciones a lo largo de su historia tendrá esencialmente el mismo aspecto. Alan Colquhoun en su ensayo *Tipología y métodos de diseño* señaló-entre otras cosas- que “a la hora de diseñar, el arquitecto necesariamente tomaba decisiones formales basadas en *tipos preexistentes*”.⁸¹

De acuerdo a Muntañola Los *tipos* ayudan para realizar un sistema de relaciones pues “en cuanto a referencias de tipos culturalmente definidos en la historia, los tipos y los tópicos (Aristóteles) se ejemplarizan en unos mitos concretos que juegan un papel importante en la poética. Para Aristóteles... es evidente que muchas veces la poética se apoya en la «imitación» (mímesis) de «tipos» que son sistemas de «tópicos» más elementales mitificados por una cultura en símbolos complejos”.⁸² Por lo que es en el *tipo* donde están los puntos de referencia verídicos pues en ellos se logra el reconocimiento por parte de los sujetos.

Para Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad* (1966), el *tipo* mantiene su forma general pero queda abierto a nuevos usos, y este funciona por analogía, por lo que el arquitecto debe evocar cualidades similares en su obra, pero generando síntesis nuevas.⁸³ La *Mímesis* y la *Abstracción* están estrechamente relacionados, pues el arte abstracto es un arte que rechaza la copia o imitación de todo modelo exterior a la consciencia del autor.⁸⁴ “El arte no reproduce lo visible; hace visible”.⁸⁵

Así pues, la intención de la mímesis es mejorar todos los objetos de referencia, a la vez que representarlos en armonía e integrarlos a un contexto histórico-contemporáneo. De Gracia comenta que no es hablar de una evolución morfogénica como la de cualquier organismo que se va adaptando, tampoco es una labor artesanal donde se copia el objeto previo y se va adaptando también, y en donde en ambos, sea por programación genética o por imitación, se sabe cómo será el organismo o el objeto que el artesano ya tenía programado en mente. La lógica del artista es diferente y no depende de una imitación formal previa.⁸⁶ El arquitecto muy a corto plazo sabe cómo quedará su edificio así como el artesano. No podemos comparar a un artesano con un artista pues como dice De Gracia “La verdadera experimentación quedaría situada a medio camino entre la imitación y la invención”.⁸⁷ Justo ese punto se logra cuando hay una distancia estética equilibrada

Paul Klee nos habla sobre dos ismos fundamentales con los que el arte moderno responde a los problemas de la forma considerando ésta como la mímesis buscada, éstas son el Impresionismo como el instante receptor de la impresión de la naturaleza, y el Expresionismo como el instante en que se devuelve la impresión recibi-

81 Weston, Richard, *op. cit.*, p. 175.

82 Muntañola, Josep. *Topogénesis, op. cit.*, pp. 48, 49.

83 Weston, Richard, *op. cit.*, p. 175.

84 Vicens, Francesc, *Arte Abstracto y Arte Figurativo*, Barcelona, ed. Salvat, 1973, p. 25.

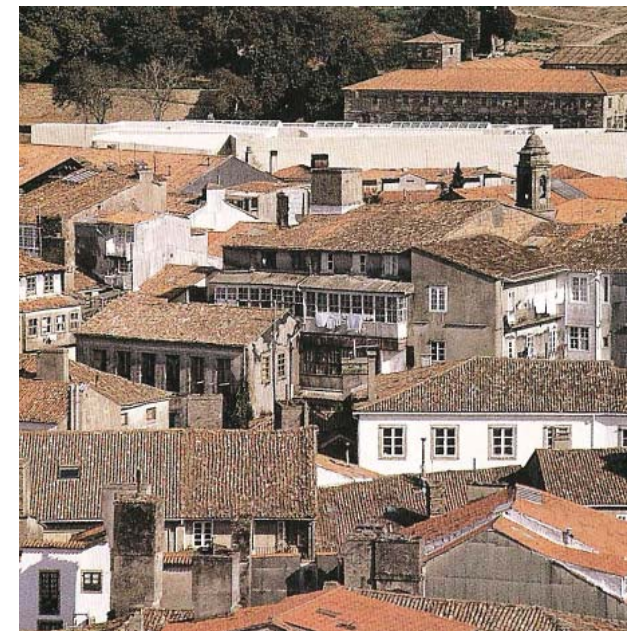
85 Klee, Paul, *op. cit.*, p. 55.

86 Gracia, Francisco de, *Pensar, componer, construir: una teoría (in)útil de la arquitectura*, Donostia-San Sebastián, Nerea, DL 2012, p. 134.

87 *Ibid.*, p. 153



31



32

31 La volumetría y materiales del Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela dialoga con las proporciones y alturas de las edificaciones del contexto, 1993 (Alvaro Siza Vieira).

32 El Centro reconstruye volumétricamente el muro que protegía el convento de Santo Domingo (Fotos por Javier Azurmendi y Juan Rodríguez).

da. Esta última nos dice Klee pueden pasar años y tener fragmentos de diversas impresiones [épocas] para ser devueltos en una combinación nueva.⁸⁸ Este proceso como esquema explica un procedimiento mental de recepción y emisión, y sobre cómo funciona el proceso de abstracción de fragmentos del pasado y de síntesis necesario para generar la nueva combinación en la intervención contemporánea. El peligro es doble, uno cuando el arquitecto repite las impresiones sin modificación alguna, y el otro, cuando las expresiones no están vinculadas con los aspectos del pasado (las impresiones), esa actitud monológica sólo es resuelta a través del diálogo que permite vincular ambas.



33

Ontología del lugar, una reflexión de Umbelino

De acuerdo a Umbelino en su artículo *On Paul Ricoeur's Unwritten Project of an Ontology of Place* (2017)⁸⁹ Ricoeur une la ontología del lugar con la hermenéutica ontológica (hacia la historia) para definir el modo de ser que somos con el modo de ser de los otros distintos a nosotros, ese modo de ser que nos caracteriza es que nosotros podemos *recordar* y también podemos *escribir* la historia y en ella esta agregada la espacialidad. Para Ricoeur la narrativa debe ser considerada como una forma de acceder al “tiempo humano” que es el que une el “tiempo vivido” con el “tiempo cosmológico”. Tampoco da privilegio a ninguna dimensión temporal por encima de otra, los tres niveles del tiempo son iguales como expresión de las potencialidades del ser humano capaz, encarnado e intersubjetivo. Esa condicionalidad le permite argumentar que si hacemos historia es “porque somos históricos”.⁹⁰

La espacialidad es una dimensión primordial en la que todos los aspectos del ser humano están arraigados tanto que es “capaz de crear memoria”, recordamos a los otros por lo que son gracias a su forma de habitar, de pertenencia y su propio lugar. La ontología del lugar habla de un “espacio humano” que está entre el espacio vivido y el geométrico, y es el que tanto la arquitectura como el urbanismo crean. Esos lugares creados han sido moldeados por acciones humanas que forman a la vez sus “modos históricos y existenciales”.

Comenta Umbelino sobre la ontología de Ricoeur que la dimensión espacial de la vivienda humana cuando se trata de una representación del pasado por la historia y por la memoria, muestra que la posibilidad existencial de recordar es tanto temporal como espacial. Nos dice que cualquier sentido del pasado implica la dimensión espacial del emplazamiento, todo ello necesita un sentido del lugar. No privilegiando ninguna dimensión del tiempo por encima de las otras, tener sentido del lugar –nos dice- es entender todas las dimensiones del tiempo por igual. Estar emplazado no es estar en una de esas dimensiones, pues cada lugar –así como el palimpsesto- tiene conexión con nosotros y con varias capas de ser en el mundo. Ahí en el lugar es donde se juntan la memoria y la historia.

Ricoeur afirma que el tiempo es espacializado por objetos, lugares y entornos, de esta forma se puede recuperar el pasado a través de formas *un tanto extrañas, un tanto familiares*, esto solo lo logra el artista innovador pues no se refiere al pasado como es, sino como pudiera haber sido. No lo copia sino que tiene un grado de verosimilitud con lo que quiere representar, es decir, convence sin necesidad de engañar, no falsea el presente copiando el pasado.

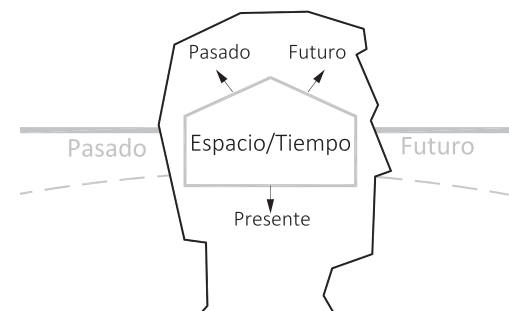
Esto solo lo puede hacer el poeta-según Aristóteles- pues a diferencia del historiador este da las múltiples posibilidades de lo que pudo haber sido, el historiador no puede, así mismo el arquitecto (artista) puede proyectar lo irreal posible de lo real pasado. A diferencia de Heidegger en que lo auténtico apuntaba hacia el futuro, Ricoeur defiende que lo auténtico puede dialogar hacia todas las direcciones temporales del lugar. Por lo que el

⁸⁹ Umbelino, Luís Antonio “On Paul Ricoeur's Unwritten Project of an Ontology of Place” [en línea], en *Critical Hermeneutics*, No. 1, 2017, disponible en: <<http://ojs.unica.it/index.php/ecch/index>> [consulta: 19 de marzo de 2019].

⁹⁰ Cfr. *Idem*.



34



35

34 Protección para las excavaciones romanas, 1986 (Foto por Helene Binet).

35 Sentido del lugar, posibilidad existencial de recordar espacial y temporalmente (Esquema por el autor).



36

36 Estado previo al proyecto "Del Liceu al Seminari" en el Raval, Barcelona, los edificios a demoler están remarcados en rojo para crear espacios públicos (Lluís Clotet, remarcado por el autor).

edificio tiene las posibilidades de conectar con distintas épocas si su autor lo desea y por lo tanto sus usuarios pueden tener esas múltiples lecturas. El espacio está memorizado, por capas de las acciones del humano presentes, pasadas y futuras, lo que le da su condición de morada.

Lo presente en ausencia. El derecho al olvido

Cuando memorizamos estamos seleccionando eventos que nos ayudan a poner un orden a nuestro pasado y orientarnos en el tiempo, del mismo modo las partes no seleccionadas también forman ese pasado. En ocasiones por salud queremos olvidar para contener las memorias útiles.

La memoria puede ocuparse del pasado de los vencedores, ciertamente, pero también del de las víctimas.⁹¹ Considerando víctima a aquello que no permanece y que fue borrada su existencia. Dicho esto la memoria tiene a su contraparte que es el olvido, la memoria es la presencia como el olvido la ausencia.⁹² En escala urbana el olvido es representado en toda aquella parte que se ha decidido demoler, su ausencia da la condición a ser olvidada, sin embargo no todas las ausencias tienen como culminación el olvido pues algunas son fundamentales para preservar otras memorias. La importancia social que tiene el decidir qué derribar y qué no, sobre todo la responsabilidad que ello implica, radica en la relación que hay entre el imaginario de sus habitantes y su ciudad. En el olvido están "los puntos de vista de las víctimas" por cuya desventaja se les ha ignorado. Es importante considerar que también se preserva más haciendo las demoliciones requeridas que dejando las cosas tal y como están, a este tipo de olvido Ricoeur le llama el *olvido inexorable*, un olvido dentro de nuestra escala de tiempo y en muchas ocasiones necesario.

El Palimpsesto es en su conjunto capas de recuerdos pero también de olvidos pues estos van de la mano. Aristóteles argumentaba que el mismo tiempo es causa de destrucción, el olvido tiene un poder devastador.⁹³ En nuestra corta existencia dentro de una cultura, la memoria lucha contra el olvido que causa sensación de estar en desventaja y nos sentimos con la confianza de entender toda nuestra historia. Pero cuando la escala de tiempo es mucho más grande nos damos cuenta que la memoria puede llegar a ser insignificante, apenas un suspiro.⁹⁴ El olvido profundo es aquel del que ya no podemos recordar nada, es aquel que está en los orígenes de las cosas, Ricoeur lo llama el *olvido de lo inmemorial*.

Seleccionar desde la fase de proyecto que se quiere olvidar también le da forma a la estructura urbana de un lugar, y a escala más pequeña también a un edificio. Cuando se recuerda no solo se tiene presente a lo recordado sino implícitamente está lo olvidado, pero no reparamos en ello pues en principio ya no goza de las referencias visibles que inducen a percibir su presencia. El olvido en su calidad de salud pretende un equilibrio con la memoria, así como una posibilidad de ser ocupado con mejores memorias gracias a la ausencia.

⁹¹ Mèlich, Joan-Carles, *Memoria y esperanza*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 9.

⁹² Presencia-Ausencia Oposición conceptual y primordial de la estructura del pensamiento de acuerdo a Derrida.

⁹³ Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid/ Arrecife Producciones, 1999, p. 54.

⁹⁴ Ya lo dice Sennett "En la historia natural, el tiempo de la cultura es breve (...). Si, desde este punto de vista, el tiempo de la cultura es breve, desde otro punto de vista es largo" Sennett, Richard, *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 27.

Pero ¿el olvido tiene forma? Marc Auge en su libro *Las formas del olvido* (1998) plantea que sí, aunque lo hace de manera metafórica. La idea es válida también si la reinterpretemos para atender los rastros que ha dejado el tiempo en lo que queda y en lo que no. Por un lado está el olvido o demoliciones que se pretenden realizar en un nuevo proyecto donde hay que decidir qué elementos quitar. Y por otro la actual ausencia de lo que en el pasado estuvo construido y que por circunstancias naturales o intencionadas ya no existe.

Las zonas derribadas en un sector urbano -por ejemplo- sus ausencias físicas dentro de la estructura urbana o arquitectónica también es una huella de esa memoria, quedando espacios vacíos que dan pie a la incorporación de nuevas presencias. El rastro que hay del olvido lo podemos encontrar en la ausencia de lo que ahí existió, es decir en los espacios libres (donde alguna vez hubo edificios) que se alternan con los construidos, como notas musicales, presencias y ausencias forman una obra. Así los espacios abiertos que antes no lo eran refuerzan sus antiguas presencias.

Cuando hay que trabajar con la historia, es necesario entender lo que ahí hubo. No es imposible rastrear aquella presencia de antiguos edificios, aunque su huella dentro de la configuración urbana puede ser un tanto difícil identificar a primera vista. También hay engaños piadosos y quizá hasta bien intencionados que quieren contrarrestar al olvido pero confunden a la memoria, sobre todo cuando el trabajo de intervención ha quedado bien integrado. Un caso de reconstrucción es el pabellón Alemán de Mies en Barcelona, donde alguien que desconoce su historia a ver las fotos antiguas del interior e incluso del exterior puede creer que es el mismo que el de la feria de 1929. Pero también están los casos como los del apartado anterior en que edificios nuevos han sido copiados a modo de algún estilo que ya no se hace, y que no se sabe si son originales o no, pero dan la impresión que han estado ahí desde un principio.

Reconstrucciones elaboradas con materiales y técnicas constructivas idénticas hay muchas pero, por sus formas, o porque su situación dentro de la estructura urbana no corresponde a una lógica, se pueden identificar como no auténticas. También por documentación u otros registros gráficos o históricos es posible tener pistas para poner en duda su originalidad.

Ejemplos son muchos donde hubo cosas que ahora es difícil saberlo, por ejemplo espacios que nacieron como plazas en su origen y que posteriormente fueron edificadas para después ser recuperarlas demoliendo esos anexos. Los patios del ensanche de Barcelona son un caso donde un patio recuperado a su estado original hace imperceptible saber bien lo que ahí hubo. Quitar lo que se puso después en esos patios o recuperarlos dependerá de una valoración individual saber si ese olvido es necesario y si la memoria recuperada es más valiosa. En su momento se realizó una valoración del área que ahora es la Plaza Dels Àngels en el Raval de Barcelona, pareciera que ahí ha estado siempre, sin embargo es producto de una demolición de casas que por su deterioro y poco valor patrimonial se consideró eliminar.



37



38

37 Santa María Ripoll en Girona después del ataque de 1835 (Imagen de archivo).

38 Santa María Ripoll, interior nuevo Románico lombardo, 1886 (Natalia G Barriuso).



39



40



41

39 Anfiteatro romano, Arles, 1686 (Imagen de archivo).

40 Ciudad romana de Arles en la actualidad (lucullus.com.ar).

41 Plaza dels Àngels, de Lluís Clotet (Fotografía por el autor).

60

Llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo.

Marc Augé, *Las formas del olvido*⁹⁵

Volver a la vida una plaza olvidada por el tiempo y casi por la historia, donde se fundó una primera ciudad y que ha quedado oculta bajo varias capas de otras edificaciones también importantes, hacen prácticamente imposible una intervención física pues ya no hay certezas para poder decidir. Este olvido es lo que Ricoeur denomina como *ya no es*, y no es posible actuar sobre él porque su alcance está fuera de nuestro tiempo y de nuestros conocimientos.

Sin embargo la fuerza que gana la presencia física va en proporción al olvido de los otros. En otras palabras si algún edificio se demolió para hacer una plaza pública, parte de su pasado permanece, queda presente a través de su forma, sus dimensiones y de los edificios que estén a los lados, su presencia no se perdió solo se transformó en ausencia. De este modo el edificio que ya no está puede permanecer en los usos que en él hubo y que continúan vigentes en ese mismo lugar pero en una construcción posterior. A estas reminiscencias Ricoeur las denomina *ha sido* porque de alguna forma aún permanecen.

Podemos decir entonces que la memoria no solamente se basa en el cuidado de transmitir los hechos reales ya pasados, también la podemos encontrar en la ausencia de *algo que no fue* (la preparación para una arquitectura propuesta que no se llevó a cabo) o *que fue y ya no está* (espacios que quedaron como resultado de sus demoliciones), es decir, en el vacío está su pasado, siendo el mismo vacío su “representación presente de una cosa ausente”.⁹⁶

Como categoría antropológica la memoria se ocupa de los hechos del pasado enfatizados por los vencedores, “La memoria de los vencedores mira a la historia como teodicea, como justificación de lo que ha tenido lugar”.⁹⁷ Pero también hay un pasado, una memoria de las víctimas lo que sería el concepto de una *memoria alternativa*, que recuerda la otra cara del concepto, el mundo de los vencidos,⁹⁸ son muchas memorias las que no se toman en cuenta. Del mismo modo Aldo Rossi nos afirma que la historia de la arquitectura y de los hechos urbanos es la historia de las clases dominantes.⁹⁹

En una intervención la forma por si sola puede parecer lo más importante, o bien, el uso que se le designe

⁹⁵ Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998. p. 19.

⁹⁶ Concepción que tiene Platón de la imagen (eikōn) la cual subrayaba principalmente “el fenómeno de presencia de una cosa ausente, quedando implícita la referencia al pasado. Así entendido pudo constituir un obstáculo al reconocimiento de la especificidad de la función propiamente temporalizadora de la memoria”. Zarate López, Nilo, *La Memoria Justa, una fenomenología de la memoria histórica en P. Ricoeur*, p. 8, [en línea], Disponible en: <http://www.corredordelasideas.org/docs/ix_encuentro/nilo_zarate.pdf> [consulta: 05 de abril de 2013].

⁹⁷ Ouaknin, M. A., *El Dios de los judíos, en La historia más bella de Dios*, Barcelona, Anagrama, 1998. p. 49.

⁹⁸ Según Reyes Mate hay dos formas de memoria: la “tautológica” y la “alternativa”, la primera es recordar lo que ya se sabe (Sócrates/Platón) y la segunda es recordar lo olvidado por la historia dominante. En Mèlich, Joan-Carles, *op. cit.*, pp. 8 y 9.

⁹⁹ Rossi, Aldo, *op. cit.*, p. 64.

también, pero lo realmente valioso es la relación del nuevo uso con el uso original de esos edificios los cuales le dieron forma. No quiero negar la necesidad de cambiar usos en caso de que sea inevitable, pero es cierto que, cuando se sabe relacionar uso y espacio, generan la presencia del individuo pasado y presente. Por lo tanto, ante el *ha sido* frente al *ya no es*, es preferible el primero pues de ahí aún se puede recuperar partes importantes del pasado.

Podemos ver entonces que en una ciudad están en convivencia edificios antiguos, con otras arquitecturas nuevas (incluidas las plazas y espacios abiertos¹⁰⁰). También lugares de los que nunca se conocerá nada de lo que sucedió en ellos. Edificios que son, que han sido y que ya no están, forman parte del tejido patrimonial construido.

La memoria y el olvido como una crítica

Un ser desprovisto de cultura es aquel que no ha adquirido jamás la cultura de sus antepasados, o que la ha olvidado y perdido.

Todorov Tzvetan *Los abusos de la memoria*¹⁰¹

El *olvido selectivo* como le llama Ricoeur es bueno, pues no se puede recordar todo, siendo necesario que la memoria tenga “lagunas”, para contar algo - nos dice-, es necesario que el relato omita muchos episodios que no representan gran cosa y no son importantes desde el enfoque de la narración principal.¹⁰² Cuando se habla de *ausencia* se le da un valor a ese olvido que aparentemente puede entenderse como discriminatorio, por lo que su significado cambia al asignarle este valor. Así la metáfora del olvido no es la nada sino más bien la evocación a través de su no presencia o mejor dicho de su ausencia. Recordar u olvidar -nos dice Augé- es similar al oficio de un jardinero que tiene que seleccionar lo que ha de podar para ayudar a desarrollarse a lo que quede.¹⁰³ Bergson planteó que la memoria -y todo a su alrededor- se construye a partir de un sistema de imágenes que lo rodean que están ahí, pero es el cerebro el que extrae y elige para asegurar la supervivencia del cuerpo.¹⁰⁴ Por tanto, como no se puede recordar todo, tampoco se puede olvidar todo, por lo menos queda “una imagen”, una silueta que le da la forma a ese olvido.

Entonces podemos decir que el *olvido selectivo* se corresponde a la acción ética de hacer una crítica a través del proyecto, definiendo lo que permanece y lo que no dentro de un proyecto, esa libertad crítica mejora sensiblemente la posibilidad de contar mejor la historia. Para Ricoeur la historia tiene también una función más, la crítica, y en ella distingue tres niveles que son: el documental, el explicativo y el interpretativo.

100 De acuerdo al memorándum de Viena sobre el *Patrimonio Mundial y la Arquitectura Contemporánea, Gestión del Paisaje Histórico Urbano*, en su punto 9 se entiende como arquitectura contemporánea a las intervenciones que incluyen espacios abiertos.

101 Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 17.

102 Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*, Madrid, *op. cit.*, p. 59.

103 Augé, Marc, *op. cit.*, p. 23.

104 Cfr. Bergson Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006, pp. 35-94.



42



43



44

42, 43 Estudios de Scarpa para la demolición de una parte del ala Napoleónica del siglo XIX y separarla de las antiguas torres para diferenciar épocas, aprox 1961 (archivo Carlo Scarpa).

44 Intervención de separación realizada, 2018 (Foto por el autor).



45

El nivel documental está vinculado a la historia en la medida en que su conocimiento depende de las “fuentes”, procurando un grado de “evidencia documental” que ha de ser medido. El nivel explicativo intenta determinar el tipo de cientificidad propia de la historia. Y el nivel interpretativo -enfocado al fenómeno de la escritura- sitúa a la historia en el ámbito de la literatura recibiendo el nombre de historiografía.¹⁰⁵ Del mismo modo se puede observar el proyecto como documento -histórico- convertido en una crítica, ya sea por ejemplo en un caso urbano y social ante la situación de un barrio, o un proyecto arquitectónico ante el nuevo uso que le será asignado. Esto debido a que la estrategia depende de las “fuentes” físicas y sintomáticas que se hayan acumulado a través de los años, tratando de explicar su razón de ser dentro de la historia y proponiendo una solución en forma de proyecto.

La arquitectura -nos dice Azara- es el arte que piensa en la relación de nuestra presencia en el mundo, exige una reflexión de como imaginamos vivir en un lugar y cómo podríamos vivir en dicho lugar.¹⁰⁶ Es en nuestra imaginación donde inicia el proceso de crítica, sustentado en cuál es la situación real y a cuál se quiere llegar. El proyecto *Del Liceu al seminari* -como veremos más adelante- no solo abarca los edificios planteados, sino también los que fueron derribados, del mismo modo proyectos arquitectónicos como el museo de Scarpa con las demoliciones puntuales que se realizaron, hacen ver mejor el pasado a través de su ausencia. Sus intervenciones fueron pensando en cuál sería un mejor futuro, para ello tuvieron que hacer un análisis y valorar la situación en cuanto a sus posibilidades de rescate. Con seguridad las demoliciones provocaron el disgusto de quienes estaban vinculados a esas memorias físicas pues existe una relación sensible de los objetos con los sujetos sobre todo por lo que estos significan y las memorias que en ellos proyectan, así que si hay una relación sensible, su desaparición les hará entrar en un proceso de duelo, primero negándose a admitir la pérdida pero asimilando su ausencia y modificando el estatuto de las imágenes,¹⁰⁷ la duración del duelo depende del grado de apego a lo que ya no está y de qué tanto lo nuevo compensa esa ausencia.

En este aspecto el arquitecto debe hacer una crítica, y pensando en que la raíz de la crítica es justicia, el exceso de memoria como de olvido pueden ser perjudiciales. Pobre de aquél que olvida todo pero también desdichado el que recuerda todo, así como el *Memorioso* de Jorge Luis Borges, donde Funes -el protagonista- después de un accidente, tenía una memoria tan prodigiosa que recordaba absolutamente todo, “Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras”.¹⁰⁸ Su vida se convirtió un caos, no podía dormir y su cerebro no tenía la capacidad de seleccionar recuerdos importantes y eliminar los superfluos.

Funes al no poder dormir y recordar todo empezó a inventar absurdos sistemas de numeración, donde a cada número le atribuía una cosa, este dato es interesante pues para Todorov la oposición no se da entre la memoria y el olvido sino más bien entre la memoria y la creación.¹⁰⁹ Por lo que es fundamental buscar un equilibrio entre lo que se quita, lo que se deja y lo que se propone previendo las futuras posibles consecuencias sociales

¹⁰⁵ *Idem*, pp. 41 y 42.

¹⁰⁶ Azara, Pedro, *Cuando lo arquitectos eran dioses*, Barcelona, Fundación arquia, Catarata, 2015, p. 16.

¹⁰⁷ Cfr. Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 18.

¹⁰⁸ Borges, Jorge Luis, “El memorioso”. *Ficciones*, 1944, p. 3.

¹⁰⁹ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 17.

e históricas para los diversos sectores de la sociedad. La importancia de ese equilibrio es que el pasado no ha de regir nuestro presente y menos nuestro futuro, no hemos de estar sometidos a éste, sino sólo ha de permitir la posibilidad de tener presente de dónde venimos como una elección de libertad —o supervivencia— para recordar o no. Es decir, no copiando ni repitiendo elementos físicos, pues quitan oportunidades al presente, pero sí a través de formas que evoquen memorias y sensaciones, aquí hay dos tipos de memorias: una literal y otra metafórica, la primera banaliza lo recordado, la segunda lo manifiesta en nuestras percepciones. Es en esta selección donde está una importante aproximación a la abstracción, saber elegir es una primera parte de saber abstraer, y saber representar el conjunto de abstracciones es saber sintetizar mediante formas y materiales las atmósferas necesarias para recuperar las memorias.

Le Goff comenta que los dos tipos de materiales de la memoria colectiva y de la historia son los documentos y los monumentos, y donde el trabajo del historiador es el estudio del pasado y lo que ha de permanecer.¹¹⁰ De aquí la importancia del proyecto pues es la guía crítica del lugar que define qué edificios permanecen y cuáles no. Lo delicado de esta selección radica—además de su valor histórico—, en la relación sensible entre el grupo y el espacio como memoria colectiva. Esta relación explicada en un apartado de Halbwachs titulado *Las piedras del casco histórico*, señala que el aspecto material de la ciudad—para sus ciudadanos— es de un especial interés, pues en su mayoría, son más sensibles a la desaparición de una calle o de un edificio que a los acontecimientos políticos y/o religiosos de una importancia social mayor, pero sin un referente visual.¹¹¹ Afectar esa relación puede generar problemas graves en la identidad colectiva de los pueblos.¹¹²

El proyecto como monumento

Como ya se citó: la memoria escrita tiene la capacidad de conservar y transmitir una historia, comunicándola a través del tiempo y del espacio procurando “un sistema de marcación, de memorización y de registro”,¹¹³ y gracias a eso las memorias salen de los límites físicos de nuestro cuerpo depositándose en otras memorias.¹¹⁴ El proyecto que contiene memorias y olvidos cumple con ese cometido, logrando incluso incorporarse en la memoria colectiva una vez habitado. En la memoria colectiva y en la historia, se aplican dos tipos de materiales: los monumentos y los documentos. Los monumentos como herederos del pasado, y los documentos como una elección del historiador.¹¹⁵ Si en ocasiones, un documento tiene en sí un carácter de monumento será oportuno citar un planteamiento de Paul Zumthor —y realizar la analogía al proyecto— que hace la diferencia entre los monumentos lingüísticos y los simples documentos, los primeros responden a un intento de edificación (con un doble significado de elevación moral y de construcción de un edificio), mientras que los simples documentos

110 “Lo que sobrevive no es el complejo de lo que ha existido en el pasado, sino una elección realizada por las fuerzas que operan en el desenvolverse temporal del mundo por aquellos que se han ocupado del estudio del pasado y de los tiempos pasados, los historiadores” Le Goff, Jaques, *op. cit.*, p. 227.

111 Halbwachs, Maurice. *Las piedras de la ciudad*, en Ontañon Peredo, Antonio. *Los significados de la ciudad, ensayo sobre la memoria colectiva y cd contemporánea*, Barcelona, ed l’Escola Massana, 2004, p. 73.

112 Le Goff, Jacques, *op. cit.*, p 133.

113 Goody, J. *The Domestication of the Savage Mind*, Londres Cambridge University Press, p. 78 en Le Goff, Jaques, *op. cit.*, p. 140.

114 *Ibid.*, p. 133.

115 *Ibid.*, p. 227.



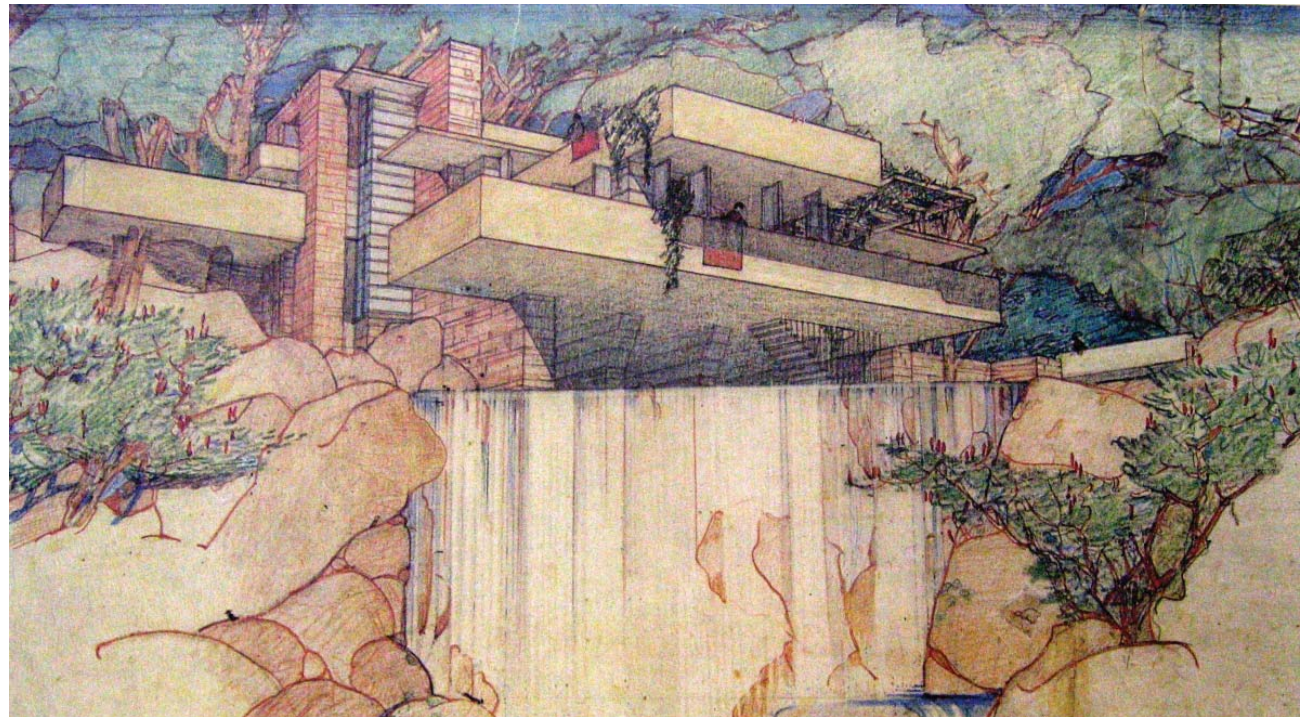
46



47

46, 47 *La casa de la Palmera*. Intervención contemporánea en casa habitación tradicional, Vilanova i la Geltru, 2019, Magda Saura, Josep Muntañola, Colaborador Josue Nathan Mtz y Júlia Beltran. (Foto por el autor).

responden sólo a necesidades de intercomunicación corriente. Por lo que proyectos muy bien logrados como documentos tocan en lo íntimo de la vida del pasado, en que se jugó la transmisión de un recuerdo para las sucesivas generaciones.¹¹⁶



48

48 Proyecto para la residencia Kaufman mejor conocida como *Casa de la cascada*, Pensilvania, 1935 (Frank Lloyd Wright).

116 Comentario de Marc Bloch sobre los documentos, y su sentido de transmisión. “su presencia o su ausencia, (...) dependen de causas humanas que no escapan enteramente al análisis, y los problemas planteados por su transmisión, (...) tocando en lo íntimo de la vida del pasado, porque lo que de ese modo se encuentra en juego es nada menos que el pasaje del recuerdo a través de las sucesivas generaciones” en Le Goff, Jacques, *op. cit.*, p. 235.

La memoria es de muchos. Memoria individual y colectiva

Concibo la arquitectura en sentido positivo, como una creación inseparable de la vida civil y de la sociedad en la que se manifiesta; ella es, por su naturaleza, colectiva.

Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*¹¹⁷

El deseo de la Arquitectura de permanecer en el Tiempo está en su capacidad de perdurar en la Memoria de los hombres.

Campo Baeza, *Principia Architectonica*¹¹⁸

Para Rossi, el nacimiento de la ciudad es una manifestación de la vida social a un nivel colectivo. El proceso de transformación al que se ven envueltas las ciudades a lo largo de su existencia es complejo, estos cambios en algunos casos son bruscos y en otros sutiles, siendo asimilados o rechazados por sus habitantes que también se adaptan-o someten- a los cambios, este comportamiento como grupo depende en gran medida de la memoria colectiva.¹¹⁹ Por tanto cuando hablamos de intervenciones contemporáneas en centros históricos estamos abordando básicamente el cuidado de la memoria a través de una delicada renovación y la memoria de las personas a nivel tanto individual como colectivo.

Maurice Halbwachs nos ayuda mediante sus investigaciones a explicar mejor el término de la memoria colectiva en su libro *La memoire collective* (1950) nos plantea de una forma sistemática las características de la memoria colectiva así como su diferenciación con la memoria individual y con la memoria histórica.

Empezando por la memoria individual, esta toma posesión de sí misma a partir de la experiencia personal, tiene como base las enseñanzas y testimonios recibidos de los otros, por ejemplo los lugares visitados en común, la información se recibe y se conserva individualmente. Así, cuando nuestra memoria no conserva más recuerdos, ésta se debilita por falta de apoyos exteriores; para acordarse, uno debe situarse el punto de vista de uno o varios grupos, y ubicarse en una o varias corrientes de pensamiento. De ahí la importancia de cuidar los objetos arquitectónicos que representen un sitio porque dan referencias y refuerzan las memorias de sus habitantes, al ser compartidos la memoria se hace colectiva tanto en el presente como en la memoria –colectiva- intergeneracional, es decir hay una relación de intersubjetividad con el otro-de éste y otro tiempo- a través del objeto. Esta relación intersubjetiva es más fácil cuando se comparte la cultura, porque los estímulos recibidos son interpretados bajo un repertorio de símbolos conocidos y significados similares, cosa complicada cuando se dialoga con una cultura que ya no está.

¹¹⁷ Rossi, Aldo, *op. cit.*, p. 60.

¹¹⁸ Campo Baeza, Alberto, *op. cit.*, p 50.

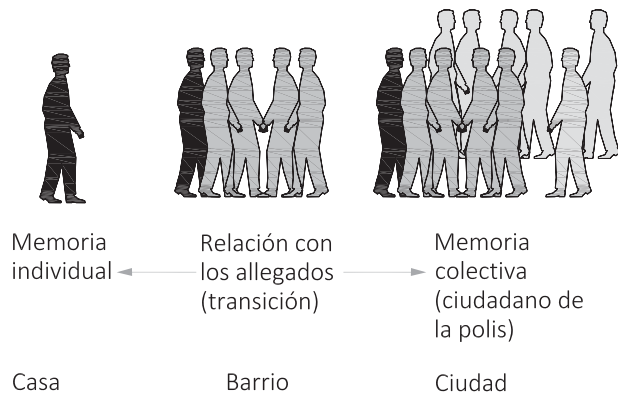
¹¹⁹ Comenta Halbwachs “cuando un grupo se encuentra inmerso en una parte del espacio, la transforma a su imagen, pero a la vez se somete y se adapta a cosas materiales que se le resisten. (...) La imagen del entorno exterior y de las relaciones estables que mantiene con él pasa al primer plano de la idea que se tiene de sí mismo. Halbwachs, Maurice, *op. cit.*, p. 132.



49

49 *Golconda*, 1953 (René Magritte).

Aunque el pintor decía que sus pinturas no significaban nada, esta obra bien representa la idea de los distintos puntos de vista dentro de un colectivo. Vemos a todos los hombres vestidos de una forma muy similar flotando y observando, pero cada uno mira a distintas direcciones además cada rostro no es igual y lo hacen desde diferentes alturas un punto de vista entonces es único. Juntos forman una memoria colectiva que no niega la individualidad del sujeto (interpretación por el autor).



50

Es una necesidad por parte de los seres humanos sentir que se pertenece a un grupo, es el reconocimiento de éste su forma más inmediata de reafirmar su existencia, de lo contrario se enfrenta a la nada.¹²⁰ Por lo tanto, en esa pertenencia para Halbwachs, cada memoria individual de los miembros de un grupo no es más que un punto de vista sobre la memoria colectiva, un punto de vista que puede cambiar según el lugar que cada uno tome y que ese punto de vista cambia según las relaciones que cada cual mantenga con otros medios. Esto le lleva a afirmar que uno no recuerda solo y da la posibilidad de la existencia de una memoria individual, sin embargo estos recuerdos personales tienen un carácter marcadamente social, esto permite un reconocimiento de grupo al tener un pasado común. Pero afirma que ese carácter colectivo no imposibilita la existencia de una memoria estrictamente personal, y de un estado de consciencia puramente individual.¹²¹

La experiencia del mundo compartida descansa tanto en una comunidad de tiempo como de espacio. Sin embargo existe un punto intermedio entre la memoria individual y la memoria colectiva, esta transición es definida por Paul Ricoeur como los “allegados” son el punto de enlace entre el ciudadano individual y el ciudadano como integrante de una sociedad. También los allegados en tiempo son los que ven nacer y ven morir al individuo, son sus próximos más cercanos.¹²² En un proyecto es con los allegados los primeros con quienes dialoga el arquitecto, a partir de estos va extendiendo los vínculos con un colectivo.

Estos allegados han de ser virtuales y reales, presentes y pasados según sea el caso. Es decir, los allegados son los familiares, los amigos y algunos conocidos, en arquitectura los allegados serán los habitantes más cercanos que tuvieron el contacto directo con el edificio antiguo con habitantes directos actuales, entendiéndose como habitantes allegados actuales a aquellos que gestionan o administran y usaran el edificio. Ellos –antiguos y actuales, virtuales y reales- son los que se enlazan la memoria individual con la colectiva en los diferentes tiempos.

Considero que a escala social y urbana, la casa, el barrio y la ciudad se podrían equiparar a lo anterior que va de lo individual a lo colectivo. El barrio sería la escala intermedia en que las intervenciones puntuales de arquitectura afectan su memoria, y que a la vez esta memoria de barrio está íntimamente ligada a la estructura de la ciudad. Halbwachs define que los puntos de referencia que tiene el hombre para relacionarse están fijados por la sociedad, y que sin las palabras ni las ideas tampoco sería posible el funcionamiento de la memoria individual. Aunque sí que es dueña de lo que ha visto, vivido y sentido. Así también la memoria colectiva tiene sus límites aunque no son los mismos que los de la memoria individual.¹²³

Ante el riesgo de confundirla con la memoria histórica Halbwachs nos hace una serie de precisiones como son: “Memoria colectiva e historia son dos términos que se oponen en más de un punto. La historia, sin duda es el resumen de los hechos que han ocupado el mayor lugar en la memoria de los hombres. Pero léidos en

120 Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 33.

121 Ontañón Peredo, Antonio, *Los significados de la ciudad: ensayo sobre memoria colectiva y ciudad contemporánea*, Barcelona, Amics de la Massana, 2004, p. 66.

122 Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 171-172.

123 Halbwachs, Maurice, *op. cit.*, p. 36.

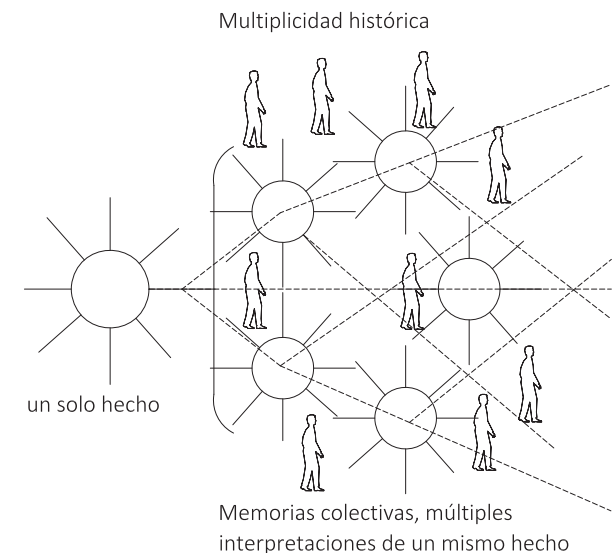
los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados son escogidos, relacionados, clasificados, siguiendo necesidades o reglas que no se imponen a los círculos de hombres que han guardado durante mucho tiempo el depósito vivo. En general, la historia no empieza sino en el punto en el que acaba la tradición, momento en el que se confunde o se descompone la memoria social”.¹²⁴

Halbwachs definió a la memoria colectiva como una “corriente de pensamiento continuo”, un pensamiento vivo, pues no retiene del pasado más allá de lo que aun continua en la conciencia del grupo, no pudiendo rebasar los límites de este. Por otro lado la historia se pone por fuera de estos grupos dando divisiones de forma simple que ocupan un lugar definido y para siempre. Siendo esto una necesidad de esquematizar los hechos. Pareciera que la historia enfoca el estudio de cada periodo de manera independiente ante un todo, solo teniendo en cuenta aquello que le precede y lo que le sigue.

Otra de las diferencias entre la memoria histórica y la colectiva es que hay simultáneamente muchas “memorias colectivas”, pero sólo una “historia”, por lo que toda memoria colectiva tiene como soporte un grupo limitado en el tiempo y en el espacio, y no se puede describir en un esquema único la totalidad de los acontecimientos pasados, sino es al precio de apartarlos de la memoria de los grupos que guardan el recuerdo. La historia procura entonces ubicar a los grupos en sus cuadros en los que coloca los acontecimientos sin intención de revivirlos.

La idea de “muchas memorias colectivas” expresada en el párrafo anterior tiene que ver con el pensamiento de Walter Benjamin cuando describe al Ángel de la historia, que pienso es muy acertado para explicar la diferencia entre la linealidad con la que concebimos a la historia con la multiplicidad de sucesos que percibe la memoria colectiva.

De acuerdo a Halbwachs, la historia-o memoria histórica- examina los grupos desde fuera y en segmentos temporales demasiado amplios, la memoria colectiva, al contrario, constituye el grupo visto desde dentro y durante un periodo que no rebase la duración media de la vida humana.¹²⁵ Sin embargo, conforme a todo lo anterior, estamos trabajando con las tres memorias, el encuentro se da cuando la tradición permanece por muchas generaciones, entonces la memoria colectiva continúa más allá del límite de una vida humana y también incluyen los acontecimientos históricos seleccionados y esquematizados. En los proyectos que se analizan entran en juego diversas memorias como la individual del arquitecto, la colectiva de la sociedad y la histórica del contexto. El diálogo se da tanto con un individuo presente y pasado como con un colectivo también presente y pasado. En esta interacción el pasado no se encuentra distante del presente ni del futuro.



124 Halbwachs, Maurice, *op. cit.*, citado por Ontañón Peredo, Antonio, *op. cit.*, p. 68.

125 Halbwachs, Maurice, *op. cit.* citado por Ontañón Peredo, Antonio, *op. cit.*, p. 70.

Relación sensible de la memoria con la ciudad

El historiador Marc Bloch afirmaba que “la obra de una sociedad que modifica según sus necesidades el suelo en que vive es [...] un hecho eminentemente histórico”.¹²⁶ Él defendía que los cambios físicos actúan sobre lo social al menos en parte, pero que estos cambios son de los más eficaces. En urbanismo y en consecuencia en arquitectura cada cambio físico también genera un cambio en el uso y eso significa que tendrá su repercusión en esa sociedad, será mayor o menor según lo drástico del cambio independientemente si fuere positivo o no.

Como cité anteriormente, el colectivo no se ve desestabilizado en una ciudad si no tiene la percepción de algún cambio drástico en sus calles o en algún edificio que considere importantes. Por lo que afectar esa relación sensible “la pérdida, voluntaria o involuntaria de memoria colectiva en los pueblos y en las naciones, puede determinar perturbaciones graves de la identidad colectiva”.¹²⁷ Pero no hay que confundir esa perturbación con la patología que Freud atribuye a un ciudadano cuando expresó “¿qué pensaríamos [de un] londinense que derramara lágrimas ante el monumento que conmemora el día en que su amada metrópolis fue reducida a cenizas?”. Este tipo de reacciones Freud las reducía a un comportamiento histérico o neurótico ya que rememoran emocionalmente penosas experiencias de un pasado remoto.¹²⁸

Rykwert -quien critica lo planteado por Freud- afirma que no hay una negación por parte del ciudadano a recordar episodios del pasado de su ciudad -aún los traumáticos- siendo natural que en su día a día no se dedique a pensar en el origen de tal o cual término o monumento.¹²⁹ Para él, la ciudad es un símbolo total-o complejo de símbolos- donde a través de fiestas, procesiones y tradiciones se identifica con su ciudad siendo estas conmemoraciones las que ejercen el canal conciliador e integrador para que los habitantes descarguen sus emociones.¹³⁰

Un ejemplo en la ciudad de Barcelona es el de la apertura de la Vía Laietana, la cual siguiendo el plan propuesto por Cerdá tenía como objetivo unir el Eixample-en pleno crecimiento- con el puerto industrial ya que también representaba la oportunidad de una renovación de la ciudad antigua.¹³¹ Pero no todo fueron beneficios, la apertura supuso un negocio especulativo, las demoliciones para la nueva vía hicieron que se perdieran edificios importantes¹³²-como casas señoriales-, otros edificios quedaron mutilados y adecuados para nuevos usos, se interrumpió la traza medieval. Esos cambios físicos junto con la expansión del Eixample y sus actividades comerciales y terciarias de carácter cultural y administrativo hicieron que los habitantes autóctonos aprovecharan la situación para irse de la antigua ciudad, dejando vacíos, los cuales serían ocupados por estratos pobres de la



52

¹²⁶ Bloch, Marc, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁷ Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós Básica, 1991, p. 133.

¹²⁸ Rykwert, Joseph, *La idea de ciudad, Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*, España, Ediciones Sígueme S. A., 2002, p. 209.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 211.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 210.

¹³¹ La accesibilidad a la zona histórica era muy importante ya que aparte de dar acceso a la zona histórica se daba la oportunidad de construir nuevos edificios de oficinas y comercio, además del trazo de la línea de Metro (de la calle Aragón a la calle Jaume I). Busquets, Joan, Barcelona, *La construcción urbanística de una ciudad compacta*, España, Sérbal, 2004, p. 199.

¹³² *Idem.*

población y por inmigrantes.¹³³ Este es un ejemplo de cómo cuando una ciudad cambia su estructura, sus edificios, sus usos, y su gente, en un corto periodo de tiempo, gran parte de esa memoria colectiva que identificaba a esa ciudad (fiestas, procesiones y tradiciones) desaparece, desaparecen sus referencias y quienes las situaban pues no da tiempo a que las nuevas relaciones entre diversos usos, gente y tradiciones se adapten.

Para Aldo Rossi la arquitectura es “una creación inseparable de la vida civil y de la sociedad en la que se manifiesta; ella es, por su naturaleza, colectiva”.¹³⁴ Lamentablemente se han hecho muchas intervenciones desastrosas donde barrios históricos son despedazados y desarticulados de la vida cotidiana de la red cultural de la comunidad.

En el cuarto capítulo de *La memoire collective* de Halbwachs hay una referencia a Comte en la que observa que el equilibrio mental resulta, en gran medida, del hecho que los objetos materiales con los que estemos en contacto diario no cambien o cambien poco, y nos ofrezcan una imagen de permanencia y estabilidad. Plantea también que la relación entre espacio y grupo social es rica y compleja; cuando un grupo se integra en un espacio, lo transforma a su imagen, pero también el grupo se pliega y se adapta ante las cosas materiales que se le resisten. La imagen del medio exterior y las relaciones estables que grupo y espacio mantienen, constituyen una parte importante de la idea que ese grupo tiene de sí mismo.

Muy diferente ha sido la creación de la Rambla del Raval¹³⁵ donde la demolición ha sido limitada y no sigue el uso exclusivo ni la misma orientación de aquella vialidad que pretendía el plan Cerdá. Aunque una valoración rigurosa sobre del éxito de esta intervención habrá de ser realizada con más profundidad, las actividades culturales, la cantidad de gente y el ambiente social que ahí se genera dan muestra a que el espacio ha sido asimilado y finalmente apropiado.

Ya lo dice Jordi Borja “Heredamos unas tramas, construimos otras, algunas se degradan con el uso, otras se adaptan a nuevos usos”,¹³⁶ pero hay que tener cuidado en que las intervenciones contemporáneas no segreguen el uso de los espacios públicos pues “la ciudad pierde cualidad de autorrepresentación”, y “se produce una reacción social y cultural de retorno al espacio público. Es una reacción que a menudo mezcla el «passeisme»¹³⁷ y la modernidad, la mitificación del pasado y una propuesta de síntesis para el futuro”.¹³⁸ Quizá esto explique la asimilación de la Rambla del Raval pues aunque el espacio es completamente nuevo el uso como Rambla no lo es, hay un retorno a un uso tradicional. Rossi les llama “signos de la voluntad colectiva” a los que define como monumentos. Afirma que colectivamente la sociedad manifiesta su vida en su creación, que es la arquitectura que la hace inseparable de la vida civil.¹³⁹

133 Oyón, José Luis, Tatjer, Mercé et al., *Vida obrera en la Barcelona de entreguerras: 1918-1936*, Barcelona, CCCB, 1998, p. 17.

134 Rossi, Aldo, *op. cit.*, p. 60.

135 Proyectada por Carles Díaz, Xavier Sust, Óscar Tusquets y Lluís Clotet, siendo director de urbanismo del ayuntamiento Oriol Bohigas

136 Borja, Jordi; Muxí, Zaida, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Electa, 2003. p. 62.

137 Expresión francesa sobre la recuperación de las formas de arquitectura de las épocas pasadas.

138 *Ibid.*, p.16.

139 Rossi, Aldo, *op. cit.*, p. 60.



53



54

53 Apertura Vía Laietana, un tramo de la antigua Riera de Sant Joan afectado por la apertura de la Vía, 1908 (Joan Vidal i Ventosa /AFB).

54 Apertura para la Rambla del Raval. Vista de la última casa en pie desde el cruce con la calle Sant Josep Oriol, 2000 (Marc Javierre-Kohan).



55



56

55 y 56 Derribos de casas para la construcción de la Rambla del Raval, 1999 (Imágenes de archivo).

Rykwert en su obra *La idea de ciudad*, defiende que “La estructura monumental de la ciudad, en cuanto que ejerce un impacto sobre sus habitantes, se considera análoga a una condición patológica, pues la ciudad tendría por fin facilitar la circulación de bienes y personas a la búsqueda de la riqueza, el cumplimiento de sus deberes y la satisfacción de sus ambiciones”.¹⁴⁰

Para Halbwachs las imágenes juegan un papel muy importante dentro de la memoria colectiva. El lugar ocupado por un grupo no es un lugar neutro, indiferente, sino que recibe la impresión del grupo que lo ocupa, y recíprocamente, la evolución del grupo puede traducirse en términos espaciales. Cada aspecto, cada detalle de ese lugar tiene un sentido que solo es inteligible para los miembros de ese grupo, ya que todos los lugares que ha ocupado corresponden a otros tantos aspectos diferentes de la vida de su sociedad.¹⁴¹ Aldo Rossi habla de los mitos, los ritos y su naturaleza colectiva, menciona que detrás de esta realidad que cambia de una época a otra hay una realidad permanente que en cierta manera consigue sustraerse a la acción del tiempo, “Toda generación los explica de modo diferente y añade al patrimonio recibido del pasado nuevos elementos”.¹⁴² Esto nos permite comprender como cada generación no se desliga por completo de sus tradiciones más bien las adapta y en parte les asigna algunos significados nuevos.

Por su parte José Corredor nos dice que más que los significantes, lo que varían son los significados.¹⁴³ Es decir, no es que aquellos no cambien, si no que no lo hacen en la medida en que lo hacen otros aspectos. Entendiendo que también está la posibilidad de que al cambiar la cultura, la percepción de algunos signos (monumentos) de la ciudad por parte de sus habitantes sea diferente a la que tuvieron generaciones previas ante la misma presencia de estos y le asignen otros valores.

Esta sensibilidad se debe a que el lugar bajo la perspectiva de Muntañola nos da una estética, y es sensible también a los cambios de uso, a “los destellos desmesurados de los objetos que recibe y las sacudidas de una realidad que desplaza los seres que lo habitan”.¹⁴⁴

Aunque hay muchas situaciones para que la ciudad se transforme y la sociedad evolucione, si cambiase primero la ciudad, las costumbres se adaptarían a la situación o desaparecerían definitivamente en función a la intensidad del cambio, pero si lo que cambia primero es la sociedad, entonces la ciudad la seguirá más lentamente.

En cuanto a la realización de las intervenciones a favor del bienestar social y de la permanencia del patrimonio histórico la pregunta es: ¿Qué se conserva y qué no? Jordi Borja dice que cada caso es diferente y deben evaluarse el patrimonio histórico, la memoria colectiva, la monumentalidad y el sentido que transmite, así mismo

140 Rykwer, Joseph, *La idea de ciudad, Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*, España, Ediciones Sígueme S. A., 2002, p. 211.

141 Ontañón Peredo, Antonio, *op. cit.*, p. 73.

142 Rossi, Aldo, *op cit.* p. 66.

143 Significante: forma concreta, material, perceptible por los sentidos. Significado: concepto abstracto. [en línea]. Disponible en < <http://www.contraclave.es/lengua/lenlenhabla.pdf> > [consulta: 29 de agosto de 2016].

144 Prólogo de Pierre Pellegrino a la primera edición en francés. Muntañola Thornberg, Josep, *Topogénesis: Fundamentos de una nueva arquitectura*, Barcelona, Ediciones UPC, 2000, p. 13.

en un sentido más práctico, deben producir la animación diurna y nocturna, en la calle y en la plaza, como lugares a permanecer y no de paso, estimulando las relaciones de todo tipo de gente.¹⁴⁵

Entonces-ya sea como colectivo o individual- es el sujeto el que logra “enlazar” la historia con el lugar, ya que por sí solo éste no significa nada, es necesario el sujeto para darle los significados necesarios y poder “desplazarse” por la historia de ese lugar, en consecuencia la importancia del lugar se vuelve tan grande que le permite a la historia “situar” al sujeto, por lo que la importancia y necesidad de estos tres (sujeto, lugar e historia) hacen que la ciudad tenga un soporte social sólido para seguir desarrollándose.¹⁴⁶

Entonces, la ciudad-configurada entre otras cosas por la historia, el lugar y el sujeto forman el *locus*- para Rossi es el *locus* de la memoria colectiva de los pueblos, y esa relación entre el locus con los ciudadanos construyen la imagen preeminente. Para este autor el *locus* es el “principio característico de los hechos urbanos”¹⁴⁷ considerando de esta manera, nuevos hechos entran otra vez en la memoria. De este modo la memoria colectiva se va configurando gracias a las transformaciones realizadas por la colectividad. Hechos y memoria se van tejiendo y acumulando en la configuración histórica de la ciudad.

El proyecto como una narración

La arquitectura como objeto construido, en principio pareciera no tener la capacidad de transmitir conceptos, como sí lo hace la poesía. La pintura se mueve en un entorno mitad real-por sus dimensiones de largo y ancho y mitad virtual, porque la tercera dimensión la logramos reconstruir en nuestras mentes dándonos la ilusión de profundidad. La música se mueve en un medio temporal, no es posible tocarla ni verla, sin embargo la poesía tiene su lado conceptual, lo cual representa pensamientos, y esta forma de arte de acuerdo a Hegel es más elevada.

La oportunidad de acortar cualquier distancia temporal para el arquitecto es infinita, convierte a la arquitectura en un relato que tiene en cuenta una carga histórica contextual. Paul Ricoeur deja ver la naturaleza de la arquitectura comparándola con la narratividad siendo “la arquitectura para el espacio lo que el relato es para el tiempo”,¹⁴⁸ espacio-tiempo, arquitectura y narratividad se cruzan cuando el acto de construir y narrar se materializan.

El valor de este cruce es que nos permite entender la flexibilidad del tiempo en la arquitectura dándonos múltiples posibilidades tanto para proyectar como para interpretar una obra de arquitectura sobre todo si en esta intervienen factores históricos. Así, el proyecto-de acuerdo a Pierre Janet- trae consigo un “comportamiento narrativo” el cual es un acto mnemotécnico cuya característica está en su *función social*, pues ofrece la comunicación de una información hecha por otros.¹⁴⁹

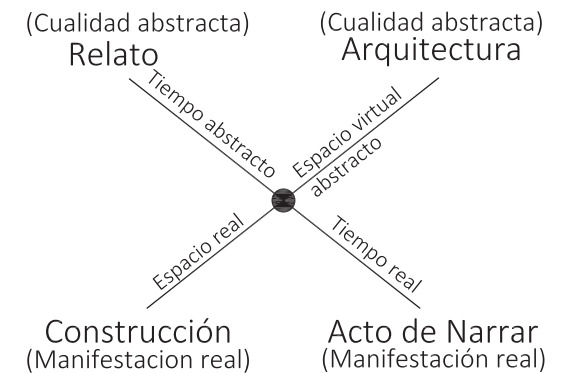
¹⁴⁵ Borja, Jordi y Muxí, Zaida, *op. cit.*, p. 59.

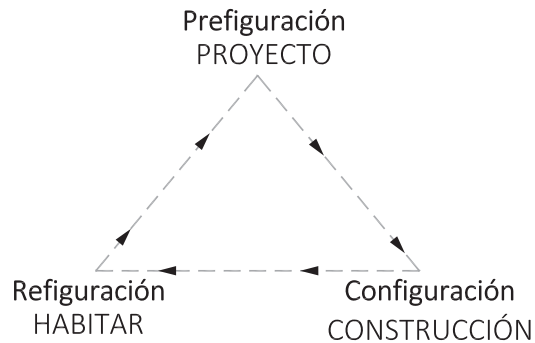
¹⁴⁶ Cfr. Muntañola Thornberg, Josep, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁷ Rossi, Aldo, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁸ Muntañola Thornberg, Josep. “Arquitectura y narratividad” en *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y Hermenéutica, no 4) Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 11.

¹⁴⁹ Florès, 1972 p. 12, en Le Goff, Jacques, *op. cit.*, p. 132.





58

Para abordar el tiempo narrativo Paul Ricoeur da tres pautas que me ayudan a identificar los puntos de vista de un proyecto arquitectónico que corresponden a su ciclo hermenéutico, éstas son:

La prefiguración o fase previa a la obra construida, es cuando el arquitecto piensa en una mejor respuesta para los usuarios y el contexto. Exige que el arquitecto tenga claro que su responsabilidad en el objeto edificado va a afectar en más personas, teniendo la oportunidad de dar una mejor respuesta a unas necesidades concretas de usuarios y contextos. Es aquí donde el autor plasma en el proyecto su estética y su poética y demás relaciones que considere necesarias.

La configuración, se refiere al proyecto en la etapa de ejecución, aquí queda plasmada la identidad y la forma donde el arquitecto a través de sus conocimientos técnicos – junto con su capacidad estética-, desarrolla el proyecto construido que fue previamente planteado.

La refiguración, en su etapa de uso, se refiere a la evaluación del edificio en el contexto, es la fase de la lectura, es decir, del uso que ahí se valida si cumple o no con las funciones que fue destinado, y en una escala mayor para conocer cómo impacta y modifica el medio.

Es en estas figuras que L. A. Domínguez hace ver la importancia de su presencia, para evidenciar mostrar que la responsabilidad ética del arquitecto con la sociedad radica en cómo se llevan a cabo cada una.¹⁵⁰ Así el arquitecto debe tener en cuenta que –de acuerdo a Bohigas- la arquitectura –su construcción-, además de ser un arte, es un servicio que va directo a la sociedad.¹⁵¹

La fase de la prefiguración por el arquitecto, la configuración en el territorio y posteriormente su refiguración por su uso social, se convierten en la disolución del relato en la vida real. Por tanto, la responsabilidad del arquitecto a predecir algo que quizá no ha de vivir lo compromete a un estudio profundo del lugar al que va a intervenir, para garantizar una mejor inserción de su obra con el contexto que no solo le pertenece al presente, sino que ha de dignificar el pasado para las futuras generaciones.

Desde la fundación de la ciudad, su evolución y siguientes transformaciones, hay un lapso de tiempo importante a tomar en cuenta por el arquitecto –en su papel de conocedor histórico- de la situación temporal del contexto al que ha de intervenir. Debe “trasladarse imaginariamente a un momento cualquiera del pasado que fue presente entonces”,¹⁵² Pero también debe estar inmerso en su propia época e intervenir junto con ella pues en él recaen ciertas expectativas para mejorar el futuro tanto de su localidad, de su país como de la humanidad.¹⁵³

¹⁵⁰ Retoma de Paul Ricoeur las fases y las explica enfocando a la responsabilidad del arquitecto con la sociedad. Domínguez, Luís Ángel, *Arquitectura ética: La responsabilidad estética y social*. Khorá II 8 P 6, Ed ETSAP-UPC, 2005.

¹⁵¹ Bohigas, Oriol Citado por Gonzalez Torres, 2008. Del libro: *Contra la incontinencia urbana, reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*, Electa Editorial, Bcn, 2004. p. 34.

¹⁵² *Idem*.

¹⁵³ Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, UAM, Arrecife, 1998. p. 49.

El museo, la otra narración

Llegados a este punto toca abordar el tema de la memoria desde el edificio mismo como museo, cuyo uso está destinado a resguardar la memoria colectiva. La aparición del museo ocurre en la línea de la aparición de la imprenta la cual tuvo su impacto en la distribución del conocimiento haciéndolo más accesible a un mayor número de personas, y recuperando y trascendiendo su legado a otras generaciones. El Museo no nace de la nada, retoma el nombre en recuerdo al Museion de Alejandría,¹⁵⁴ lugar donde se recogían los conocimientos de la humanidad, contaba con instalaciones para que científicos, escritores y poetas vivieran y trabajaran; tenía varias dependencias y una de ellas era la gran Biblioteca de Alejandría.

Las primeras colecciones de los naturalistas del siglo XVII consistían en la acumulación de cosas, no había un orden de los objetos ahí expuestos, aunque Plinio el viejo ya había hecho su *Historia natural*, aún no existía ningún esfuerzo por organizar las colecciones con ningún tipo de narración histórica. La organización de los objetos o pinturas en estos espacios al principio no se realizaba, todo se ocupaba, todos los espacios eran invadidos dentro de una heterogeneidad de objetos de diferentes procedencias. El mérito en ese entonces solo radicaba en exhibir cierto poderío por el valor casi de reliquias que se le asignaba a esas pertenencias y también por la ostentación de tener el conocimiento en sus manos. Esta situación cambiaría entre los siglos XVIII y XIX.

La idea que tenemos del museo nace por las élites ilustradas en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, es en este último donde todo se recoge para ser mostrado, idea que surge de la ilustración, en el museo de esa época querían tenerlo todo y mostrarlo todo, y es cuando por fin empieza a tener un orden. En ese mismo siglo aparece la novela realista que de igual manera tiene una necesidad de narrarlo todo con el más mínimo detalle. Es el siglo de las grandes narraciones y del nacimiento de otras disciplinas relacionadas con él, como la arqueología, la estética, la restauración técnica de monumentos y el urbanismo entre otros.

Con la invención del *Panorama* fue necesario construir un espacio destinado a esta forma de ver las ciudades, era una pintura enorme que representaba toda la vista de una urbe desde un solo punto en sus 360º, y se ponía en una rotonda para simular estar en el lugar real y la gente de clase media pudiera tener una experiencia similar a la de viajar. Su importancia es valorada, entre otras cosas, porque se originó justo en el momento en que la Revolución Industrial provocaba esos drásticos cambios en la estructura de las ciudades.

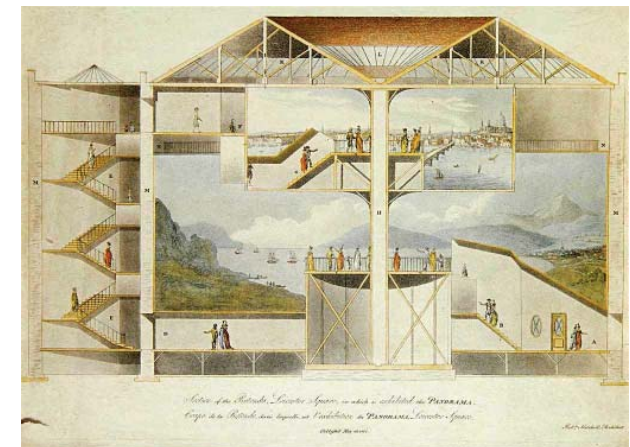
Los primeros museos-como espacio arquitectónico- retoman la forma del palacio como tipología arquitectónica pues no tienen un lugar propio, y estos se adecuan a las grandes naves, a largas galerías, una detrás de la otra. El orden lo empezó a dar Vivant Denon,¹⁵⁵ militar y diplomático a quien se le encargó poner orden en los museos franceses que tenían gran cantidad de objetos acumulados como producto de los saqueos en sus conquistas. El orden que puso consistió, entre otras cosas, en contar historias a través de una selección de piezas, así una de las primeras narraciones fue contar la historia de Egipto. Esa secuencia de salas permitía mostrar en

¹⁵⁴ El Museion a su vez retoma el nombre de los lugares sagrados donde vivían las Musas, hijas del dios Zeus.

¹⁵⁵ Dominique Vivant, Barón Denon (1747-1825), Artista, dibujante, grabador, escritor diplomático, viajero y coleccionista francés, fue precursor de la museología, la historia del arte y la egiptología, y fue el primer director del Musée central de la République (Museo del Louvre).



59



60

59 *Capriccio de Roma*, 1758 (Pannini).

60 Sección de la rotonda en Leicester Square, Londres, 1793 (Robert Barker).



61



62

61 MoMA (Film), Primera sede del New York Museum of Modern Art, 1929 (Foto por el autor).

62 Guggenheim de Nueva York, 1959 (Foto por el autor).

esa misma linealidad el progreso de la historia que se quería contar.

La actitud de mostrar la totalidad se dio en la época de la enciclopedia, donde su objetivo era recoger todos los conocimientos del mundo para ordenarlos y hacerlos accesibles a todos. Con criterios taxonómicos recoge y ordena, ya no solo se trata de mirar contemplativamente sino de cómo se organizan los elementos para ser mostrados y transmitir un discurso con un criterio más científico. Es en este sentido que el museo en su esfuerzo por representar algo y narrar alguna historia se cruza con el teatro. Muchas narraciones son históricas, otras artísticas, naturales, tecnológicas y muchas más, pero todas con la intención de contar algo.

Llegada la época de las vanguardias hay un vacío en el que Montaner nos habla como un periodo en que se dejaron de construir museos debido a su natural rechazo con el pasado, pero con la creación del MOMA (1929) en Nueva York, este vacío se vio superado. Se consolidan los nuevos museos con las ideas modernas entre finales de los 30 y principios de los 40 con 4 ejemplos que son el museo “infinito” o de “crecimiento ilimitado”(1939) de Le Corbusier; el museo para una pequeña población (1942) de Mies van der Rohe de planta libre; el Guggenheim de Nueva York (1943-1959) de forma orgánica y de recorrido helicoidal, de F. L. Wright; y los *Objects trouvés* y el anti museo con la propuesta del museo portátil *Boîte en valise* (1936-1941) de Marcel Duchamp. Hubo otras ideas a finales de los 50 en Italia pero fue en la década de los 80 que se dio inicio a una nueva serie de museos, donde proliferan nuevas formas tanto de los edificios como de la organización y planteamiento en la presentación de las colecciones.¹⁵⁶ La versatilidad es mucha, pero todos comparten el valor original de preservar la memoria colectiva, revalorizar el tiempo y transmitirlo para compartir conocimientos y ofrecer experiencias estéticas, es así como el museo se convierte en un sistema de representación del mundo, y cada uno tiene su propio punto de vista para mostrar la historia humana.

Podemos ver que desde sus inicios esta institución tiene una relación directa con el tiempo, con el pasado principalmente, los objetos que alberga son desplazados de su lugar de origen y de su uso. Ese desplazamiento al interior del museo le asegura adquirir un valor memorial, se immortaliza y éste ha de trascender más allá del ciclo de vida para el que fue destinado, los objetos al ser desplazados –como diría Walter Benjamín- pierden su aura, dejan de ser lo que eran y se convierten en iconos. Esto sólo lo logra el museo pues se ha convertido en una institución que legitima el valor de las cosas, ya sea estético, histórico o artístico. Dos ejemplos dentro de la historia del arte son los casos como el urinario de Duchamp y las cajas de Brillo de Warhol, en que objetos cotidianos se recategorizan como obras de arte por estar en un museo, esos ejemplos tienen el mérito que replantean la forma de ver las cosas, aunque actualmente se sigue haciendo, la idea ya se ha desgastado mucho¹⁵⁷ y afortunadamente el contenido de los museos es mucho más diverso.

Al igual que el objeto, también un visitante en el museo es “desplazado”, deja de ser cualquier persona para

¹⁵⁶ Montaner, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 10.

¹⁵⁷ Actualmente Antonio García Villarán denomina a esos objetos con el término de *Hamparte*. Donde no hay un esfuerzo más allá que el de una ocurrencia técnica mínima, o de juntar dos o más objetos simples o el desplazamiento de un objeto ya realizado al que se le atribuyen valores no observables en el objeto y que son comercializados a precios exorbitantes en una exposición o museo de arte contemporáneo. [en línea], disponible en <<http://antoniogarciavillaran.blogspot.com/2018/06/manifiesto-hamparte-definicion-y.html>> [consulta 6 de marzo de 2019].

convertirse en una persona culta o que busca cultura, durante su estancia parte de su apreciación también se ve desplazada queriéndose aproximar a la época de los objetos ahí exhibidos, aprende, compara y según conozca sobre el tema, se imagina algún contexto, pero dependerá del edificio completar la experiencia, incluyendo a sus demás sentidos. En contraposición, el museo como edificio es real, no está desplazado de otro lugar,¹⁵⁸ pero si esta desplazado su significado si este edificio no nació en principio como museo, cobra un nuevo significado ante la sociedad y es un nuevo signo para la ciudad. Si desde un principio nació como museo su uso está en armonía, pero si ha sido adaptado de un edificio previo, entonces se ha tenido que recontextualizar, esto tiene la ventaja de que si la rehabilitación fue adecuada, ofrece la doble vivencia del uso como museo y del uso original (la doble refiguración o re-refiguración), imaginarse como se vivió ahí será más fácil, por ejemplo, el Caixa fórum de Barcelona donde una persona puede recorrer los pasillos y espacios que en su momento también fueron recorridos por los obreros.

El desplazamiento que ha de producir el museo en el visitante no ha de ser total, ha de tener las condiciones para generar la llamada *distancia justa* descrita por Lévy-Strauss, en la que si el visitante queda inmerso en otra época se produce un choque temporal, pero si no conecta con ese pasado le genera el conflicto de no poder entender el objeto y su contexto,¹⁵⁹ el visitante ha de estar aquí y en un pasado al mismo tiempo.

Por otro lado está en el visitante la responsabilidad directa de su *actitud estética* que consiste en la relación que genere con la exposición pues esta depende de que tan familiarizado esté con la historia de lo que está viendo, esto de acuerdo a Beardsley depende de la capacidad analítica que puede incrementar la experiencia o desaparecerla, así “la forma estética de observar, es también ajena a la forma personalizada de hacerlo, en la que el observador en vez de contemplar el objeto estético para captar lo que le ofrece, considera la relación de dicho objeto hacia él”.¹⁶⁰ Es decir la actitud personalizada anula la experiencia estética pues la situación la proyecta y la compara con la situación propia viéndose a él mismo y no a lo que ofrece el objeto. Por el contrario si la apreciación al objeto es solo estética su respuesta será al objeto y no a su propia vida.

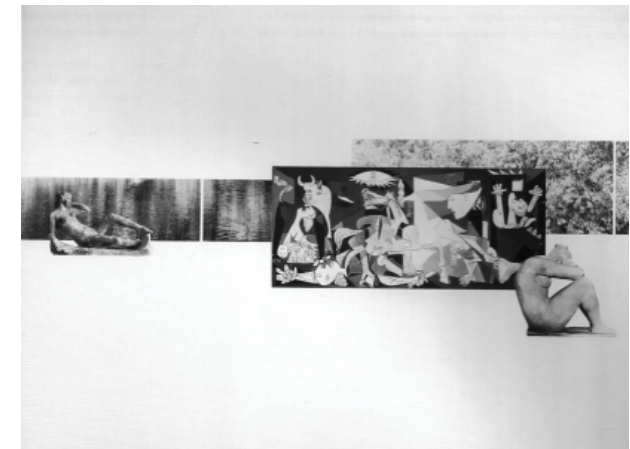
Esto no impide que cualquiera se pueda sentir identificado con la exposición, lectura, pintura u obra de teatro, esto es inevitable, pero se ha de ser consciente de ello, por lo que depende del interés del visitante si quiere aprovechar al máximo su estancia para adquirir conocimientos históricos, la experiencia estética o ambos en diferentes grados de inmersión. Ya sea una u otra su elección, hay una necesidad de reconocimiento en las piezas del pasado, así como una confirmación de la identidad a través de la valoración de lo que ahí se expone.¹⁶¹ Sin embargo como dice Ricoeur la “lectura” del visitante (lector) es importante para interpretar la cultura, su lectura es parte de la interpretación del libro, su capacidad de interpretación es un valor que forma parte del significado del edificio. Parte del entendimiento del edificio radica en entender la interpretación de sus visitantes.

158 Sí que Duchamp logró el desplazamiento del museo pero este era de otro tipo, su idea era transportar 69 obras en un veliz que sería su museo portátil con 69 obras, hizo 300, en este sentido Duchamp logró el “desplazamiento del museo”. La idea ya aparece en el siglo XVII con los museos microscopio.

159 Cfr. Muntañola, Josep. *Topogénesis, op. cit.*, p. 65.

160 Beardsley, Monroe y Hospers John. *Estética, historia y fundamentos*, España, ed. Catedra, 1984, p. 101.

161 Aunque también en los museos se muestra lo otro, los objetos que no pertenecen a esa cultura, se despierta la exploración por conocer, se impone más la curiosidad y la comprensión por otras culturas, la comparación con la propia y el estímulo en la imaginación que puede producir el observar cosas antes no vistas.



63



64

63. *Museo para una pequeña ciudad*, 1942 (Mies van der Rohe).
64 *Museo portátil, Boîte en valise*, 1936-1941 (Marcel Duchamp).



CAPITULO 2
Mirando Arte Abstracto

Fragmentos, Formas y Lugares

Cézanne, Picasso, et al.



El realismo es una serie de abstracciones familiares

El hombre de la calle ha estado siempre mirando arte abstracto sin darse cuenta. Lo que llama equivocadamente realismo no es otra cosa que una serie de abstracciones que le son familiares.

Lewis Mumford, *El devenir de la abstracción*¹

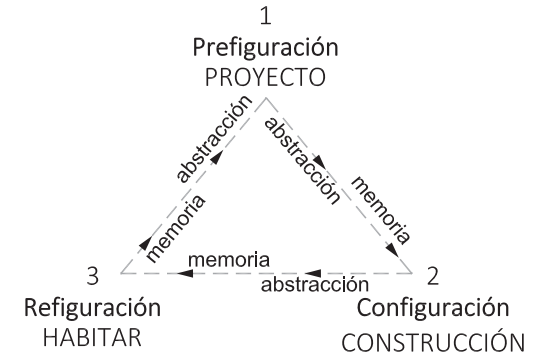
Se entiende como abstracción al ejercicio mental que selecciona un elemento dejando otros, es una acción mental o intelectual de selección que conviene para determinado propósito.

La abstracción que me interesa debido a la interacción entre tiempos y espacios se manifiesta en tres etapas –y cada una es también un sistema–: la metafórica, la dialógica y la fenomenológica, las cuales facilitan la abstracción dialógica hermenéutica. Este conjunto de etapas no es preconcebido, está presente en la actuación y se construye a sí mismo, y en esa dinámica surge la acción creadora del conocimiento, ergo, la acción sin abstracción no genera conocimiento.

Así como una persona y otra no son la misma, tampoco lo son lo que se representa y lo representado, la copia no tiene ningún tipo de abstracción, no hay dialogo, conocimiento ni arquitectura en ella, por lo que dividir la abstracción como un fenómeno necesario de la arquitectura en las tres etapas de Ricoeur lo explica adecuadamente. En estas etapas hay la distancia necesaria entre lo que se representa y lo representado, entre el sujeto y el objeto (arquitectónico) entre sujetos mismos, entre objeto y sociedad, entre sujeto y autor del edificio, entre el objeto y su autor, esa distancia se refiere a que ninguno de ellos son lo mismo –o copia del otro– pero son necesarios para que surja la arquitectura.

El ciclo de abstracción inicia a partir de la prefiguración, la configuración y la refiguración, en cada una hay memoria y hay abstracción, lo importante aquí es de esto que en ninguna de estas etapas hay copia y no existe copia entre ellas, la prefiguración no es copia de las memorias, ni la configuración es copia de lo que ya existe, tampoco la refiguración es copia de lo que los demás interpretan. Todo este proceso conforma a la hermenéutica como un sistema en el que al no copiarse nada se construye una serie de significados que pueden o no coincidir unos con otros. La interacción de estas tres etapas genera conocimiento al ser una manera de reinterpretar, construir y reconocer el lugar. En el fondo la abstracción es un nuevo sentido del lugar.

Así, la abstracción que nos interesa en cuanto al espacio es interactiva porque todo lo que pasa cambia en acción, entiéndase sus usos y formas, éstos se han de relacionar con la capacidad simbólica representativa. Esta relación en el individuo es efímera, la gente cambia su red y el colectivo en un nivel poético sigue sus tradiciones hasta que se presente algún acontecimiento que modifique esos usos, formas y simbolismos. Es así como el simbolismo de la forma se relaciona con la calidad de la función.



1



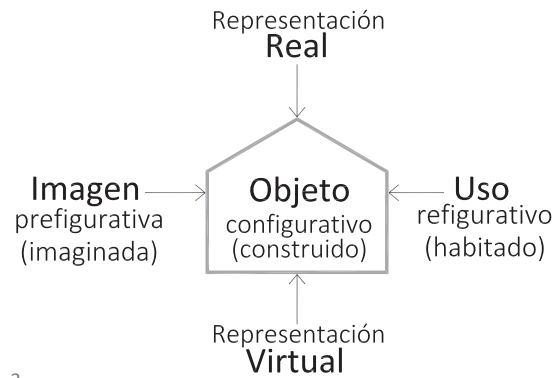
2

Portada, Collage de pinturas de la Vanguardia (Collage por el autor). Imagen a la derecha, boceto erótico (Pablo Picasso) modificado por el autor.

1 Ciclo hermenéutico memoria y abstracción (Dibujo por el autor).

2 Ciclo hermenéutico espacio y tiempo (Dibujo por el autor).

¹ Mumford, Lewis "El devenir de la abstracción" en *The New Yorker*, marzo 21 de 1936. Sobre una exposición en 1936 del arte abstracto en el MOMA de Nueva York (traducción Josep Muntañola) en Muntañola, Josep, *Suicidio o reactivación, Arquitectonics, Mind, Land and Society*, no. 29 p 110.



De este modo a partir de unas funciones se imagina un proyecto, una representación, una forma con poder simbólico representativo, se construye, es decir, se materializa la imagen que deja de ser imagen para convertirse en objeto, después se usa el objeto y en éste se ve la imagen que estaba prevista, por lo tanto el objeto hace de puente entre la imagen y el uso el cual se transforma en una nueva dimensión de lo representativo, entonces lo físico, el objeto con la imagen de la ciudad o con un discurso simbólico que esté en el objeto para el usuario adquiere mucho peso, cuando el valor representativo se une con un uso le da otro valor a la arquitectura.

3

La separación de las Artes

Desde hace un siglo y medio, el pintor, el escultor y el arquitecto trabajan en un creciente aislamiento recíproco. En el fondo, ninguno se preocupa por la labor de los demás, el pintor nada quiere saber de arquitectura y los arquitectos no se interesan por cuanto ocurre en pintura. La mayoría de los pintores consideran el edificio como una necesaria protección para sus trabajos y el arquitecto, absorbido por detalles de organización, sólo se acuerda del pintor cuando todo está ya terminado.

Siegfried Giedion (1947), *Arquitectura y Comunidad* ²

Los rápidos y grandes cambios que trajo la Revolución Industrial no se reflejaron igualmente en los arquitectos quienes aún continuaban -por encargo de las nuevas burguesías- con el neo-clásico o el neo-gótico. Hacia el último cuarto del siglo XIX aún se valorizaban antiguas tendencias arquitectónicas, mostrando un estado caótico al llegar a un eclecticismo que refleja la falta de idiosincrasia, creando mezclas egipcias, románicas, góticas, greco-romanas, musulmanas, hindú, japonés, barroco, etc. El problema con los arquitectos -de acuerdo con Venturi- es que no comprendieron la revolución que supuso la técnica.³

Mientras los pintores y escultores se inclinan ante la maravilla de los avances industriales, los arquitectos no perciben la importancia de esos cambios, provocando un distanciamiento negativo. “La industria cambia de ideas a los hombres y las circunstancias de su ámbito común. Y se rompe esa magnífica colaboración entre el arquitecto, el pintor, el escultor e incluso entre el urbanista, y cada uno trabaja individualmente creándose un divorcio plástico, una falta de unánime criterio artístico”.⁴

Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento el trabajo en los talleres se hacía en equipo y todos colaboraban en distintas áreas, así el artista desde su formación adquiría los conocimientos de las demás artes. Las obras lograban un “fidedigno retrato de todo un sentido social, económico, cultural y político o sea todo un sentido de elevado vivir”.⁵ Fueron ellos precisamente, los pintores del renacimiento⁶ quienes gracias a su inquietud por explorar nuevas creaciones a través de una nueva estructura matemática inventaron la perspectiva. Esos avances tuvieron su repercusión en una visión diferente del mundo, los cambios no se quedaron ahí, trascendieron a su época pues nos prepararon en las nuevas formas de percibir el tiempo y el espacio-de finales del siglo XIX y principios del siglo XX- con la aparición de los barcos, aviones y locomotoras.⁷



4



5



6

² Giedion, Siegfried, *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1957, p. 59.

³ Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* ^{2ª ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, p. 68.

⁴ Boix Gene, Jose, *El Arte en la Arquitectura*, España, ed. CEAC, S.A., 1970, p. 127.

⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁶ Gracias a Masaccio quien incorporó la perspectiva en el campo arquitectónico quien introdujo la nueva manera de ver tridimensionalmente el espacio exterior. *Ibid.*, p. 147.

⁷ Cfr. Mumford, Lewis “El devenir de la abstracción” en Muntañola, Josep, *Ibid.*, p. 110.

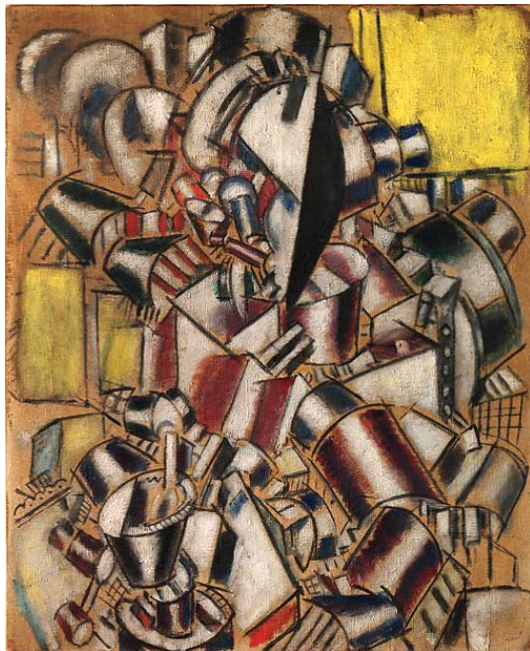
4 *La Torre de Babel*, Viena, 1563 (Pieter Bruegel el Viejo).

5 *La Ciudad ideal*, 1470 (Piero della Francesca).

6 *La escuela de Atenas*, 1510-11 (Rafael Sanzio).



7



8

En 1947, en el CIAM, dentro del marco del congreso se planteó el tema de la Estética, uno de los aspectos tratados fue el de la problemática sobre la colaboración entre el arquitecto el pintor y el escultor. Fuera del marco del congreso Giedion y el escultor Hans Arp hicieron un cuestionario a varios artistas entre ellos a la escultora Barbara Hepworth, de quien se transcribe parte de su respuesta:

Siento como escultora que la obra que pintores y escultores han realizado a lo largo de los últimos treinta años, muestra al menos que hicimos lo que podía esperarse de nosotros. Pero la arquitectura, en su calidad de disciplina coordinadora, ha renunciado desdichadamente a reunir las conquistas aportadas en nuestro tiempo por pintores y escultores (¡ni siquiera ha llegado a comprenderlas!). Sin esta unidad, jamás conseguiremos crear una cultura que resista al paso del tiempo.

En ocasión de mi última exposición, encontré en hombres de todas las clases una viva comprensión del papel que en la vida corresponde al escultor, salvo entre los arquitectos. Éstos se ponían de espaldas a las esculturas, y se dedicaban a charlar sobre sus preocupaciones o sobre nuevos materiales.⁸

Giedion vio en la actitud de los arquitectos en aquella exposición -lo mismo que fuera de ella- que daban la espalda a los escultores y a las demás artes.

Unos años antes, en 1943 en Nueva York, la Sociedad *American Abstract Artists* invitó al pintor Fernand Léger, al arquitecto José Luis Sert y al historiador Giedion para exponer temas de su interés, pero en cambio decidieron abordar una preocupación en común que era la cuestión de la falta de una *Nueva Monumentalidad*. Elaboraron 9 puntos de los que me parece pertinente citar el número 7.

De los edificios destinados a su sensibilidad social y a su vida comunal, el pueblo anhela algo más que una mera satisfacción funcional. Desea que en ellos se tenga en cuenta su ansia de monumentalidad, de alegría y de íntima exaltación.

Puede llegarse a dar cumplimiento a estas exigencias merced a los nuevos medios de expresión que tenemos a nuestro alcance, pero el problema está lejos de ser fácil.

Antes deben tomarse en cuenta los puntos siguientes: un monumento en el que se aúnan los esfuerzos del arquitecto, el pintor, el escultor y el planeador regional, exige la estrecha colaboración de todos los que intervienen. Es esta colaboración la que se echa de menos desde hace más de cien años. La inmensa mayoría de los arquitectos modernos no ha sido preparada aún para esta especie de creación integral. Jamás se les confió el problema de una construcción monumental.

Nueva York, 1943.⁹

7 Escultura Oval (No. 2), 1943 (Barbara Hepworth).

8 The Smoker, 1914 (Fernand Léger).

8 Giedion, Siegfried. *Arquitectura y comunidad*, op. cit., pp. 72, 73.

9 *Ibid.*, pp. 43-44.

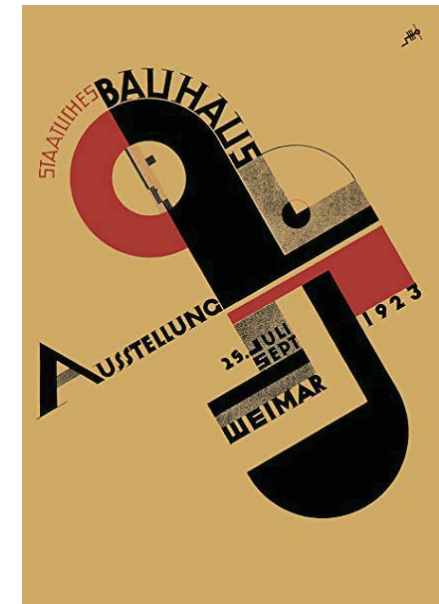
Es pertinente referirme al concepto alemán *Gesamtkunstwerk*, que significa *Obra de arte total* que quiere decir que todos los rasgos espaciales, materiales y conceptuales tengan un criterio vinculante desde su inicio. Según Wagner las artes aisladas siempre se dirigen sólo a la imaginación del hombre y se olvidan del contemplador, debieran más comunicar a un organismo sensible completo y no sólo a su imaginación.¹⁰ El contenido de la obra de arte tiene que estimular plenamente al sentimiento. Aquí la figura del arquitecto es análoga a la de un director de orquesta con la dirección de su obra como una respuesta global de síntesis.

Wagner ve en la moderna separación de las artes una de las causas de su decadencia. “La gran obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que ha de comprender todas las clases de arte, con el fin de utilizar adecuadamente como medio cada una de sus maneras específicas, y aniquilar la propia individualidad de éstas en favor de la consecución de un objetivo común para todos. Es decir, la representación más incondicional y directa de la naturaleza completa del hombre”.¹¹ Este concepto además de asociar elementos de las diferentes artes pretende llegar a la superación de los límites de este, implicando una metamorfosis de los componentes para ubicarlos en un plano más elevado.¹² Para Peter Behrens este concepto constituye una reconciliación del arte y la vida más allá de la síntesis de las artes: “La arquitectura [...] es de entre todas las artes la base sobre la que debe asentarse el desarrollo de las demás si quiere conseguirse un efecto artístico completo”.¹³ En su despacho¹⁴ se hicieron todos los diseños de la fábrica de turbinas AEG.

La arquitectura a partir de los años 20 ya estaba experimentando cambios sensibles en sus formas y espacios, pero aún tenía el problema que no estaba integrada con las demás artes. Sin embargo ya se estaban manifestando esfuerzos importantes en la enseñanza por integrarlas como es la escuela de la BAUHAUS.



9



10

10 Pöltner, Günther, “La idea de Richard Wagner de la obra de arte total”, en *Thémata*, Revista de filosofía, no. 30, 2003, p. 177.

11 Bryant, Gabriele, “Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del s XX”, en *Cuaderno de notas*. (transcripción de conferencia en la ETSAM: Madrid, 1996), p. 58.

12 *Ibid.*, p. 59.

13 Behrens, Peter, en *Ibid.*, p. 62.

14 Que en aquel momento era el más importante de Alemania coincidieron 3 de los grandes arquitectos que definieron el rumbo moderno de la arquitectura, Mies, Le Corbusier y Gropius.

9 Fabrica de turbinas AEG, Berlín, 1909 (Peter Behrens).

10 Cartel de la Bauhaus de Weimar, 1923 (Joost Schmidt).

La Bauhaus, un reencuentro del arte en su interacción de abstracciones

Me sumo a la celebración del centenario de la fundación de la Bauhaus en 1919 por Walter Gropius, por lo que este apartado conviene destacar que la multidisciplinariedad entre artes y oficios fue un aspecto muy importante en la calidad estética y funcional de sus diseños.

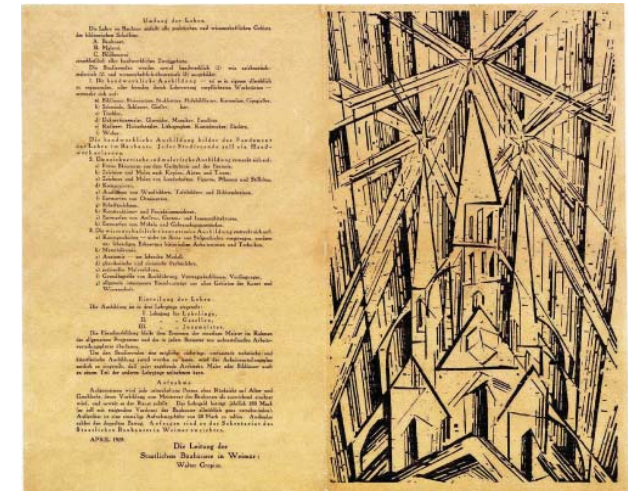
La Bauhaus fue la escuela de arte y diseño pionera en metodologías de enseñanza, adquirió prestigio tal en su época que hasta la fecha es valorado considerándose la más famosa del siglo pasado. Durante su tiempo de funcionamiento se ha convertido en el referente de ideas e innovación en diseño y arte. Mas no fue la primera pues ya había una escuela de artes y oficios en Weimar dirigida por el belga-alemán Henry Van de Velde, en aquella época había enemistad entre Bélgica y Alemania por lo que tuvo que marcharse al desatarse la I Guerra Mundial. Los alemanes buscaron reemplazarle y encargaron al arquitecto —ya reconocido- y oficial de caballería Walter Gropius hacerse cargo de una nueva escuela, comenzando en 1919.

Gropius, quien anteriormente formó parte del equipo de Behrens defendía un criterio similar, consideraba que en la arquitectura se realiza la conexión entre todas las artes, colaborando el constructor con el pintor, el técnico con el escultor... En el manifiesto de la Bauhaus Gropius escribe “Hemos de querer, hemos de imaginar el nuevo edificio del porvenir y trabajar en común en él: unirá armoniosamente arquitectura, escultura y pintura”,¹⁵ deja clara la idea de colaboración que también está representada en el esquema que resumía su sistema de enseñanzas donde la arquitectura es el centro de convergencia.

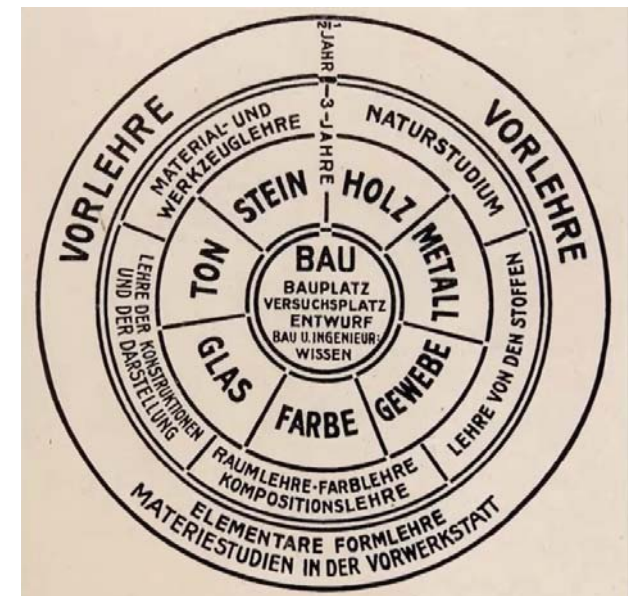
“Gropius creía que la Bauhaus podía anular la jerarquía entre las distintas formas de cultura visual, y defendía que no había diferencia entre [...] *arte aplicado* y las *bellas artes*”.¹⁶ Es decir, crea talleres uniendo artes y artesanías para aproximar a los alumnos al arte desde lo manual, para crear una nueva forma de producir diseños innovadores que mejorarían la calidad visual, artística y de uso, y la consiguiente intención de reformar la industria alemana. La escuela tuvo diferentes corrientes creativas incluso contrapuestas, su organización estaba jerarquizada en maestros, oficiales y aprendices, no como profesores y alumnos, pues la idea era recuperar la organización de los antiguos gremios viviendo juntos en comunidad.

Después de cinco años en Weimar, Gropius decide buscar otra ciudad para mudarse ya que el ambiente político en Berlín no era compatible con su visión progresista. Deyan Sudjic menciona a Fráncfort como la más adecuada precisamente por su compatibilidad en políticas culturales, ahí tendría una oportunidad de influenciar realmente en la sociedad, sin embargo Gropius decide ir a Dessau —más cercana a Berlín- la cual también lo solicitaba, aunque no eran compatibles Gropius la consideró idónea para mantener su autonomía y su permanencia al margen de la situación.¹⁷

Nombrando a quienes aparecen en la fotografía tomada en el tejado de la Bauhaus de Dessau, de izquierda a



11



12

15 Huyghe, Rene, et al. *El Arte y el mundo moderno, de 1920 a nuestros días*, Barcelona, Ed. Planeta, S. A., p. 37.

16 Sudjic, Deyan, *B de Bauhaus, Un diccionario del mundo moderno*, Madrid, Turner, 2014, p. 29.

17 *Ibid.*, p. 30.

11 Portada manifiesto de la Bauhaus, ilustración por Feininger Lyonel, 1919 (Imagen de archivo)

12 Esquema de temas y talleres de la Bauhaus (Walter Gropius).



13



14



15

13 Maestros de la Bauhaus, 1926 (Imagen de archivo).

14 Triadic Ballet de Sclemmer, 1922 (Oskar Schlemmer).

15 Primera casa de la Bauhaus para Adolf Sommerfeld, 1920 (Imagen de archivo).

derecha. Tenemos a: Josef Albers (pintura sobre vidrio, taller de muebles), Hinnerk Scheper (taller de pintura mural), Georg Mueche (taller textil-junto con Gunta desde 1926-, escultura en madera), Lászlo Moholy-Nagy (curso preliminar, taller de metales), Herbert Bayer (tipografía y propaganda), Joost Schmidt (escultura, imprenta y publicidad, tipografía, dibujo desnudo y figura humana), Walter Gropius (Director, dirección carpintería), Marcel Breuer (taller del mueble), Wassily Kandinsky (taller de pintura mural, introducción a la figuración artística, clases de pintura libre), Paul Klee (taller de encuadernación, pintura de vidrio, teoría de la forma, pintura libre, lecciones especiales para los tejidos en el taller de Gunta S.), Lyonel Feininger (encargado de la imprenta), Gunta Stölzl (sección textil)-fue la única alumna que logró ser maestra-, y Oskar Schlemmer (escultura de piedra, madera, metal, pintura mural, teatro). La escuela tenía relaciones con Marc Chagall, Oskar Kokoschka y Albert Einstein, pero tuvo problemas con Theo van Doesburg.

Pese a que en la imagen no aparecen todos los maestros, están quienes influyeron en todas las áreas del arte y el diseño durante gran parte del siglo XX, desde la pintura pasando por la fotografía, el teatro y la arquitectura de todo el mundo. Gropius aunque tenía sus opiniones en cuanto a lo que es diseño, aceptaba distintas visiones dentro del profesorado, consideraba más valioso al talento que la pertenencia a un “credo determinado”.¹⁸

Había maestros de taller y maestros de la forma (pintores), todos con la misma jerarquía. Johannes Itten –de formación pedagógica- fue quien creó los cursos introductorios –de seis meses- que más tarde serían adoptados en todas partes del mundo, con la finalidad de despojar al alumno de prejuicios, para poder enseñarle las teorías y las prácticas en los talleres aproximándolo al contacto directo con los materiales, ya que se enseñaba a partir del contacto manual aunado a lo intelectual, era el criterio de aprender haciendo.¹⁹ Klee además de dibujante, fue pintor, violinista, teórico, aficionado a la recolección de flores y hojas, también hizo marionetas para su hijo. Oskar Schlemmer fue contratado por su capacidad en pintura y escultura y se convirtió en el profesor de teatro de la escuela, era el más participativo en la organización de las fiestas. Gracias a él la Bauhaus tiene una imagen festiva y teatral, ello fue parte de su formación porque estimulaba la vida comunitaria.

La primera casa fue hecha para un comerciante de maderas Adolf Sommerfeld, edificaron una vivienda de estilo expresionista. Todos los estudiantes de los diferentes talleres colaboraron, Joost Schmidt hizo los detalles, Breuer realizó los muebles, la vidriera fue por Josef Albers. Otras colaboraciones era la de Breuer y Gunta Stölzl para la realización de una silla, él diseñando la estructura y ella elaborando los tejidos.²⁰

Dos años después realizan la segunda casa, como resultado de un concurso interno que ganó el pintor Mueche, la propuesta era racionalista, era una casa modelo sobre cómo se había de vivir en el futuro, Moholy-Nagy se encargó del diseño de las lámparas, la cocina y el mobiliario fueron realizados por Breuer. Hubo colaboración y apertura en adoptar las nuevas formas de expresión.

¹⁸ *Ibid.* p. 32.

¹⁹ Galiano Fernández, Luis, conferencia “El tiempo de la Bauhaus” [en línea], en Fundación Juan March, 2014, disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=S92NQDmA2Ds> > [consulta: 22 de marzo de 2018].

²⁰ Sudjic, Deyan, *B de Bauhaus, op. cit.* p. 32.

En esos dos años el diseño pasó de un romanticismo expresionista a una racionalidad técnica, este cambio se debió a la influencia de Theo van Doesburg quien organizó un congreso en el año 1922 sobre Constructivismo y el Dada, a este congreso asistió Moholy-Nagy a quien se le atribuye la creación del *Estilo Bauhaus*.²¹ Fue él quien influido por el Suprematismo y el Neoplasticismo cambió el romanticismo alemán. Johannes Itten dejó el curso preliminar de preparación a los nuevos estudiantes y toma su puesto Moholy-Nagy lo que le permitió transmitir e influenciar desde un principio a los recién llegados.

Los alumnos eran dispares, de diferentes formaciones, distintas edades y diversas nacionalidades, tenían en común que su selección para estar dentro de la escuela requería mucho esfuerzo y talento. Conflictos internos con un grupo de alumnos a quienes Meyer-el segundo director- se negó a expulsar pusieron en riesgo a la escuela y provocaron nerviosismo en la ciudad, entonces Gropius sugirió a Mies Van der Rohe como nuevo director de la escuela, quien la trasladó a Berlín donde cerró en 1933, año en que Hitler es nombrado canciller.

“Para los pioneros de la Bauhaus, tanto el diseño como el arte y la arquitectura formaban parte de una manera de ver la cultura, [...] bajo la dirección de Gropius y Meyer, defendió claramente el compromiso social”.²² Meyer segundo director de la Bauhaus escribió: “La Bauhaus de Dessau no es un fenómeno artístico, sino social [...] En tanto que diseñadores creativos, somos servidores de la comunidad. Nuestro trabajo es un servicio al pueblo”.²³

El fenómeno de la Bauhaus no se ha repetido con ninguna otra escuela, y es difícil que se vuelva a repetir por las circunstancias en que se dio, grandes profesores, alumnos de diferentes partes del mundo, una nueva metodología en la enseñanza, una nueva visión del arte, todo esto dentro del periodo de entre guerras, una época donde la situación política y social internacional fue muy intensa.²⁴

Así la Bauhaus fue una escuela de abstracción que prácticamente funda la enseñanza del arte moderno, abarcó todo tipo de arte. No querían hacer simbolismos figurativos y mucho menos copiar referencias históricas. Por ello lo

²¹ *Idem*.

²² *Ibid.*, p. 36.

²³ *Ibid.*, p. 33.

²⁴ Gropius y Mies fueron piezas importantes en el cambio del curso de la arquitectura así como Kandinsky y Paul Klee en el de la pintura del siglo XX.



16



20



17



21



18



22



23



19



24

16-19 Primera casa de la Bauhaus para Adolf Sommerfeld, 1920 (Imágenes de archivo).

20-24 Segunda casa de la Bauhaus, proyecto de Georg Muche, 1922 (Imágenes de archivo).



25

que se hizo en la Bauhaus resulta interesante hoy, en la escuela había mucha interacción artística, interdisciplinar e internacional. Dentro convivían filosofías diferentes dando lugar a distintas abstracciones, su capacidad de innovación fue precisamente por la gran variedad de abstracción y porque entre ellas hubo dialogo, como dice Bajtín, que entre más interacción de voces se producen más posibilidades de producir nueva información. Este tipo de abstracción interdisciplinar es el que me permite analizar los casos de estudio porque se halla una abstracción del autor, de la forma construida, y de la percepción de los usuarios.

Su aportación no es tanto la recuperación de vincular las artes como sistema de una obra, sino que en esa acción de interactividad las abstracciones entre un arte y otro se mejoraba, así el arquitecto –por ejemplo– comprendía mejor la luz porque sabía abstraerla en su formación como fotógrafo, mejoraba sus propuestas de colores porque en los talleres de pintura sabía como hacer las combinaciones, todo influía. En este sentido, muchos arquitectos cuya formación está basada en diferentes artes realizan propuestas mucho más interesantes, el contacto y manipulación con la materia les permite tener una mejor precisión de lo que pretenden transmitir.

Los planteamientos del arte de las Vanguardias me sirven como base para entender sus diferentes formas de abstracción.



26

25 Estudiantes en la terraza de la Bauhaus, 1931 (Imagen de archivo).

26 Logo Bauhaus de Weimar, 1922 (Oskar Schlemmer).

Los nuevos planteamientos de la Vanguardia. ¿Es esto lo que veo?

El siglo XX se caracteriza por la fuerza y originalidad de sus vanguardias, explorando la forma y la materia, y donde la idea de belleza fue casi olvidada. El arte de vanguardia es el mejor ejemplo de cómo la época moderna muestra una nueva apropiación del tiempo y del espacio, rompiendo la linealidad y pasividad previa e introduciendo un dinamismo temporal y espacial en sus diversas manifestaciones.

La pintura en la modernidad pasó del impresionismo al cubismo, supuso una revolución donde el motivo de la obra ya no se representaba como antes, ahora se trataba de “descomponerlo” en fragmentos pero dentro de un conjunto de significados. La percepción del espectador se aleja de la representación figurativa aunque sin abandonarla del todo pues mantiene referencias reconocibles para entender el conjunto de fragmentos.

Esto trajo el inconveniente de que cada pintor creaba su propio lenguaje, alejando a la sociedad desprovista de un lenguaje artístico común. Varios artistas intentaron lograr una estructura “gramatical” que permitiera un entendimiento unificado, pero al final resultaba en expresiones personales.

El movimiento de las vanguardias comenzó a finales del siglo XIX resaltando que se vinculan más con el futuro que con el pasado. La innovación, la novedad, la experimentación por representar la realidad se convirtieron en su valor artístico. El museo como institución conectada con el pasado, debía desaparecer según vanguardistas como Marinetti que en su manifiesto les llamaba a los museos y bibliotecas “cementeros”, al Louvre Jean Cocteau lo catalogaba como un “depósito de cadáveres”, o Duchamp con su museo portátil queriendo desvanecer al museo tradicional.²⁵ Sin embargo muchos de los artistas de vanguardia le deben demasiado a la tradición.

Pintores como Ingres, Manet, Van Gogh, Seurat, Gauguin, y principalmente Cézanne, fueron en cierto grado, reivindicadores del arte unido a la arquitectura, siendo precursores al adelantarse con nuevos criterios representativos y resolviendo nuevos problemas pictóricos. Fue a partir del impresionismo donde el arte tuvo múltiples lenguajes y cada artista tenía sus propios códigos. Cézanne lo inició cambiando el planteamiento del argumento fundamental de lo que realmente vemos, mostrando el proceso de ver y no solo sus resultados, la afirmación de “Esto es lo que veo” es reemplazada con una pregunta “¿Es esto lo que veo?”²⁶, la duda sobre lo que es la realidad da pie a nuevas interpretaciones. Con obras como el bodegón *Mesa, mantel y fruta* (entre 1895 y 1900) se empieza a ver la descomposición figurativa en que la perspectiva de los objetos ahí pintados queda fragmentada y cada pieza adquiere independencia geométrica pues son representados desde distintos puntos de vista. El espectador ya no ve la pintura como tradicionalmente lo hacía, ahora la interpretación de la percepción ha de replantearse, eso no impide que la obra mantenga un entorno comprensible, los elementos son los de siempre, pero la forma en cómo son mostrados es diferente. Esta fragmentación posteriormente se manifestaría en el cubismo analítico. Recordemos que en una pintura, el lienzo es plano y solo tiene dos dimensiones, la tercera la hacemos nosotros en nuestra mente a partir de lo que está representado, con el cubismo



27



28



29



30

Paul Cézanne

27 *La montaña Sainte Victoire y el viaducto del valle del río Arc*, 1885-87.

28 *La montaña Sainte-Victoire con un gran pino*, 1887.

29 *Montaña Sainte-Victoire*, 1890.

30 *Montaña Sainte-Victoire y Châteaur Noir*, 1904-06.

²⁵ Montaner, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 9.

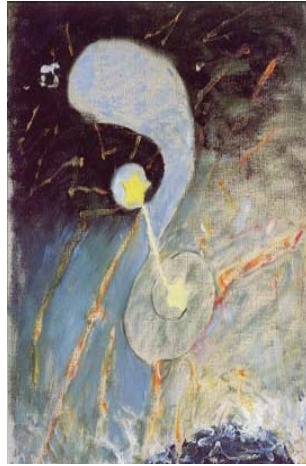
²⁶ Hughes; Robert, Serie de documentales *The shock of the new (El impacto de lo Nuevo) El umbral de la libertad*, Producido por la BBC, 1979, cap 5. 38':18".



31



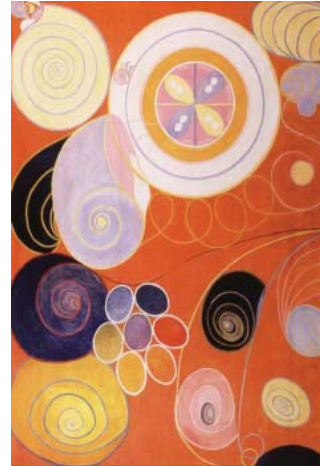
32



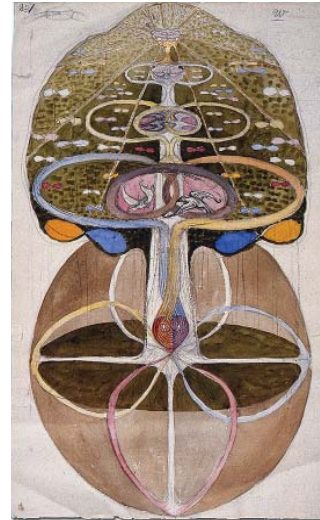
33



34



35



36

31 Mesa, mantel y fruta, 1900 (Paul Cézanne).

32 Primera acuarela abstracta, 1910 (Wassily Kandinsky).

33 Chaos, Nr 2, 1902 (Hilma af Klint).

34 Que es un ser humano, 1910 (Hilma af Klint).

35 Ellos son el pilar principal, 1907 (Hilma af Klint).

36 Árbol del conocimiento, 1913 (Hilma af Klint).

esa tercera dimensión mental empieza a desencajarse de lo que era el arte tradicional.

El arte abstracto no es nuevo, desde las pinturas rupestres como en las iglesias románicas ya aparecía, fue oficialmente considerado como abstracto en el año 1910 debido a que fue tratado conscientemente por Kandinsky en su obra *De lo espiritual en el arte*. Aunque se ha redescubierto que la obra de la pintora sueca Hilma af Klint (1862-1944) es previa a Kandinsky, su extenso trabajo se mantuvo en el anonimato²⁷ hasta hace no mucho tiempo. Ella afirmaba que pintaba bajo un estado de conciencia superior, canalizando el mundo espiritual, una pintura de referencia a sus creencias es el **Árbol del conocimiento** que es una representación sobre la iluminación espiritual.

Sin embargo Kandinsky expresa otra manera de ver introspectivamente el mensaje de su sensibilidad él llegó a la abstracción "impulsado por la pasión y un asombroso instinto de libertad".²⁸ Apollinaire se percató de este cambio en el arte y lo llamó *Orfismo*.²⁹ Mondrian y Malevich, hacían su abstracción con base a lo real, al color real y a la forma real, es decir sintetizaban lo tangible. Hilma por su parte se esforzaba en pintar lo invisible, lo intangible.³⁰ El resultado de representación puede ser parecida en formas

27 A diferencia de Wassily Kandinsky, Piet Mondrian o Kazimir Malevich siendo que ya eran reconocidos por la academia como los pioneros en el arte abstracto. Su última voluntad fue que sus obras se dieran a conocer 20 años después de su muerte que es cuando ella consideraba que ya iban a ser comprendidas.

28 Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*, Argentina, ed. Calden, 1976, p. 30.

29 Orfismo: "El arte de pintar conjuntos nuevos con elementos que no han sido tomados de la esfera visual, sino que han sido creados totalmente por el propio artista y dotados por él de una moderna realidad. Las obras de los orfistas deben proporcionar simultáneamente placer estético y significado sublime, es decir un tema. Eso es arte puro". Garín Sanz de Bremond, Teresa. (Traductora). *Diccionarios, Oxford-Complutense, Arte del siglo XX*, España, ed. Complutense, S.A., 2004, p. 612.

30 Rubayo, Sara; Apia Nuria, "Hilma Af Klint" [en línea], en *mujeres artistas*, 2018. Disponible en: <<https://sararubayo.es/mujeres-artistas/hilma-af-klint-la-pintora-secreta-del-futuro/>>, 10 de febrero de 2019.

y colores, pero la idea que está detrás es muy diferente pues en su caso hubo un esfuerzo por representar abstractamente referencias que a la vez son abstractas pues pertenecen a un plano mental de ideas y sensaciones.

El artista en esta etapa más que pintar objetos hace estudios, ensayos y experimentos donde hallan resultados, e hizo comprender que “el arte puede no tener nada que ver con la imitación de aquella realidad y que puede hallarse una expresividad de los puros colores y formas”.³¹ Por lo que la Vanguardia se ha interpretado como un fenómeno artístico que pretende salirse del proceso previo, continuo y evolutivo, negando toda interpretación historicista, poniendo su atención en mostrar la sorpresa, la ironía, la paradoja y la provocación.³²

Los caminos que siguió el arte abstracto son dos, por un lado el de la forma primitiva³³ como las *improvisaciones*³⁴ de Kandinsky y las telas de Pollock, por otro lado el de la trama geométrica, de la forma plana y regular³⁵ como las obras de Mondrian, fundador del neoplasticismo, y miembro de De Stijl³⁶. Los primeros siguen una intuición y los segundos la razón y la reflexión.³⁷ Por lo que su función es centrar nuestra atención en lo que es sustancial.

Los cuadros pintados por 1910 auguraron los nuevos criterios espaciales que vendrían, uno de ellos fue el mismo Piet Mondrian, quien después dispuso en sus obras retículas rectangulares, un ideal neoplasticista que influyó en el desarrollo de la tarea constructiva. Mondrian en el primer número de *Stijl* dice: “La vida del hombre culto contemporáneo se aleja gradualmente de la naturaleza, se convierte más y más en una vida a-b-s-t-r-a-c-t-a”.³⁸



37



38

31 Vicens, Francesc, *Arte Abstracto y Arte Figurativo*, Barcelona, ed. Salvat, 1973, p. 14.

32 Gracia, Francisco de, *Op. cit.*, p. 183.

33 “Producido por el gesto motor, a maraña lineal, el ritmo discontinuo”. Vicens, Francesc, *op. cit.*, p. 29.

34 Es una 1ra etapa que está en los primeros años de la guerra europea hasta llegar a 1920 y la segunda etapa del arte abstracto ocurre después de 1945, era llamado *expresionismo abstracto* o *arte informal*, que se basaba en la improvisación, en la velocidad de trazado y en los valores intuitivos, lo mismo que ya había hecho Kandinsky treinta y cuatro años atrás y que él le llamaba *Improvisaciones*. Boix Gene, Jose, *op. cit.*, p. 152.

35 “Realizada con directa imposición de unos elementos de orden y simbolización del espacio y de los valores esenciales”. Vicens, Francesc, *op. cit.*, p. 29.

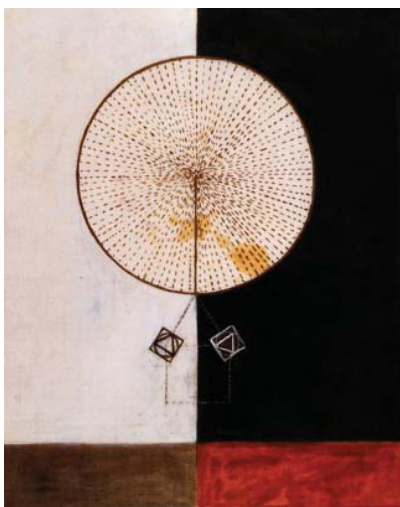
36 Aunque en sus inicios así como muchos otros artistas de la Vanguardia son de estilo naturalista o impresionista.

37 *Idem*.

38 Boccioni, Umberto en Zevi, Bruno. *op. cit.*, p. 207.

37 *Línea Blanca*, 1920 (Wassily Kandinsky).

38 *Convergencia*, 1952, (Jackson Pollock).



39



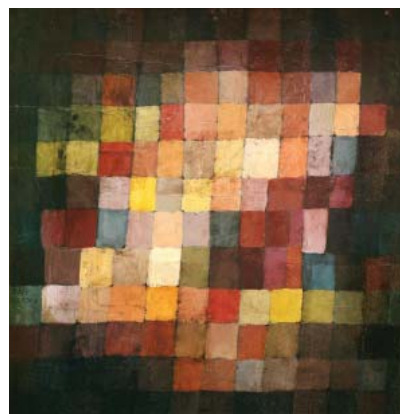
40



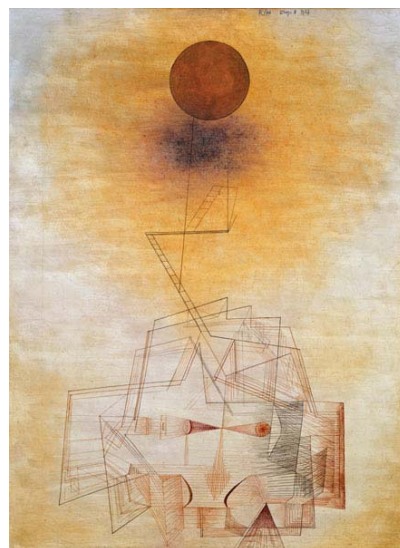
41



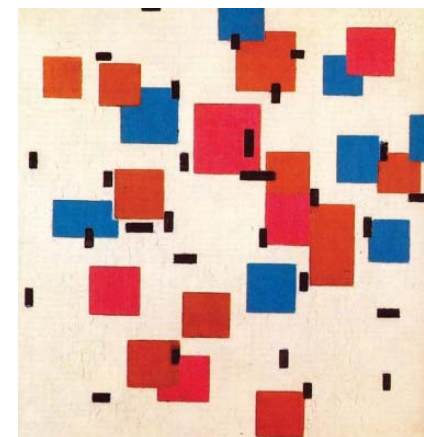
42



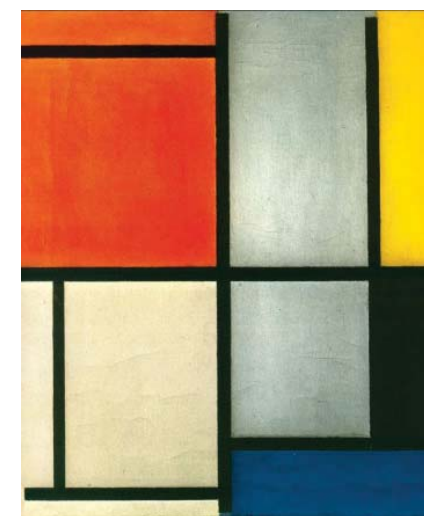
43



44



45



46

39 Sin título, 1920 (Hima af Klint).

40 *Series VIII, Imagen de punto de partida*, 1920 (Hima af Klint).

41 *Círculos dentro de un círculo*, 1923 (Wassily Kandinsky).

42 *Upward* (Wassily Kandinsky).

43 *Antigua armonía*, 1925 (Paul Klee).

44 *Límites del intelecto*, 1927 (Paul Klee).

45 *Composición en color A*, 1917 (Piet Mondrian).

46 *Tableaur 3 con naranja, rojo, amarillo, negro, azul y gris*, 1921 (Piet Mondrian).

Cubismo, el tiempo fragmentado

La reflexión cubista descansa, esencialmente, en la reducción de todas las proporciones y desemboca en formas proyectivas primordiales, como el triángulo, el rectángulo y el círculo.

Paul Klee, Teoría del arte moderno³⁹

El cubismo por ejemplo surge entre artistas que sienten afinidad con culturas distantes en tiempo y lugar,⁴⁰ como las tribus africanas que retoma Picasso en su pintura, *Las señoritas de Avignon*, es un ejemplo de que la abstracción no solo tiene que ver con nuevas maneras de representar formas, superficies y colores sino que retoma referencias del pasado. Picasso “ha vuelto el rostro hacia el pasado...” en el arte primitivo, lo que buscaba era que la gente actual pudiera sentir con la misma intensidad los sentimientos de salvajismo y miedo a través de su pintura y para ello se despoja del criterio convencional de representación. Replantea la composición desde diferentes vistas enfatizando un mismo motivo. Estamos de esta forma ante un tiempo que nos muestra otros tiempos abstraídos y a través de esas mascaradas pintadas evoca sensaciones-de miedo en este caso-, por lo que en esta obra se centra más en la sensación de lo que realmente quería transmitir. Recurrió a esas tribus porque para él, ellos eran los que mejor representaban el miedo. Nos dice Mumford que los primitivos pueblos africanos “habían llegado a expresar con mucha precisión sentimientos básicos ante el miedo y la muerte mediante el arte”.⁴¹ Así el pintor cubista pinta la experiencia que quiere conseguir no la imagen realista, la pintura no solo reconfigura formas y colores, sino transmite sensaciones y distintos tiempos.

A Picasso el pasado le servía de inspiración para sus obras, buscaba que la gente lograra sentir en sus pinturas con la misma intensidad lo que en su tiempo sintió la gente que hizo ese arte primitivo. Dentro de este lenguaje abstracto ¿cómo se hace ese vínculo del arte al observador? En el caso de Picasso la manifestación de miedo es una sensación universal y aunque no se tenga mucho conocimiento de las tribus africanas el inconsciente reacciona y el observador se reconoce en lo que visualiza. En cuanto a sensaciones que tienen que ver con la cultura la respuesta puede ser el *símbolo* estudiado por Freud “El pintor del siglo XV Hieronymus Bosc. El Bosco tradujo en símbolos los más profundos deseos y temores del hombre medieval. Algunos de estos símbolos eran tradicionales; y otros procedían de la imaginación del artista”,⁴² así para que un símbolo diga o estimule debe estar ya inscrito dentro de la tradición cosa que al nacer ya se dé por asumido su significado dentro de la memoria colectiva.

El punto es saber cómo en arquitectura ese significativo puede transmitir las sensaciones, porque al final su representación no es como la de una pintura, ésta debe ser construida y debe tener ese rasgo reconocible



47

³⁹ Klee, Paul, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰ Boix Gene, Jose, *op. cit.*, p. 148.

⁴¹ *Idem.*

⁴² Lambert, Rosemary. Introducción a la Historia del Arte. Barcelona, Ed Gustavo Gili, S. A. 1985. P. 189.

47 Las señoritas de Avignon, 1907 (Pablo Picasso).



48



49

48 *Fábrica de ladrillos en Tortosa*, 1909 (Pablo Picasso).

49 *Horta de Ebro*, 1909 (Pablo Picasso).

para que uno o varios símbolos activen las memorias inconscientes. A través del arte se pueden relacionar elementos distantes en el tiempo para remover en el inconsciente del habitante los rasgos de la memoria que le identifiquen dentro de una cultura, esas relaciones le permitirán al arquitecto (artista) recrear sensaciones en el espacio construido, propongo definir las con el término de *Atmósferas* pues es la *atmosfera* la que envuelve e interconecta la totalidad de intensiones conscientes e inconscientes, estéticas y materiales del autor.

Con la revolución dimensional cubista del período inmediatamente previo a la guerra de 1914 el hombre descubrió que además de las tres dimensiones de la perspectiva existía una cuarta: el tiempo, consiste en que al representar un mismo objeto desde diferentes ángulos, necesariamente debe haber un desplazamiento tanto del objeto como del pintor quedando esto representado en la obra.

Este tiempo del cubismo es más bien una representación estática de los anteriores desplazamientos en su proceso, es decir, el que percibimos en la obra está compuesto por una serie de tiempos virtuales, que al momento de observar el cuadro quedan plasmados en un solo tiempo combinado: el virtual de la obra y el real del espectador. Según Mumford, la abstracción en las artes virtuales (pintura, música, literatura, teatro, danza, cine) se ve ausente del gusto y del olfato y donde el tacto se transforma en referencia visual donde en pintura la capacidad de moverse se ha perdido ante la imagen estática.⁴³ Así, hablamos de un tiempo virtual y otro real que en la arquitectura han de intercambiarse, teniendo en común los símbolos que se encuentran dentro de la cultura de cada lugar. Estamos hablando de fragmentos, los cuales se han de retomar para plasmarlos en una obra, fragmentos que simbolicen algo y que se relacionen con otros. Esos fragmentos de distintas épocas al plasmarlos en una sola (la actual) representarán una idea o un conjunto de ideas que serán interpretadas y reinterpretadas por los usuarios en sensaciones.

Otra interpretación sobre la descomposición formal y temporal cubista es la que enlaza este arte abstracto con la primera teoría de la relatividad de Einstein donde la forma de ver el mundo era diferente. Se rompe la jerarquía que tenía el punto fijo, donde el observador era lo importante, ahora el cubismo aporta múltiples formas, tiempos y mensajes integrados. Tanto la teoría de Einstein como el Cubismo no estuvieron relacionados pero fueron contemporáneos y eso nos habla de que el mundo estaba ya cambiando, el arte entonces ya se estaba anticipando a las nuevas formas en que veríamos y entenderíamos el mundo.

43 Mumford, Lewis "El devenir de la abstracción" en Muntañola, Josep, *Suicidio o reactivación*, op. cit., p 109.

Futurismo, el tiempo en movimiento

En *Un descendant un escalier n°2* de Marcel Duchamp, nos muestra en una sola imagen una secuencia de movimientos que es al mismo tiempo una secuencia temporal, la mirada sigue el desplazamiento de la figura y el conjunto de posiciones nos dirige la mirada con la que deducimos su dinamismo.

Y mientras los cubistas seguían su búsqueda e investigación del espacio, el futurismo estudia la dinámica estética en un movimiento de líneas. Filippo Tommaso Marinetti –quien abanderó este movimiento- junto con otros artistas, estaban en contra de la historia, la tradición, los museos y las academias. Es irónico que el movimiento que se bautizó como futurismo niegue del pasado cuando ambos están sometidos al concepto del tiempo, pues el futuro ha de convertirse en pasado.

Sin embargo en un *manifiesto de la arquitectura futurista* escrito por Umberto Boccioni al final de 1913 y el inicio de 1914, -no publicado debido a la decisión de Marinetti-. Boccioni había comprendido que el axioma futurista del “movimiento” no bastaría para definir un lenguaje arquitectónico, y solo incorporaba al cubismo “una dinámica que le evitaría cualquier peligro de incursiones clasicistas”.⁴⁴ Para él “*En la creación arquitectónica el pasado pesa sobre la mente del cliente y del arquitecto*”.⁴⁵

3 “Existe un concepto sagrado de la columna y del capitel de la cornisa. Un concepto sagrado de la materia mármol, bronce, madera, un concepto sagrado de la decoración. Un concepto sagrado de lo monumental, un concepto sagrado de la estática eterna. Es necesario que el arquitecto lo envíe todo a rodar y olvide que es arquitecto. Vuelva a lo nuevo fundamental, que no es el arcaísmo de los egipcios ni el primitivismo de los campesinos sino lo arquitectónico que las condiciones de vida creadas por la ciencia nos imponen como pura necesidad”.

6 “Nosotros los futuristas... hemos creado en la espiral la simultaneidad, la forma única y dinámica que crea la construcción arquitectónica de la continuidad... La necesidad dinámica de la vida moderna creará necesariamente una arquitectura evolutiva” habla sobre temporalizar el espacio. “Boccioni había indicado el camino en sus esculturas: había que dinamizar, es decir, temporalizar la operación cubista”.

7 “En pintura situaremos al espectador en el centro del cuadro convirtiéndolo así en el centro de la emoción en lugar de ser simple espectador. El ambiente arquitectónico de las ciudades también se transforma en sentido envolvente. Vivimos en una espiral de fuerzas arquitectónicas”.⁴⁶

Habla de la necesidad de partir de cero, y no considerar el discurso clásico como sagrado y por lo tanto de “estática eterna”. Nos habla también de temporalizar el espacio, en esa época estaban en auge los nuevos

⁴⁴ Zevi, Bruno, *Ibid.*, p. 204.

⁴⁵ Boccioni, Umberto, en Zevi, Bruno. *Ibid.*, p. 203.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 205-207.



50

50 *Desnudo bajando una escalera No. 2*, 1912 (Marcel Duchamp).



51

51 En el *árbol rojo* (1908) se empieza a despojar de los colores conservando una gama de azules para el fondo y tonalidades rojas para el árbol. Pero aún se conserva la forma natural, los grosores del tronco y de las principales ramas van en proporción a como son realmente en la naturaleza.



52

52 Una versión más del *Manzano* (1909), con una composición muy parecida a la anterior, en ella van desapareciendo detalles, el fondo está hecho con pinceladas azules y cálidas y el árbol se despoja de las ramas más pequeñas.



53

53 De trazos enérgicos cada rama está hecha en un arco de un solo giro, *El árbol gris* (1912). Aún conserva rasgos naturales reconocibles en la jerarquía de su tronco y las ramas principales. No hay presencia de colores y las ramas en arco van cobrando independencia con respecto al tronco, y el fondo adquiere matices de gris que se va integrando con cada arco y se van extendiendo hacia todo el lienzo apropiándose de este.



54

54 *El árbol horizontal* (1911) retoma el color azul y el rojo pero ya son parte del mismo árbol, se incorporan a los arcos líneas verticales y horizontales que se cruzan formando una cuadrícula. El contraste de las líneas rectas con las curvas hace más notorio el árbol, la línea de tierra todavía se reconoce pero ya se empieza a diluir, la fuerza del tronco aun transmite la existencia de la fuerza de gravedad.



55

55 En 1911 Mondrian se traslada a París donde se adentra en el estilo cubista, donde Picasso y Braque estaban a la cabeza. También en ese mismo año pinta *Manzano en flor* (1912) aquí se ha despojado aún más de las formas naturales. La influencia cubista se hace notoria y se sirve de ella para sintetizar las formas. Es aquí donde ha llegado a la abstracción.



56

56 Pero Mondrian va más allá de los cubistas y pinta *Tableau No. 2/composition VII* (1913), deja de reconocerse el motivo que le dio origen, se sabe que es un árbol por otras pistas, en este caso por el título dado a la pintura, que más o menos nos ayudan a aproximarnos a una interpretación de árbol. Las interpretaciones quedarán más abiertas y quizá sí lo relacionemos con un árbol.

medios de transporte y el movimiento dinámico como la nueva forma de concebir la vida. En el sujeto recae el centro y la razón de ser de la obra. Estos tres puntos ayudan en gran medida a reconsiderar las formas, el tiempo-movimiento y el sujeto en relación a la abstracción de obra arquitectónica evitando los criterios estáticos y repetitivos que predominaban.

Neoplasticismo, abstracción y depuración

Los estudios que Mondrian realizó a través de los años nos ayudan a entender como su arte se fue despojando de sus formas más figurativas hasta el punto de no poder identificar el motivo que le dio origen. Esta concepción de abstracción tiene que ver con la depuración de las formas naturales, confrontándolas o rediriéndolas más a las tramas geométricas. De una imagen real se va aproximando a una imagen virtual (abstracta). La secuencia es interesante pues se va despojando poco a poco de las formas naturales.

Un ejemplo claro es el que dejó registro con la temática de los árboles.

Podemos ver que el proceso de abstracción consiste en una descomposición de sus elementos fundamentales hacia una desfragmentación que conserva familiaridad en su conjunto. La figura original queda sustituida por las nuevas geometrías que depuraron el objeto. Hay un primer orden, después una desfragmentación, y esto permite cambiar el primer orden por otro y generar un nuevo conjunto y así abrir las interpretaciones, que como veremos más adelante con Slutzky, entre más abstracto hay más posibilidades de asignarle significados relacionados con el cuerpo y la cultura, significados incluso opuestos a la idea original del artista.

Es el símbolo de árbol lo que permite que se le re-

conozca como árbol después de muchas depuraciones viene el problema de ser demasiado abstracto. Este problema no radica en las formas ni en sus colores sino en la desconexión de referencias, el espectador se ve tan distanciado que deja de haber una certeza en que pueda llegar a interpretar que el motivo original de la última pintura haya sido un árbol, a menos que tenga el título de la obra.

El título de la pintura no es menos importante pues a partir de ahí puede conectar ya no con las formas sino con las sensaciones que pueda llegar a recordar entre sus imágenes profundas y conectarlas con las sensaciones que le provoque el cuadro.

En 1917 Mondrian y van Doesburg fundan la revista De Stijl desarrollando el neoplasticismo que tuvo gran influencia en la arquitectura. Ahí ellos defienden el proceso de abstracción progresiva, por lo que las formas se irán depurando a líneas horizontales y verticales y los colores a negro, gris y blanco junto con los primarios. De acuerdo al crítico Fernández Galiano, Mondrian y Van Doesburg al mismo tiempo se “alimentaron” de F. L. Wright relacionando su planta de la casa Martín donde se va manifestando en los cuadros posteriores de Mondrian.

Pero fue el movimiento estético de De Stijl, dirigido por Van Doesburg el que elabora la sintaxis de la cuatridimensionalidad en la arquitectura: destruye el volumen eliminando de él los factores básicos en planos libres, efectúa después el remontaje a fin de evitar cualquier inercia en el campo de la perspectiva y asumir por ello el tiempo –la cuarta dimensión- como protagonista del goce arquitectónico. “Sin embargo, los arquitectos no lo comprendieron y abandonaron el código neoplástico sin haberlo explorado”.⁴⁷ Eso no significó que se haya eliminado lo ya aportado dentro del lenguaje moderno, más bien no siguieron enriqueciendo una sintaxis para pasar de las superficies laminares a superficies curvas, libres, onduladas o mejor articuladas.⁴⁸

Por el año 1920 de forma parecida a la de Theo van Doesburg, El Lissitzky aportó para la arquitectura el desarrollo en tres dimensiones de las posibilidades del suprematismo de Malévich, hizo sus habitaciones con composiciones a las que llamaba Proms.

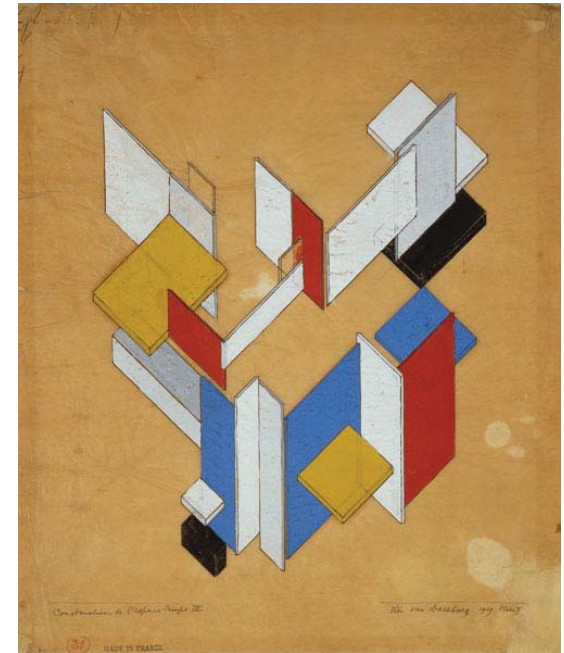
“Braque, Kandinski, Picasso, Mondrian, Van Doesburg, Le Corbusier, etc., con sus trabajos pictóricos, encuentran conclusiones positivas”,⁴⁹ fue una época en que artistas y arquitectos se identifican con un criterio estético que se verá reflejado en la próxima arquitectura contemporánea “en sus formas y volúmenes estructurales como en sus líneas y decoraciones plásticas”.⁵⁰

47 Zevi, Bruno. *Leer, Escribir, Hablar Arquitectura*, op. cit., p. 49.

48 *Idem.*, p. 47.

49 Le Corbusier dio “muchas soluciones que ha dado a la arquitectura provienen de haberlas meditado antes en una tela”, Boix Gene, Jose, op. cit., p. 153.

50 *Idem.*



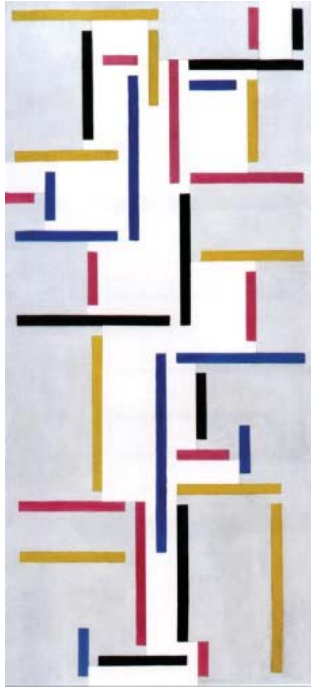
57



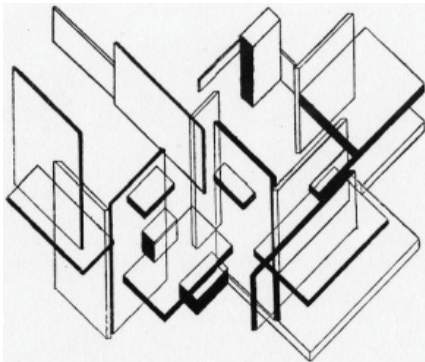
58

57 *Construcción del espacio tiempo, No. 3, 1929* (Theo van Doesburg).

58 *Proun 19D, 1922* (El Lissitzky).



59



60



61



62



63



64

59 *Los ritmos de un baile ruso*, 1918 (Theo van Doesburg).

60 *Análisis Arquitectónico*, 1923 (Theo van Doesburg).

61 *Proun sala*, 1923 (El Lissitzky).

62 *Hierro en las nubes*, para Strastnoy Boulevard, 1925 (El Lissitzky).

63 *Pintura suprematista*, 1916 (Kazimir Malevich).

64 *Suprematismo*, 1916 (Kazimir Malevich).

De lo Abstracto a lo Concreto

Los cambios en el paradigma moderno en la arquitectura no solo surgió de la exploración de las formas, simultáneamente se originó la necesidad industrial de construir viviendas para una gran cantidad de personas. La arquitectura había de ponerse en sintonía con la industria que era la que proporcionaba, materiales nuevos como el metal principalmente, técnicas nuevas de construcción, dejando a un lado las obras de estilos pasados, y amoldándose a las necesidades nuevas de la ciudad.

De acuerdo a René Huyghe dos fueron los factores necesarios para que se diera la nueva estética de la arquitectura, por un lado el racional y por otro el abstracto. Había la necesidad de construir racional y económicamente, y con la llegada de las formas de abstracta austeridad de los cubistas se logró una confluencia pues tanto “el racionalismo práctico de los arquitectos como la abstracción estética de los plásticos [...] Éstos, en su esfuerzo por generalizar y clarificar, llevan fatalmente a la simplificación, que no puede ser obtenida visualmente más que por el predominio de las rectas y de los planos”.⁵¹ Así la arquitectura funcional y el cubismo habían de encontrarse en esa complicidad de formas simples y rectilíneas, excluyendo sistemas constructivos tradicionales y un alejamiento de las curvas. Nos dice M. Ángel Graciani “La referencia más asumida a arquitectura abstracta suele aplicarse a este lenguaje formal, de geometrías elementales, del movimiento moderno”.⁵² A partir de este punto-de acuerdo a Huyghe- el artista coincide con el ingeniero.

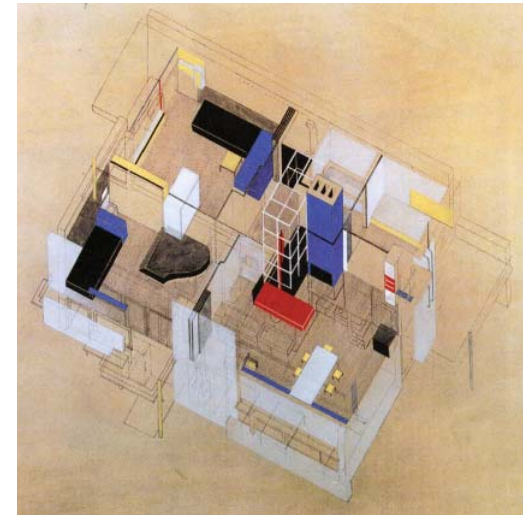
Aunque pareciera que la nueva arquitectura tiende a referirse más al neoplasticismo del grupo holandés De Stijl, éste emergió del cubismo tiempo después. “Hasta 1916-17, cuando culminaron las investigaciones emprendidas por Mondrian en 1912 [...] El año anterior había llegado el pintor holandés a París y allí había sufrido la influencia del cubismo. La estética así formulada no fue transferida de la pintura a la arquitectura hasta después de la guerra de 1914-1918, gracias a Gerrit Rietveld, asociado a veces con Van Doesburg. En la misma fecha, hallaba el neoplasticismo su principal resonancia en las creaciones del Bauhaus, fundado por Gropius en 1918. «Jamás en la historia fue la arquitectura tan influida por la pintura», ha podido escribir André Bloc.”⁵³

Si el proceso de la abstracción consiste en la búsqueda de lo esencial, en arquitectura la búsqueda de lo esencial sería el “habitar”, como decía Heidegger: “La relación del hombre con los lugares y, a través de ellos, con los espacios se basa en el habitar” por lo tanto hablar de la esencia de la arquitectura es hablar del hombre, y de las relaciones que le dan un orden. Pero a veces el orden no es visible y los símbolos no son legibles a primera vista, hay que interpretarlos. Esa interpretación es posible a través de la relación de los objetos con los sujetos, o de los objetos con otros objetos, ya sea por oposición, analogía o contraste, material, proporción o forma. Son muchas las lecturas necesarias y un nivel de conocimiento por lo menos de la tradición predominante para no errar en la interpretación que el artista –o arquitecto- pretendió transmitir, sin tener que plasmarlo literalmente.

51 Huyghe, Rene, et al. *El Arte y el mundo moderno, de 1920 a nuestros días*, Barcelona, Ed. Planeta, S. A., p. 37.

52 Graciani Rodríguez, Miguel Ángel. “Arte, Abstracción y Arquitectura. Arquitectura Abstracta”, [en línea], p. 9. Disponible en: <http://citywiki.ugr.es/wk/images/6/66/ARQUITECTURA_ABSTRACTA.pdf>, [consulta: 15 de septiembre de 2015].

53 Huyghe, Rene, *op. cit.*, p. 37.



65



66

65 Perspectiva, Casa Schröder, 1924 (Gerrit Thomas Rietveld).

66 Axonómico, de la casa Schröder, 1924 (Gerrit Thomas Rietveld).



67



68



69

Desde un punto de vista más filosófico la abstracción “es un procedimiento cognoscitivo que tiende a separar los aspectos accidentales o contingentes de los esenciales o necesarios”.⁵⁴ Por lo tanto, la arquitectura “será tanto más abstracta cuanto más desligada aparezca de todas las dimensiones contingentes que la rodean”.⁵⁵ ¿Dónde está la frontera? ¿Cruzando esa línea para identificar lo que representa esa obra? La abstracción excesiva o depuración en las formas hará que la obra carezca de tema y no sea reconocida por no poder representar a que institución pertenece.

La situación se torna complicada cuando estos símbolos provienen de la historia de la cultura y vienen solo de la mente del artista-o arquitecto-, aquí la interpretación ha de hacerse mediante un esfuerzo cultural mayor y aun así queda abierta a otras interpretaciones incluso contrarias. Será comprensible que para poder darles una explicación habrá que ubicarlas en otra tradición, en otro tiempo o en otro lugar. Depurar demasiado las formas conlleva el riesgo de dejar fuera la dimensión del significado de la realidad, es decir, de la arquitectura construida.

La arquitectura de Mies es un ejemplo de abstracción que se desliga de su autor, de los materiales y las formas comúnmente utilizadas, por lo que en ocasiones no se percibe el tipo de edificio que se trata aunque es posible relacionarla con los órdenes clásicos, decodificando su estructura general. A esa depuración lograda Mies recurre a la dualidad y compensa –en mayor o menor equilibrio- su depuración con esculturas figurativas como la de Kolbe en el pabellón de Barcelona, logrando además un contraste en el que hace posible apreciar mejor tanto lo abstracto como lo figurativo. El Pabellón de Alemania en Barcelona en 1929, “es una arquitectura manifiesto de la abstracción. Solo es espacio, fluido, no compartimentado. Sin más tema que su relación con el hombre”.⁵⁶ Sobre Mies Carles Martí dice que “El énfasis que Mies pone en los aspectos técnicos como base del proyecto, su afán por construir la arquitectura de la época presente, pudieran inducir a pensar en una ruptura con la tradición, en un alejamiento con la historia. Nada más incierto... Mies resulta ser uno de los arquitectos que más directamente se vinculan a los principios de la arquitectura antigua a pesar de separarse tanto de ella en lo referente a la figuración”.⁵⁷ Francisco de Gracia dice acertadamente que “la analogía hay que buscarla también en el nivel de las estructuras profundas y no basarla necesariamente en la apariencia epitelial de las cosas”.⁵⁸ En otras palabras según este autor hay una fase de estructura donde está la esencia o esquema, y que ésta no impide hacer las variaciones figurativas dividiendo en dos fases: una la tipológica y la otra donde se trabaja particularmente la forma del objeto, autonomizando así la idea de tipo con la noción de estilo.

Para saber cuándo es una arquitectura figurativa o abstracta Carles Martí considera que la clave está en la doble acepción de la palabra forma “según se considere como transcripción del término griego *eidos* o bien

54 Martí, Carles, “Abstracción en arquitectura: una definición”, en *ABSTRACCIÓN*, DPA, no. 16, Barcelona, 2000, p. 2.

55 “Tales como su utilidad práctica inmediata, los medios empleados para construirla o los significados sociales, políticos o religiosos que temporalmente se le atribuyen” *Idem*.

56 Graciani Rodríguez, Miguel Ángel, “Arte, Abstracción y Arquitectura. Arquitectura Abstracta”, [en línea], p. 9. Disponible en: < http://citywiki.ugr.es/wk/images/6/66/ARQUITECTURA_ABSTRACTA.pdf>, [consulta] 15 de septiembre de 2015.

57 Martí, Carles, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Fundación Arquia, ETSAB, 2014, p. 142.

58 Gracia, Francisco de, *Pensar, componer, construir: una teoría (in)útil de la arquitectura*, Donostia-San Sebastián, Nerea, DL 2012., p. 166.

67, 68 Reconstrucción 1986 (Cristian Cirici, Ignasi Solà-Morales, Ferran Ramos).

69 *Mañana* de George Kolbe (Foto de Lluís Casals).

del alemán *Gestalt*.”⁵⁹ El primero “se identifica con la esencial constitución interna de un objeto, y alude a la disposición y ordenación general de sus partes, de manera que la forma se identifica con el moderno concepto de estructura y abre el camino a la concepción abstracta”.⁶⁰ En el segundo se basa en la apariencia del objeto-o conformación externa-, convirtiéndose en sinónimo de *figura* refiriéndose a las dimensiones sensibles y constituye la base de la elaboración figurativa.⁶¹

En consecuencia-dice Martí- el procedimiento abstracto se decanta hacia la vertiente *sintáctica*, desplazando el interés desde los elementos hacia las relaciones que se establecen entre ellos y hacia los principios de composición que las regulan. Y la elaboración figurativa se decanta por la vertiente semántica, adquiriendo importancia la cuestión del carácter, de esta manera los códigos de significado que informan sobre el uso a que se destina el edificio, sobre su relevancia social o económica, o sobre los valores expresivos que la obra trata de manifestar, se convierten en el principal eje de acción del proyecto.⁶²

Reinterpretar de otra manera la historia trae como consecuencia formas que no siguen precisamente los parámetros esenciales de arquitecturas análogas del pasado, los hombres no son los mismos pero siguen siendo hombres, los requerimientos de la arquitectura actual no son los mismos pero la esencia a la que deben responder tampoco cambia porque radica en el “habitar” entendiéndolo como el buen vivir éticamente.

Sin embargo la humanidad ha ido integrando un sinnúmero de significados nuevos que requieren de nuevas representaciones o reactualizar aquellas representaciones de elementos arquitectónicos preexistentes. Es así como vemos muchos edificios aparentemente nuevos en forma y materiales que responden a los usos institucionales de siempre. El lograr abstraer y reordenar elementos para realizar nuevas configuraciones que den respuesta a *qué hacer ante un edificio antiguo* consistirá en entender no solo la *forma* o el *tipo* sino sus relaciones vinculadas a su cultura. Cada situación según lo requiera tendrá su resultado específico como dice Glen Murcutt “la arquitectura debe ser una respuesta no una imposición”, cada intervención ha de ser única ciñéndose a integrarse y completarse en un nuevo edificio, aquí la intervención es muy específica y responderá siempre de manera muy singular a la situación. Murcutt menciona que “uno necesita conocer dos cosas, el terreno y la cultura del terreno... Las culturas distintas producen cosas distintas”.⁶³

59 Martí, Carles, *Abstracción en arquitectura, op. cit.*, p. 3.

60 *Idem*.

61 Cfr. *Idem*.

62 Cfr. *Idem*.

63 Murcutt, Glenn, *La arquitectura debe ser una respuesta no una imposición*, entrevista por Anatxu Zabalbeascoa 18/06/2005.



70



71



72

70 Parlamento Escoces, Vista nocturna (Enric Miralles).

71 Parlamento Escoces, Jardín Lobby, (Enric Miralles).

72 Parlamento Escoces, Cámara de debates, (Enric Miralles).

El arquitecto sólo puede lograrlo si se basa en los edificios que hasta ahora han producido esos estados de ánimo en los seres humanos. Entre los chinos, el color de luto es el blanco. Entre nosotros, el negro. Por eso, les sería imposible a nuestros arquitectos provocar un estado de ánimo alegre mediante el color negro.

Adolf Loos, *Ornamento y delito* ⁶⁴

¿Cómo abstraer? En arquitectura no podemos prescindir de las formas, los usos y algunas representaciones simbólicas, la abstracción no solo se da en las formas, materiales y usos, también en el tiempo y el espacio y no es cosa nueva. No vale decir que en la depuración de las formas esta la abstracción. Nos dice Graciani que “La arquitectura del Movimiento Moderno, la arquitectura de la función y el rigor, sería, según este discurso, la menos abstracta de la historia, por ser la menos libre, a pesar de su lenguaje geométrico, austero y depurado”.⁶⁵

Klee menciona sobre el proceso de abstracción entre el impresionismo y el expresionismo: “

Si la impresión se elabora antes de ser devuelta, entonces pasamos a la pintura realizada de memoria... siempre habrá artistas de reflejos lo bastante rápidos para abstraer inmediatamente de la naturaleza los elementos de una composición... para integrarse a una armazón plástica interesante, las casas se inclinan, los árboles se ven violentados, los humanos dejan de estar vivos y el objeto se torna desconocible a un punto tal, que hasta se cree en una mistificación.

Paul Klee, *Teoría del arte Moderno* ⁶⁶

El riesgo de abusar demasiado de la abstracción en la arquitectura resulta en la realización de obras descontextualizadas, sin arraigo ni significado. “Con el procedimiento de la abstracción el arquitecto logra transportar al usuario a una atmósfera carente de cualquier connotación temporal”.⁶⁷ Y por el otro extremo si se abusa de una realización figurativa se corre el riesgo de banalizar su finalidad semiótica con demasiados guiños y propósitos.

Pero más que hacer una arquitectura abstracta o figurativa a partir de las mismas formas, se trata de hacer el ejercicio intelectual de abstracción que resultará en una arquitectura más o menos abstracta según el edificio y su historia. Ha de cuidar de que sus metáforas no queden fuera de control, y éstas a través de sus abstracciones deben estar libres de ideologías políticas, su abstracción por lo tanto debe pertenecer tanto al mundo antiguo como a la época actual.

⁶⁴ Loos, Adolf, *op. cit.*, p. 230

⁶⁵ Graciani Rodríguez, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁶ Klee, Paul, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁷ Rodeghiero, Benedetta, “Carlo Scarpa y el relato del Castelvecchio” en *Arquitectonics No. 4*, Edicions UPC. 2002, p. 80.

El concepto de *Intensidad* que le plantea Campo Baeza a K. Frampton queda definido entre ambos acordando tres condiciones para que una obra merezca la pena: Construir obras radicales, ejercer la docencia y elaborar textos sustanciosos para transmitir las razones. Convinieron también cómo este concepto además de abarcar “la verdad necesaria para llegar a la Belleza de una obra, también se refiere a la fuerza que debe tener para llegar a producirnos esa Suspensión del Tiempo que sólo las mejores creaciones artísticas son capaces de provocar”.⁶⁸ Es decir la trascendencia en la arquitectura esta soportada (entre otras cosas) por una *rebeldía* formal e intelectual, y esa rebeldía es la creación de nuevas relaciones con cosas que antes ya existían.

Si encontramos un montículo en un bosque, de 6 pies de largo y 3 de ancho, amontonado en forma piramidal, nos pondremos serios y en nuestro interior algo nos dirá: Aquí hay alguien enterrado. *Esto es arquitectura*

Adolf Loos, *Arquitectura (1910)*⁶⁹

El arquitecto no solo hace una abstracción del color y la forma sino también del espacio y el tiempo. Por ello entre más lejano en el tiempo más abstracto se deberá ser, «El hombre primitivo siente el terror del espacio. Su monumento es el menhir, una “Piedra larga” levantada en sentido vertical, algo “lleno” en el desierto ilimitado». ⁷⁰ Cuando el hombre de la antigüedad erigió el menhir como punto de referencia, le significó tener en sus manos el control del tiempo y del espacio: logró abstraerlos. Este acto convirtió a esa “piedra larga” en un objeto cultural en medio de ese “desierto” ahora ya no ilimitado gracias a esa referencia que le marcó un territorio. Se convirtió en una referencia para situarse a las distancias, en un punto de encuentro, en un calendario que organizaba sus días, sus estaciones y sus comportamientos y demás rituales colectivos. Esos usos elevaron su valor de piedra a un valor cultural arquitectónico que hasta nuestros días se le reconoce como monumento, tener enfrente un menhir es tener el testimonio de una de las primeras estructuras de civilización.

Cuando hablamos de abstracción en la arquitectura, desde sus inicios ésta ya es abstracta, las representaciones que hacían referencias o no, ya nacieron abstractas, no se hizo ninguna abstracción de la naturaleza sino de su estructura social. Eso sí, la arquitectura no ha de repetirse, cada época hizo sus representaciones, y las reflejó en su arquitectura, traer de regreso formas que no nos pertenecen en el tiempo hace que nuestro imaginario se confunda.

Kandinsky señala que “la igualdad del sentir interno de todo un periodo puede llevar lógicamente al empleo de formas que en un periodo anterior sirvieron positivamente a las mismas aspiraciones”. Y continua “Así nació parte de nuestra simpatía, nuestra comprensión y nuestro parentesco espiritual con los primitivos” Es decir hay una intención por reflejar lo esencial donde “la renuncia a lo contingente apareció por si sola”.⁷¹

68 Campo Baeza, Alberto, *Principia Architectonica*, España, ed. Maira Libros, 2012, p. 100.

69 Loos, Adolf, “Arquitectura (1919)” en *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 230.

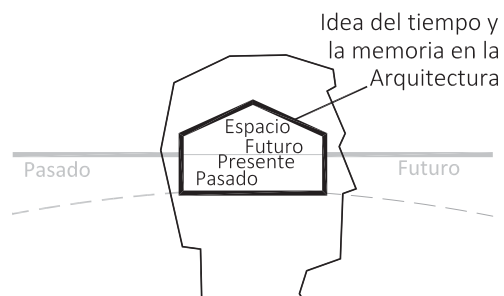
70 Zevi, Bruno, *Leer, Escribir, Hablar Arquitectura*, España, ed. Apóstrofe, S.L., 1999, p. 65.

71 Wassily, Kandinsky. *De lo espiritual en el arte, México*, ed. Premia editora de libros, S.A., 1989, p. 5.



73

73 Menhir “El Cabezudo”, Valdeolea, Cantabria (Imagen de López Campillo).



74

Nos dice Francisco de Gracia que entre las formas existentes y la nueva aportación artística depende de grados y dominios clasificatorios diferentes “a) uno o varios objetos, considerado modélicos, pueden ser imitados total o parcialmente en términos figurativos; b) puede asumirse un tipo ya reconocido, aceptando el principio de constancia temática, sin comprometer los rasgos estilísticos; c) una forma irreal, tal vez de existencia simbólica, puede ser imaginada de modo impreciso como referencia para ser interpretada”.⁷² También nos recuerda que “la presencia del pasado es de doble vía: a través del contexto (local y social) y a través de nuestra propia experiencia.”⁷³

La abstracción es necesaria para regresar un poco al pasado y, como si de un espejo se tratara, ir también hacia el futuro. Del mismo modo quienes habiten en el futuro (para ellos su presente) pensarán lo mismo. Esa sensación de horizonte dará cabida a múltiples lecturas de las formas y de las sensaciones, es decir, queda abierto a posibilidades de interpretación.

74 Anulación de los ejes de tiempo en la mente (Imagen por el autor).

72 Colquhoun, Alan, en Gracia, Francisco de, *op.cit.*, p. 150.

73 Gracia, Francisco de, *op. cit.*, p. 197.

Tres aproximaciones de abstracción

Pintura. *La conquista de la Montaña*

En mis aproximaciones a otras disciplinas hace unos años hice una pintura en la que realicé una serie de abstracciones de las formas, la historia, la plástica y otras referencias de una zona arqueológica prehispánica en Oaxaca, México. La información sobre qué se hacía en esta zona es poca, pero son muchas las suposiciones con base en los vestigios y analogías con otras ciudades de la misma época. La zona arqueológica se llama Monte Alban.

En esta pintura represento su condición geográfica, arquitectónica, urbana, simbólica, artística y religiosa.

La pintura es una especie de narración que refleja de un solo golpe de vista –y a la vez muchos pequeños vistazos- su totalidad en medio de su infinidad de fragmentos. El título de la pintura es *La conquista de la montaña*. Y se refiere al esfuerzo realizado para la fundación de lo que fue aquella ciudad zapoteca, los edificios ahí construidos y parte de su manera de pensar.

Esta ciudad fue creada en lo alto de una montaña, pero la importancia que su uso fue tal que su cima fue removida generando una superficie plana, por ese trabajo requerido se cree que fue un centro ceremonial.

Se inicia con la elección de la montaña adecuada en la que estaría su ciudad, eso solamente supuso una tarea compleja y de mucho tiempo, días caminando y noches acampando, y sobre todo un criterio de elección. Llegados a la montaña seleccionada habrían de acondicionar el lugar, la visión la tendrían clara, y removieron grandes cantidades de tierra con instrumentos rudimentarios para dejar un área plana muy extensa, su cosmogonía era tan fuerte y su compromiso tan grande que no dudaron en hacerlo. De entre tantas estelas destaca una, la más apartada y alta que aún está en pie, se cree que su función fue la de calendario para dar orden al lugar. Muy posiblemente la ciudad comenzó con la construcción de una estela como primer punto de referencia. Se hizo una gran plaza y alrededor de esta se construyeron varios edificios, destinados a diferentes usos religiosos. Pero solo uno de ellos goza de un criterio plástico estético, es aquel al que se le atribuye ser observatorio astronómico por sus inscripciones, este edificio arquitectónicamente logra un valor muy interesante además de ser el único que está en otra orientación.

Debido a la ausencia de vestigios se cree que nadie vivió en ese conjunto de edificios, pero si en las orillas del cerro a través de terrazas que ahora no son apreciables a simple vista.

Hay edificios de todo tipo uno de los principales es destinado al juego de pelota, donde la pelota representa al sol y su trayecto durante el día. La dualidad siempre está presente, el día y la



75

75 *La conquista de la montaña*, 2016 (Josue Nathan Martínez).



76

noche, el agua y el fuego, la tierra y el aire, la vida y la muerte. Edificios con escalinatas dominan el lugar al igual que el césped y unos árboles que por ser pocos tienen mucha presencia, la lectura del cuadro se da de izquierda inferior a derecha superior justo donde hay una persona que inicia el recorrido ascendente a una montaña que ha dejado de ser natural, ya está geometrizada indicando esa visión de apropiarse intelectualmente del lugar. A partir de ahí se va construyendo toda una estructura social y religiosa, al final a la derecha esa misma persona está sentada sobre la sección de uno de los edificios que contienen el llamado *tablero de doble escapulario* observando hacia la izquierda, no es que observe el pasado sino observa simplemente su ciudad y todo lo que ésta es y representa, es decir cuando aparece la geometría aparece su máximo nivel de civilización.

Otro edificio de gran importancia es el Observatorio (o edificio J) cuya orientación está desvinculada de los demás edificios y está dirigida a la constelación de Orión, es el "edificio rebelde" y el único que tiene un manejo plástico en sus formas, se desliga de la estética de los otros, sus geometrías están muy definidas y el por su uso y su estética es el que representa el máximo avance de conocimientos tanto estéticos como matemáticos al que se llegó en ese lugar.

Hay más representaciones, como terrazas, caminos, árboles, el ojo de un gobernante que a la vez representa la visión de dualidad que tenían con la noche y el día, el agua y el fuego, la vida y la muerte, etc. Los colores empleados figuran dentro de la variedad de tejidos que usaban (y usan actualmente) los zapotecos fundadores de esa ciudad, pues su cultura actualmente existe.

Esta pintura es la imagen virtual de la síntesis de todos esos elementos condensados en una sola obra, solo a través del arte es posible dar diferentes vistas de diferentes tiempos en diferentes escalas.

Proyecto. Parque recreativo y social

Aunque la pintura la hice en el año 2016 su origen es anterior, resultado de un proyecto arquitectónico que realicé con el mismo criterio de abstracción formal y de ideas. Lo hice para un proyecto de un parque recreativo y social, en un barrio que requería espacios de este tipo. En este proyecto enlacé la ciudad actual con relaciones de Monte Alban, a través de la dualidad de la función actual y su representación con base a los edificios físicos de aquella.

Al igual que en la lectura de la pintura, el visitante empezaría su visita al parque por la izquierda inferior del plano, ya que es el acceso natural y principal del barrio donde se construiría el parque. El acceso conduce a la cancha de básquetbol que por necesidades del barrio requerían una que también lo fuera de fútbol rápido, y ser al mismo tiempo lugar para asambleas o eventos al aire



77

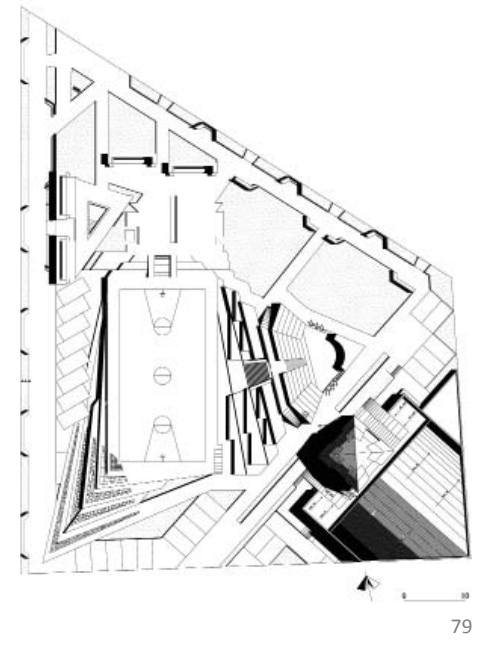
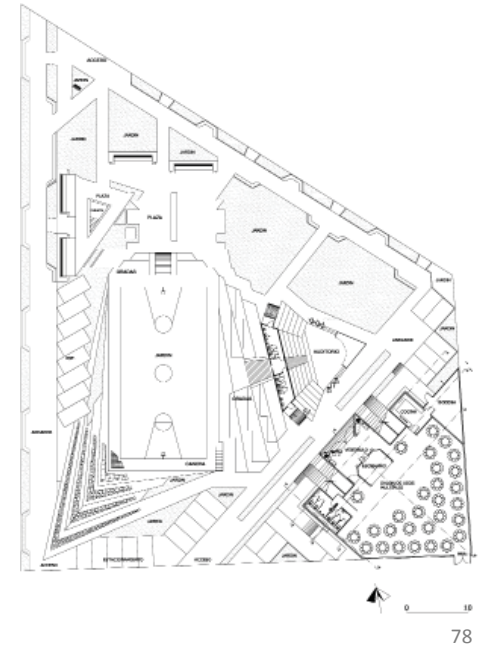
76 Imágenes de la zona arqueológica de Monte Alban, referencias para la pintura (Montaje por el autor).

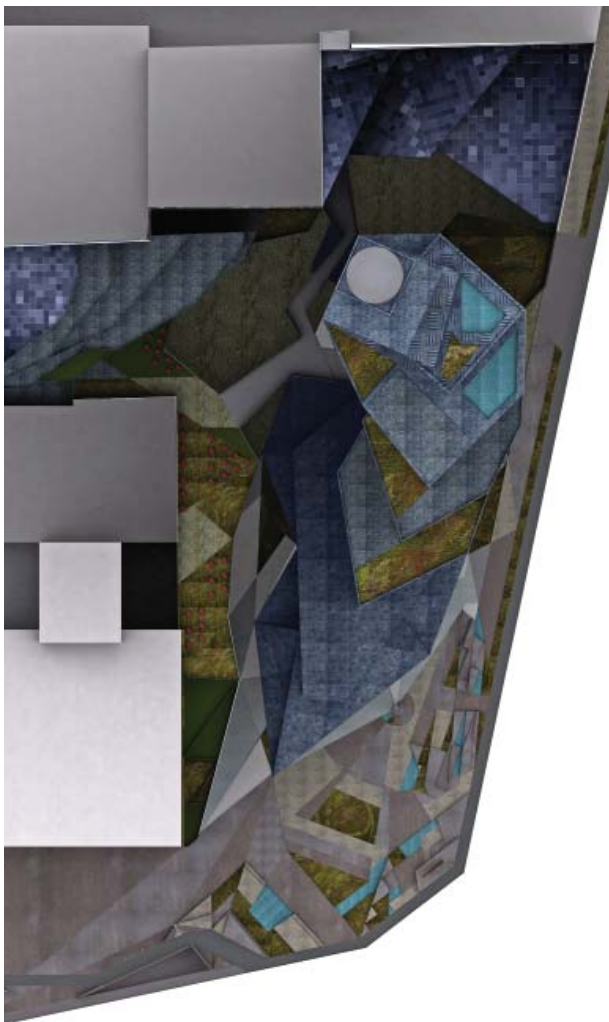
77 Planta de la zona arqueológica de Monte Alban (Imagen modificada por el autor).

libre. Esta cancha multiusos donde se congrega gente está rodeada por gradas de diferentes niveles que representan las terrazas donde vivía la población y cultivaban sus granos. En la parte superior hay una pequeña plaza con formas angulares que representan dos secciones de un edificio típico de la ciudad, y al centro una fuente estilizada en un triángulo, con escaleras en su interior y agua que no borbotea sino que se desliza por éstas, la fuente representa la flecha de obsidiana tan requerida para las caserías. Próximo a las gradas (terrazas) está el auditorio con forma triangular con capacidad para 70 personas, estas gradas representan la perspectiva de un juego de pelota, el escenario es el cielo, y por debajo (entre las gradas que dan a la cancha y las del auditorio) están los aseos, para hombres y mujeres. Por encima de los accesos de estos aseos están dos rampas para que los niños puedan deslizarse. Los andadores están escoltados por bancas que de uno y otro lado se complementan para formar edificios, estas bancas por su parte externa tienen un pequeño acceso al parque y pese a ser horizontales, cada uno evoca el ascenso a cada edificio.

Hasta aquí todas las referencias están al aire libre, solo un edificio las tiene tanto al aire libre como al interior, el cual fue requerido para salón de usos múltiples de mayor tamaño, protegido de la intemperie y destinado a reuniones, eventos oficiales, o festejos ceremoniales muy puntuales. Este edificio está inspirado en el edificio J que es el observatorio astronómico, que ya mencioné está dirigido a la constelación de Orion, flanqueado por dos rampas también para los niños, y escaleras para su acceso al nivel superior, hay una cubierta que es la abstracción de un edificio típico prehispánico donde solo tiene sus elementos reconocibles como las escaleras principales, sus pendientes, y el área de sus escalinatas.

La cultura precolombina fue completamente diferente a la occidental, por lo que los estímulos recibidos pueden no ser interpretados de forma similar. Para evitar una desconexión completa este proyecto resolvió a través de la dualidad dicha conexión, pues las formas responden a criterios similares y a funciones similares, es decir, la cancha de basquetbol emula la gran plaza, ambos son lugares abiertos que congregan gente para alguna actividad; el salón multiusos como el edificio J es para uso interior y tiene mayor jerarquía; el juego de pelota como el auditorio congregan gente al aire libre para ver algún espectáculo. Es decir, con los vestigios existentes





81

81 Proyecto para la sede del diario *El Universal*, planta de cubiertas, Josue Nathan M., 2018 (Dibujo por el autor).

y con lo que hasta ahora se sabe, se retoman las formas esenciales de dicho centro arqueológico y se hace la correspondencia con los usos actuales, hay puntos de encuentro donde se puede lograr una atmósfera contemporánea. También plantea la posibilidad de que de haber permanecido la civilización zapoteca su arquitectura contemporánea respondería a estas formas.

El proyecto tuvo mucha aceptación por los habitantes y por las autoridades quienes dieron su visto bueno, y porque los espacios se necesitaban para la localidad, se inició la construcción de la cancha de básquetbol y otras zonas de jardines como una primera etapa, pero por falta de recursos y por cambios en las administraciones locales, municipales y estatales no se concluyó.

Concurso. Sede del diario *El Universal*

Otro ejemplo es el proyecto que realicé para el concurso de la sede del diario *El universal* –de circulación mexicana-, donde utilicé la metáfora del Águila devorando una serpiente, fuertemente plasmada en el imaginario de los mexicanos, en que establezco relación entre fragmentos, referencias, simbolismos del águila, la serpiente, la arquitectura prehispánica azteca, y utilizo las referencias cubistas para abstraer las formas y geometrías, el dinamismo del futurismo en que el águila va descendiendo desde los aires al encuentro de la serpiente a la que va a devorar. Para no perder la escala del edificio voy girándolo cíclicamente y marcando los tiempos con un ritmo tectónico y estereotómico. Es una especie de fotografía arquitectónica justo en el momento previo en que el águila desciende hacia su presa.

El Águila devorando a la serpiente es un momento mitológico considerado como el de la fundación de la capital mexicana. Este proyecto se refiere a un hecho histórico con referencias en la mitología, a partir de fragmentos y la integración en estos en la nueva narración. Son un total de 4 edificios, 3 giran alrededor del discurso del principal. A continuación reproduzco la memoria que acompaña a las láminas:

El Águila al encuentro de la Serpiente

El proyecto es una síntesis que captura la complejidad de la sociedad mexicana desde sus orígenes hasta la actualidad, una multiculturalidad que se concreta con la fundación de la capital. México es un conjunto de hechos fragmentados diversos y contradictorios pero que están en armonía.

El Universal [el diario] desde su fundación captura esos hechos fragmentados contribuyendo a hacer la historia, pero no hay una linealidad histórica sino una multiplicidad que se puede entender reorganizando y reinterpretando sus fragmentos con una postura ética. Así, este conjunto sintetiza con dinamismo los valores éticos del periódico y le da voz a la libertad de expresión, la pluralidad y la igualdad.

La propuesta es la abstracción de muchas referencias históricas, retomando principalmente el Águila (logotipo de *El Universal* y símbolo nacional), abstrayendo su vuelo en descenso justo en el instante previo a devorar la serpiente. Metáfora que no copia ninguna forma del pasado pero recurre al orgullo de éste

para reforzar la identidad. Es un proyecto atemporal que es local e internacional al mismo tiempo, el cual relata un pasado, explica un presente y da la oportunidad de predecir un futuro. El proyecto así como el periódico ofrecen en cada lectura una reinterpretación de la historia y una nueva oportunidad para aprender de ella y mejorar nuestro presente y futuro, dando el mensaje de que la complejidad se entiende cuando se reordenan y reinterpretan los fragmentos de la historia.

Este proyecto por la combinación de características y referencias está dentro del concepto del *Cubismo teatralizado*.



84



82

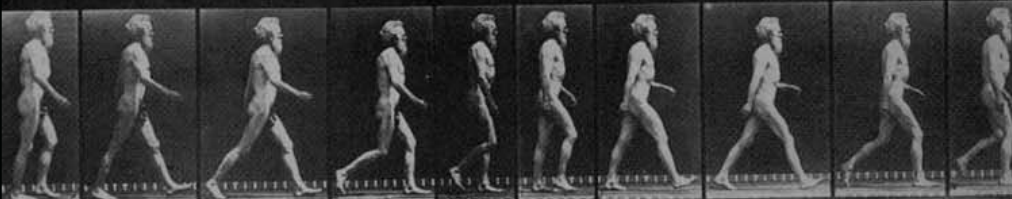
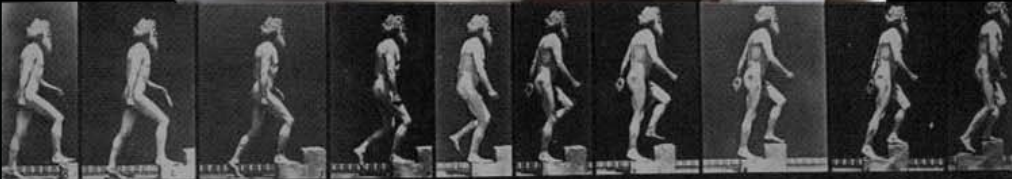


83

81-83 Proyecto para la sede del diario *El Universal*, perspectivas, Josue Nathan M., 2018 (Dibujo por el autor).

CAPITULO 3
El Tiempo y el Espacio

Diálogos
Virtuales y Reales



El Tiempo, más allá del espacio geométrico

Tan sólo en recuerdos permanezco en aquel mundo destrozado... De este modo soy 'abstracto' con recuerdos.

Paul Klee, *Teoría del arte moderno*⁷⁴

El mensaje de Klee es que no es posible desvincularnos de la historia, siendo lo abstracto no un rompimiento con la historia sino concibiéndola como un impulso para nuevas creaciones.

Nos dice Zevi que en arquitectura se pensó que el tiempo era elemental para la vivencia arquitectónica, y que para ser percibida requiere el tiempo de nuestro recorrido, es decir de esa cuarta dimensión. Y además dice que el tiempo tiene dos significados opuestos en pintura y en arquitectura: En pintura es un elemento de su realidad pero en arquitectura es diferente ya que al moverse en el edificio y logrando diferentes puntos de vista se crea la cuarta dimensión,⁷⁵ sin embargo esta sirve para definir más bien el volumen arquitectónico, pero la esencia de la arquitectura trasciende de los límites de la cuarta dimensión.⁷⁶ Para esto nos dice Mumford que "Gracias a la abstracción, algunas condiciones de la vida real se pueden intensificar... el arte puede responder a experiencias que nuestros deberes diarios nos hacen olvidar, y de esta manera reorganizar sensaciones y sentimientos a través de estructuras más significativas para nosotros que nuestra propia vida cotidiana".⁷⁷

El problema consiste en que al depurar demasiado los materiales y formas solo queda —o se aborda— la parte básica. En pintura está bien depurar pues no se está perjudicando a nadie, el cuadro no altera el comportamiento de ningún habitante. Sin embargo en arquitectura aquella esencia del habitar que se busca queda reducida a cubrir solamente la función. Se deja de lado la experiencia estética, estímulos que procuren un confort, pero sobre todo que logren los vínculos con un pasado.

La abstracción nos dice Mumford, va en función a distintos modos de la experiencia, siendo uno de ellos la capacidad por simbolizar a través de las nuevas formas el mismo mundo en el que se vivía entonces. Mumford argumenta que los artistas abstractos ya no estaban vinculados a las formas tradicionales pero si muy relacionados con las experiencias vitales de su propia época. Para él lo importante del proceso de abstracción como de su entendimiento radica en entender el contenido subyacente y no tanto en la forma y la técnica. Esta idea iba en contra de los mismos abstractos que niegan contenido y defienden solo formas, líneas, superficies y volúmenes organizados.⁷⁸

Habla además de un desplazamiento de la realidad al objeto, pero se mantiene a través del símbolo aspectos parecidos con el objeto de referencia. Así decía "Una cabeza esculpida puede sonreír pero no puede guiñarte

⁷⁴ Klee, Paul, *op. cit.*, p 13.

⁷⁵ Zevi, Bruno. *Saber ver la Arquitectura*. España, ed. Poseidon, 1981, pp. 25, 26.

⁷⁶ *Ibid.*, p 26.

⁷⁷ Mumford, Lewis "El devenir de la abstracción" en Muntañola, Josep, *Ibid.*, p 110.

⁷⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 110-111.



1



2

Portada, Composición *El rapto de Proserpina*, 1621-22 de Gian Lorenzo Bernini (centro) Cronofotografías de Eadweard Muybridge (Composición por el autor). Imagen a la derecha, boceto atribuido a Bernini para la Plaza San Pedro, interpretando el abrazo de Cristo (a negativo por el autor).

1 Duchamp bajando una escalera, 1951 (Eliot Elisofon).

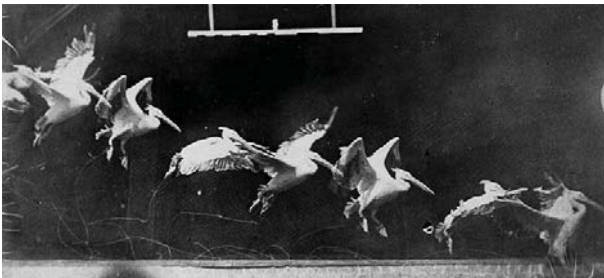
2 Interior del Guggenheim (F. L. Wright).



3



4



5

3 *El rapto de Proserpina*, 1621-22 (Gian Lorenzo Bernini).

4 Cronofotografía *Mujer bajando una escalera*, 1887 (Eadweard Muybridge).

5 *Pelicano volador*, 1882 (Étienne-Jules Marey).

el ojo; puede además venir sin estómago y pulmones. Cualquier obra de arte es una abstracción en relación al tiempo: rechaza la realidad del cambio y de la muerte”.⁷⁹ Por más realista que pueda parecer una obra de arte carece de múltiples elementos que desde el inicio la convierten en abstracta, algunos de esos elementos importantes es que a la obra se le despoja de su tiempo, se le impide cambios y se le niega la muerte.

Nos dice además que aparte de la abstracción del tiempo (en la pintura), también está la de los sentidos. Poco pueden hacer el gusto, el olfato y el tacto; ellos están ausentes, incluso el sentido visual está limitado pues la imagen es única, es estática, y no permite el movimiento para ver desde otros ángulos a los objetos representados. Fácil lo tienen la mayoría de las artes para identificar su abstracción, pues es suficiente reconocerlas por no representar figurativamente las cosas. Muchos estímulos que se quedan en el camino en las otras artes en Arquitectura aún permanecen y eso complica un poco su definición. Una arquitectura que visualmente se parezca a una pintura abstracta no lo es, es un arte vivencial que se experimenta en un tiempo real y en un espacio real, aunque con aspectos de evocación virtuales a partir de la vivencia.

La verdad es que todo lo que llamamos cultura es un sistema de símbolos; los signos del lenguaje y los símbolos del arte y la religión son meramente atajos para llegar a una realidad indicada o expresada.

Lewis Mumford *El devenir de la abstracción*⁸⁰

Vemos que en las artes muchos de los sentidos se pierden, pero en la arquitectura dialógica no, en ella continua la capacidad del tiempo, del movimiento, del espacio, del olfato, temperatura, sonido, el gusto, sin embargo también gracias a la abstracción -nos dice Mumford- otras condiciones se pueden intensificar. Es así como el arte puede también “reorganizar sensaciones y sentimientos a través de estructuras más significativas para nosotros”.⁸¹

Lo que vemos en las pinturas del futurismo es un solo tiempo que muestra otros tiempos, esto se deduce gracias al desplazamiento intencionado del artista donde cada posición nos dirige la mirada para comprender el movimiento. En principio la fotografía es un instante congelado aunque también se pueden lograr efectos temporales como aquellos estudios de Eadweard Muybridge y Etienne-Jules Marey, quienes estudiaron los objetos en movimiento que eran demasiado rápidos para la vista humana.

Así en arquitectura la idea del movimiento es tal cual experimentada por la persona, pues ésta ha de desplazarse para vivenciar –y comprender- la totalidad de la obra. De aquí la importancia que tiene el recorrido (itinerario o ritual) del sujeto pues gracias a este recorrido la obra arquitectónica se completa. Algo ya visto por el arquitecto pero que espera sea visto también por el sujeto-espectador. Una vez dicho esto el habitante se integra a la obra de arte al interactuar con un edificio cuyo recorrido sea esencial para entenderlo y experimen-

79 Mumford, Lewis “El devenir de la abstracción” en Muntañola, Josep Suicidio o reactivación, *Arquitectonics, Mind, Land and Society*, no. 29 p. 109.

80 *Idem.*

81 *Idem.*

tarlo formando parte del proyecto arquitectónico.

El tema sobre la temporalización entendiéndose como el desplazamiento del cuerpo en los espacios para la integración del edificio lo vemos con Louis Kahn “los espacios de llegada no pueden ser estáticos, tampoco la sala de estar, el estudio y los dormitorios, estos han de favorecer el intercambio [...] en una habitación cualquiera se efectúan recorridos, se entra, se cruza, se sale: todo esto tiene que preverse, configurarse, arquitecturarse”⁸²

Al itinerario Le Corbusier le llama *promenade architecturale*, argumenta que para entender un edificio éste debe ser apreciado a través del recorrido. De este modo el desplazamiento dinámico se forma por las sensaciones generadas al relacionar diversos estímulos como la luz, las proporciones, materiales y texturas que se van apareciendo a través del tiempo que dure ese itinerario. En el paleocristiano el desplazamiento era unidireccional que iba desde el nártex al ábside, más tarde en el gótico al ganar altura se consigue una directriz vertical que solo señala un recorrido ideal.

Otro ejemplo es el de los dormitorios del MIT de Aalto donde fusiona las escaleras con los pasillos formando serpentinatas. O el recorrido de la rampa helicoidal del Guggenheim por Wright.⁸³ Son reglas de uso sobre cómo puede mostrarse el edificio, la “ética de la estética da la medida a estos posibles desplazamientos”.⁸⁴ Estos tipos de temporalidad son más bien el cruce entre recorrido del sujeto y espacio arquitectónico algo más o menos gradual en la vida de cualquier ser humano. Así como dice Klee “espacio es una noción temporal. El factor tiempo interviene no bien un punto entra en movimiento y se convierte en línea”.⁸⁵ En palabras de Fernández Galiano referenciando a Klee, lo explica como “un dibujo es una línea que se va a pasear”.⁸⁶

Fue Walter Benjamin quien destacó la figura del paseante moderno como el *flâneur*, que lo retoma a partir de la poesía de Charles Baudelaire. Renovó el concepto como el de un espectador urbano de la vida moderna, que se ve involucrado en la ciudad por los diseños, sorpresas y estímulos que solo alcanza a experimentar mientras pasea. Era básicamente un observador de los fenómenos sociales y estéticos.

Para el diálogo entre diferentes épocas es necesario hacer un trabajo de abstracción de tiempos y espacios para que a través de esa “promenade” el *flâneur* estable relaciones con otras épocas a partir de su recorrido. El trabajo del arquitecto ha de reflejar una serie de conceptos en un principio abstractos pero finalmente representados en forma perceptible, según Goethe “Los conceptos e ideas más complejos e importantes siempre pueden [...] representarse en forma visible, pueden mostrarse mediante un dibujo esquemático o simbólico, mediante un modelo o diseño”.⁸⁷ Para él las referencias físicas son importantes, pues le permiten interpretar la razón de ser del lugar.

82 Zevi, Bruno. *Leer, Escribir, Hablar Arquitectura*, España, ed. Apóstrofe, S.L., 1999, p. 68.

83 *Idem*.

84 Muntañola, Josep. *Topogénesis*, en *Arquitectonics No. 18*, Edicions UPC. 2009, p. 13.

85 Klee, Paul, *op. cit.*, p. 59.

86 Galiano Fernández, Luis, conferencia “El tiempo de la Bauhaus” [en línea], en Fundación Juan March, 2014, disponible en < <https://www.youtube.com/watch?v=S92NQDmA2Ds&t=180s> > [Consulta] 10 de marzo de 2019.

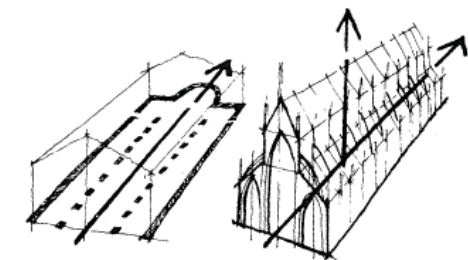
87 Bajtín, Mijail, *op. cit.*, p. 219.



6



7



8

6, 7 Exterior e interior de Villa Savoye, 1929 (Le Corbusier).

8 Desplazamiento unidireccional en el paleocristiano (Izq.); Desplazamiento bidireccional en el gótico (Der.), (Bruno Zevi).



9



10

9 Plaza del Bonsuccés, principios de siglo XX (Foto de archivo).

10 Plaza del Bonsuccés, 2016 (Foto por el autor).

Una lectura del tiempo. Experiencia y expectativa

La mirada está dirigida hacia el infinito de la lejanía, y este infinito retrocede ante nosotros con cada esfuerzo, por grande que sea, y con cada paso, por grande que sea, se abren siempre otros nuevos horizontes. El mundo es en este sentido para nosotros un espacio sin límites en medio del cual estamos y buscamos nuestra modesta orientación.

Reinhart Koselleck, *Historia y hermenéutica*⁸⁸

Goethe tenía la habilidad de interpretar el paso del tiempo a través de una observación muy agudizada, lo que le permitía apreciar el orden diario de la actividad humana e incluso “la totalidad del tiempo de una vida humana marcada por edades y épocas del proceso de formación del hombre”,⁸⁹ para ello ocupaba referencias, como las piedras de un río o el crecimiento de los árboles. Bajtín describe una anécdota de éste cuando de camino hacia Pymont, por el pueblo de Einbeck, interpretó que aproximadamente treinta años atrás aquel pueblo tuvo un excelente alcalde. Lo que vio –nos dice Bajtín– fue “muchos espacios verdes, árboles, vio su carácter no casual, vio en ellos la huella de una voluntad humana que actuó de acuerdo con un plan, y por la edad de los árboles que determinó aproximadamente a simple vista, se percató de la época cuando había actuado aquella voluntad planificadora”.⁹⁰ Estamos ante un *flâneur analítico* que observa decisiones e intenciones a través del tiempo gracias a su *actitud estética* y a su *distancia justa*.

Goethe interpretaba correctamente la historia porque se apoyaba en elementos físicos que le servían de escala temporal. Así, una correcta lectura no solo de piedras, árboles o de los vestigios arqueológicos sino vestigios sociales e históricos como costumbres o comportamientos que aun estén presentes serán también referencias para tener en cuenta por el arquitecto y tejer relaciones que puedan ser reinterpretadas por los sujetos. Ya lo dice Paul Ricoeur “hacer presente no lo que ya no existe más, sino lo que ha existido a través de lo que ya no existe”.⁹¹ Goethe hizo una lectura porque tenía una formación que le permitía interpretar que en el estado actual de las cosas estaba la clave de su pasado. Estamos ante un tipo de conocimiento científico, no solo fue capaz de interpretar gracias a su formación sino que sabía entablar las relaciones para entender un contexto. Conocimiento y relaciones es lo que permite entender el pasado de un espacio y es así como un visitante en un museo puede ir relacionando todos los elementos que se le vayan presentando durante su recorrido, como mencioné antes, dependerá de su formación, sensibilidad, actitud estética, distancia justa y capacidad de análisis.

Así por ejemplo cuando un sujeto se relaciona con un lugar entra lo que Heidegger denomina “*ser-en-el-mun-*

⁸⁸ Koselleck, Reinhart; Gadamer, Hans-Georg, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós Ibérica, S.A., 1997, p. 63.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 222, 223.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 224

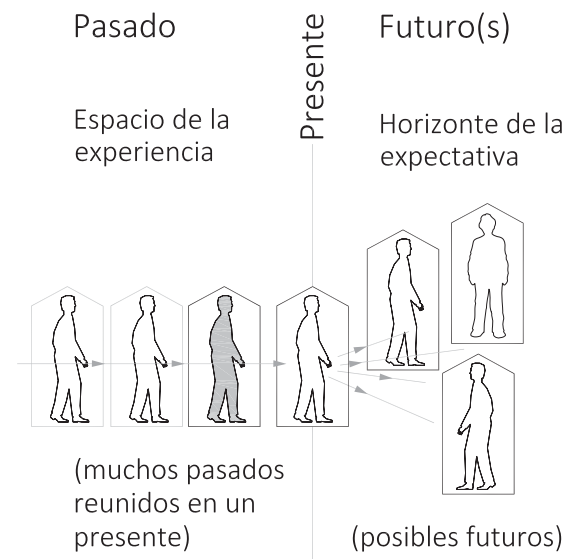
⁹¹ Ricoeur, Paul, “Arquitectura y narratividad”, en *Arquitectonica Mind, Land & Society (Arquitectura y Hermenéutica, no 4)* Barcelona, Edicions UPC, 2003., p. 10.

do” y “ser-con-el-otro”, es decir, relaciona el espacio con la naturaleza social de ese mismo lugar, siendo imposible “estar-en-el-espacio” sin “estar-con-el-otro”.⁹²

Koselleck nos habla de *conceptos de la historia* cuando estos están ligados con sus fuentes al encontrarse ante restos que aún subsisten, y de *categorías científicas* del conocimiento que reconstruye circunstancias que no han sido articuladas.⁹³ “No existe ninguna historia que no haya sido constituida mediante las experiencias y esperanzas de personas que actúan o sufren”⁹⁴ no hay la una sin la otra indicando la condición humana universal. De acuerdo a Koselleck la *experiencia* y la *expectativa* son categorías del conocimiento que no explican la historia misma pero tienen la intención de perfilar y establecer las condiciones de las historias posibles. Así la experiencia y la expectativa como categorías históricas equivalen a las de espacio y tiempo logrando campos de significación más concretos.⁹⁵

El *espacio de experiencia* y el *horizonte de expectativa* expresan que la presencia del pasado es cosa distinta a la del futuro. La *experiencia* del pasado es *espacial* por formar una totalidad de muchos estratos sin orden temporal reunidos en un solo presente. Por el contrario la metáfora del *horizonte de expectativa* para referirse a posibles futuros se refiere a “aquella línea tras de la cual se abre en el futuro un nuevo espacio de experiencia, aunque no se puede contemplar”.⁹⁶ De acuerdo a esta lógica “lo que se espera para el futuro está limitado [...] de lo que se ha sabido ya del pasado”.⁹⁷ Por lo que solo se puede esperar que las experiencias se puedan repetir en el futuro para darse una idea de posibles expectativas. El margen de predictibilidad se ve ampliado o reducido según el ritmo de repetición que se hayan dado previamente, así un edificio puede decir mucho de él sin en su *promenade* inicial hay un orden reconocible.

Desde este punto de vista ya podemos interpretar que lo que Goethe hacia era la confirmación de las expectativas que tenía aquel alcalde, a través de: “viajar imaginariamente al pasado” a un lugar y tiempo definido (a través de los espacios verdes y los arboles) y desde ahí visualizar esas expectativas (ya cumplidas, porque el tiempo real de Goethe era el futuro de ese pasado). Hablar de las expectativas-o la visión de ese alcalde- es hablar sobre la *virtud sabia* del legislador a la que se refiere Aristóteles que es el que legisla el futuro estando ya ausente-o muerto-. De igual manera el arquitecto habrá de poseer una *sabiduría-virtud-práctica* que Aristóteles llamaba “arquitectónica”⁹⁸ la cual exige además de experiencia proyectual “un sexto sentido de un saber transmitir, de ser consciente de lo que se es, de ser crítico con respecto a lo que se enseña”.⁹⁹ La responsabilidad



11

92 Muntañola, Josep. *Topogénesis*, op. cit., p. 71.

93 “1ro El historiador se encuentra ante los restos que aun hoy subsisten en mayor o en menor número. Cuando transforma esos restos en fuentes que dan testimonio... el historiador se mueve siempre en dos planos. 2.- O investiga situaciones que ya han sido articuladas lingüísticamente con anterioridad, o reconstruye circunstancias que anteriormente no han sido articuladas lingüísticamente, pero que extrae de los vestigios con la ayuda de hipótesis y métodos”. Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado, para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 333, 334.

94 Koselleck, Reinhart, *Ibid.*, p. 335.

95 *Ibid.*, pp. 335, 336.

96 *Ibid.*, p 340.

97 *Idem.*

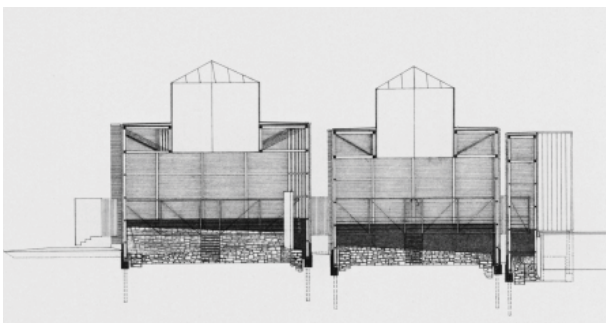
98 “Arquitectónica porque se trata de una sabiduría virtuosa que ordena una práctica (y una moral) sin que la persona que la ejerce actúe”. Muntañola, Josep. *Topogénesis*, op. cit., p. 66.

99 *Idem.*

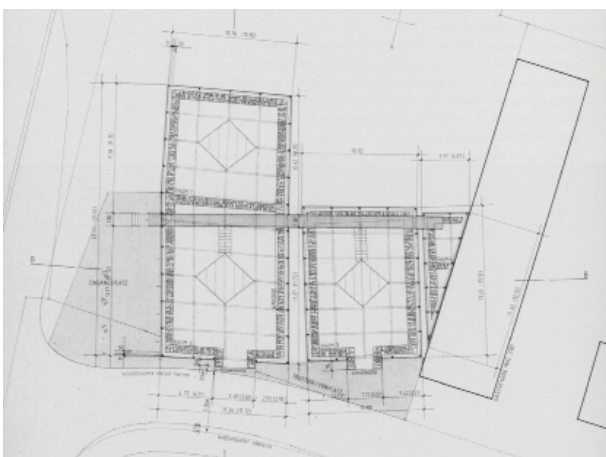
11 El espacio de la experiencia y el horizonte de expectativa, Koselleck (Diagrama por el autor).



12



13



14

12-14 Protección para las excavaciones romanas, 1986 (Foto por Helene Binet).

118

de saber los aspectos topogenéticos de las formas preexistentes le ayudará a establecer límites que su intervención no ha de superar.

La pista ya nos la dio Camilo Boito: entre más antigua es la restauración más depurada es la intervención, es decir a menor información es igual de proporcional las formas y significados, se va despojando y se aproxima al origen, a su pureza original. Eso sí, como mencioné anteriormente si en nuestra época depuramos demasiado sin relacionar nada no estaremos dialogando con nada a menos que se logre una buena decodificación, por ejemplo comprendiendo los órdenes del pasado, y no tanto copiando sus formas.

Robert Venturi nos habla sobre en el transcurrir del tiempo, la evolución que acontece en arquitectura, va incorporando sus nuevos usos y sus nuevas expresiones parte de su significado pasado y la otra parte de su significado nuevo, hay un doble significado. Así el resultado es “una combinación más o menos ambigua del viejo significado, evocado por asociaciones, con el nuevo significado creado por la función modificada o nueva”.¹⁰⁰ No se ha de perder de vista que el edificio antiguo fue pero sigue siendo de este modo la prefiguración, configuración y refiguración, se convierten en Re-prefiguración, Re-configuración y una Re-refiguración.

La atemporalidad de la abstracción

Alan Colquhoun decía que “El arte y la arquitectura solo podían cumplir con sus destinos históricos volviendo sus espaldas a la tradición. Solo mirando hacia el futuro podían ser fieles al espíritu de la historia y dar expresión en sus obras al espíritu de la época”.¹⁰¹ Así el expresionismo dio pauta para la posterior época de las Vanguardias, dada su capacidad relacionar arte y realidad de una forma nueva, manifestando solamente su esencia.

Sobre lo original Gaudí expresó: “La originalidad consiste en volver al origen. De modo que es original aquel que con sus medios, vuelve a la simplicidad de las primeras soluciones”.¹⁰² Y eso implica el estudio profundo del lugar y de su historia para poder acercarse a ese origen –u orígenes- y abstraer los rasgos que considere apropiados. Ese volver al origen es observar desde la distancia del tiempo su autenticidad, considerando la definición de Walter Benjamin en que la autenticidad es el tiempo y lugar quzón de ser a ese objeto.

Al igual que Gaudí, Klee dice: “Los impresionistas... tuvieron en su momento plena razón en establecerse al nivel del suelo [...] Pero nuestro latiente corazón nos impulsa más abajo, nos hunde siempre más hacia el fondo original”.¹⁰³ También expresa que “pueden encontrarse principios artísticos de gran originalidad en las obras de pueblos primitivos reunidas en museos etnográficos y en los dibujos infantiles”.¹⁰⁴ Muchos arquitectos voltearon al pasado para buscar soluciones ante problemas nuevos o bien estudian las etapas mentales dentro

¹⁰⁰ Venturi, Robert, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰¹ Gracia, Francisco de, *Pensar, componer, construir: una teoría (in)útil de la arquitectura*, Donostia-San Sebastián, Nerea, DL 2012, p. 181.

¹⁰² Gaudí, Antoni, “Biografía” [en línea], en *Enciclográfica*, disponible en: <<http://www.sitographics.com/conceptos/temas/biografias/gaudi.html>> [consulta: 18 de agosto de 2015].

¹⁰³ Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*, Argentina, ed. Calden, 1976, p. 51.

¹⁰⁴ Anotación de su diario de comienzos de 1912. Jardí, Enric. *Paul Klee*, ed. Polígrafa, 1990, p. 12.

del desarrollo infantil para explicar los mecanismos de abstracción. Pero como se pregunta Bloch, los orígenes “¿Significa simplemente “los principios”?... [o bien] Cuando se habla de los orígenes ¿debemos entender, por el contrario, las causas?” no es muy claro nos dice, pues en el vocabulario común “los orígenes son un comienzo que explica”.¹⁰⁵

Pero al estar en ese espacio que alguna vez fue, y estar ante algunos vestigios que ofrecen —como diría Benjamin— su carga de tradición, no está descontextualizado del todo, aún hay vestigios solo hay que saberlos interpretar, sin estos—dice— la tradición se tambalea.¹⁰⁶ La autenticidad según W Benjamin, es posible a través de la tradición. De un modo parecido Frampton afirma sobre la modernidad en que “cuando más rigurosamente se busca el origen de la modernidad, más atrás parece encontrarse”, la modernidad ha buscado en cierto modo la originalidad y al parecer esta se haya en las ideas ya antes planteadas, ya sea en el Renacimiento o a mediados del siglo XVIII.

Klee habla de un concepto que esta intrínseco a la imaginación y al lugar que es la *simultaneidad* refiriéndose a la coexistencia de múltiples dimensiones lo que lleva a esfuerzos siempre más arduos para representarse de modo simultáneo las diferentes piezas del ordenamiento.¹⁰⁷ Esta idea la comparo con la del Palimpsesto donde en un territorio coexisten múltiples capas de las generaciones previas. Lo que se pretende es que tanto el arquitecto como el sujeto no hagan sólo una reinterpretación histórica sino ir más allá, a los efectos producidos por la experiencia estética.



15



16



17

¹⁰⁵ Bloch, Marc, *Introducción a la historia*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 28.

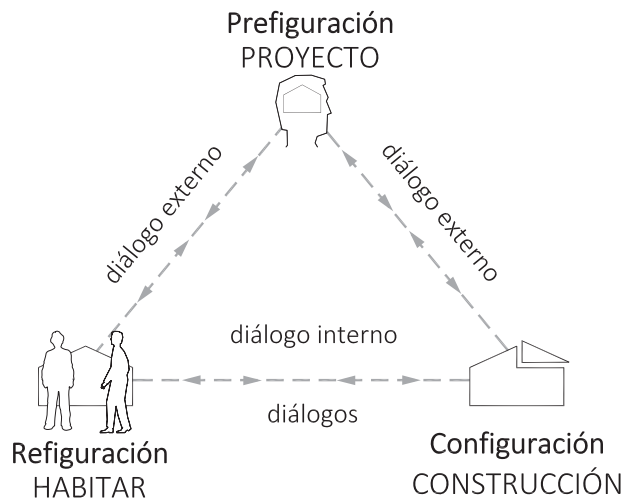
¹⁰⁶ Cfr. Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 44.

¹⁰⁷ Klee, Paul, *op. cit.*, p. 36.

15 Casa Vanna Venturi, 1962 (Robert Venturi).

16 Edificio AT&T, 1984 (Philip Johnson).

17 Edificio Portland, 1982 (Michael Graves).



18

Dialogía como abstracción: La reaparición moderna de una memoria histórica

Quizá sea esclarecedor denominar arquitectura abstracta a la arquitectura puramente poética, cuyo único motivo es que las almas, desnudas, se comuniquen mediante el espacio en que habitan.

Miguel Ángel Graciani, *Arte, Abstracción y Arquitectura*¹⁰⁸

En todas partes existe un determinado conjunto de ideas, pensamientos y palabras que se conduce a través de varias voces separadas sonando en cada una de ellas de una manera diferente.

Mijail Bajtín, *El diálogo en Dostoievski*¹⁰⁹

Para Bajtín lo interesante es que dentro del diálogo exista la “variación del tema en muchas y diversas voces”¹¹⁰ un diálogo externo dice, se ha de combinar con las réplicas internas del otro. El diálogo interno es la visión del mundo que se tiene a partir de todos los elementos que hay en él, de esta manera el diálogo externo se combina siempre con las respuestas (o réplicas) de ese diálogo interno.¹¹¹

Esto lleva a definir que el arquitecto posee un diálogo interno (su memoria intrínseca) –que es su conjunto de referencias que ha de confrontar con el diálogo externo (la memoria extrínseca), para que a partir de esta interacción ajustar la narración (el proyecto) acorde al contexto (una memoria justa). Un proyecto se conforma de muchos diálogos, tanto el interno como el externo, diálogo entre épocas, entre técnica y cultura, usos, materiales, formas, y demás elementos que han de combinarse para poder transmitir un discurso equilibrado entre todas las voces. Nos dice Bajtín que cuando no hay interacción no hay síntesis, y se convierte en el triunfo de una sola voz, o lo que es lo mismo en el resultado de una combinación de puntos de vista similares, el discurso es monológico. El diálogo de Platón es un ejemplo de diálogo interno, pues no hay interacción con el otro y la idea al final no participa de ambos.¹¹² Hay que cuidar que no haya una simulación de diálogo, hacer ver que se dialoga pero la idea al final es unilateral.

El resultado de la dialogía es el reforzamiento de la identidad pero reafirmada en un progreso, solo el diálogo ofrece un cambio que debe realizarse para mejorar a la sociedad. La sociedad no es los edificios pero éstos forman su estructura y su organización.

108 Graciani Rodríguez, Miguel Ángel. “Arte, Abstracción y Arquitectura. Arquitectura Abstracta”, [en línea], p. 11. Disponible en: < http://citywiki.ugr.es/wk/images/6/66/ARQUITECTURA_ABSTRACTA.pdf>, [consulta: 15 de septiembre de 2019].

109 Bajtín, Mijail, *op. cit.*, p. 194.

110 *Idem.*

111 Cfr. *Ibid.*, p. 195.

112 Cfr. *Ibid.*, p. 196.

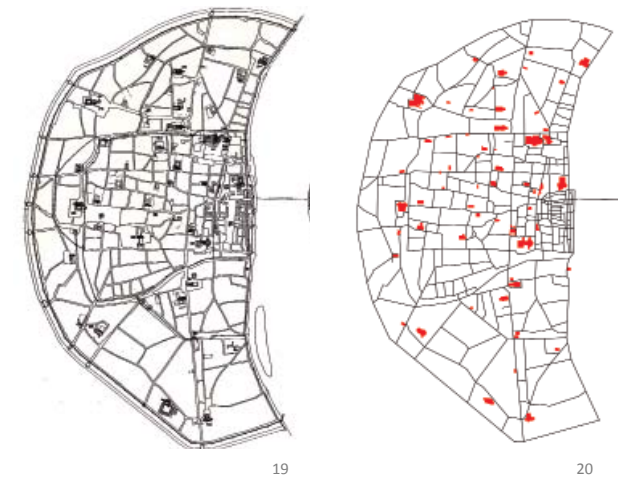
Wolfgang Braunfels analizó la configuración de diferentes ciudades en sus épocas de expansión y descubrió que la estructura urbana refleja la estructura política de quienes ostentan el poder. Estudió sobre cómo las ciudades reflejan en su traza el sistema estructural de dominio respecto a las distintas relaciones políticas, formas de identidad, ideología y dominio. Este autor clasificó una serie de ciudades, por países, regiones, épocas, trazado de sus ciudades según su geografía y también según su economía, enfocándose así en su sentido político e idealidad de orden, centrándose en las ciudades configuradas de adentro hacia afuera.¹¹³

Así demostró que existen ciudades Episcopales como Colonia y Halberstadt, ciudades Repúblicas como Florencia y Siena, ciudades Imperiales como Goslar o Nuremberg, la verificación de esto fue que dentro de la investigación se analizaron con el programa UCL Dephmap para visualizar que tan dialógica o monológica eran esas ciudades de acuerdo a sus políticas de crecimiento.

Un edificio contribuye en la materialización del conocimiento social a través de la calidad de su arquitectura y van tejiendo una red en una ciudad, así podemos hacernos una idea del conocimiento acumulado en una ciudad histórica entendiendo su historia como la gran narración-de narraciones-. No todo tiene que ser igual pues cada época es diferente “Aceptar la diferencia como motor de cambio es una postura ciertamente dialógica, muy diferente de la postura monológica en la que cada sujeto, cada sistema y cada lugar son centros universales, sectoriales y monológicos, impermeables a otros sujetos y a otros sistemas”.¹¹⁴ Las diferencias entre arquitecturas de cada época cuando están bien hechas contribuyen a la compleja trama de la ciudad.

Nos dice Muntañola que para poder desarrollar los lugares dialógicos sin escapar de la lógica y abordar una serie de conceptos nuevos, hay que “desarrollar una gran imaginación lógica, ética y estética”.¹¹⁵ Coleridge define a la imaginación en primaria (creatividad inconsciente) y secundaria (eco de la anterior y expresión consciente).¹¹⁶ Ricoeur expone que: “Solo podemos ser expuestos a los efectos de la historia si podemos aumentar nuestra capacidad de ser afectados por ella. La imaginación es el secreto de esta competencia”¹¹⁷ sin ésta no se puede dialogar con el otro “ni construir en un lugar y desde un lugar diferente”.¹¹⁸ Para poner en dialogo al sujeto a través de símbolos y significados en el espacio la capacidad dialógica del arquitecto debe estar a la par con su capacidad de imaginación semántica. Kant aporta que la experiencia estética no ha de estar limitada ni por ley natural ni por la moral, así la sensibilidad y la razón se reconcilian mediante la imaginación. Para él, se considera al artista como individuo excepcionalmente sensible.

Enfocándonos más al tema de la memoria hemos de entender a la interacción de tiempos, espacios y sujetos, como la *memoria dialógica*, que es la memoria a la que Gadamer define como *justa, bella y exacta*, y que de



113 Braunfels, Wolfgang, *Urbanismo occidental*, Madrid, Alianza, 1983.

114 Muntañola Thornberg, Josep. *Topogénesis, op. cit.*, p. 71.

115 Muntañola, Josep. *Topogénesis, op. cit.*, p. 136.

116 Beardsley, Monroe, *op. cit.*, p. 66. También Coleridge define a la fantasía como un “*Modo de memoria emancipado del orden del tiempo y del espacio*” que trabaja asociativamente para recombinar los datos elementales de los sentidos. Goñi Vindas, Alexandra. *Desarrollo de la Creatividad*, Costa Rica, ed. EUNED, 2003, p. 35.

117 Ricoeur, Paul en Muntañola, Josep. *Topogénesis, op. cit.*, p. 136.

118 *Idem*.

19 Ciudad de Colonia hacia el año 1500, (Wolfgang Braunfels).

20 Colonia hacia el año 1500, principales iglesias distribuidas en la ciudad (Dibujo por el autor).

21 Interior de la Catedral de Colonia (Foto por el autor).

22 Lámina posterior izq., Ciudades Episcopales, Repúblicas, Imperiales, (Wolfgang Braunfels); 23 Análisis Space Syntax (Imágenes por el autor).

Ciudades Episcopales



Colonia



Halberstadt

Ciudades Episcopales



Colonia



Halberstadt

Ciudades Repúblicas



Florencia



Siena

Ciudades Repúblicas

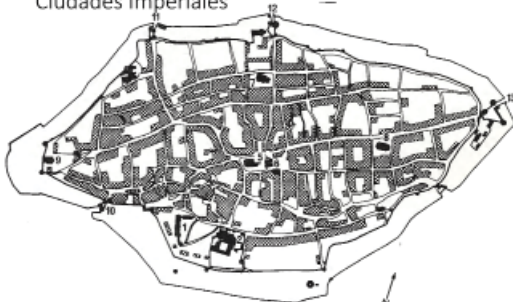


Florenzia



Siena

Ciudades Imperiales



Goslar



Nuremberg

Ciudades Imperiales



Goslar
23



Nuremberg

acuerdo a Muntañola soluciona el objeto y su relación con el contexto, uno justifica al otro mutuamente en forma y uso. Pero ésta se manifiesta cuando las aparentes diferencias entre objeto y contexto quedan articuladas, articulación que se logra cuando se realiza una *inversión* entre los objetos con el contexto que representarían los desplazamientos intencionados que el arquitecto ha de considerar que tenga el sujeto, el objeto y el contexto, gracias a esos desplazamientos –articulados– es posible el diálogo. Esta *memoria dialógica* (justa, bella y exacta) es la opuesta a la memoria de la imitación que es una memoria patológica que olvida de una forma indiferente.

Lo justo, lo bello y lo exacto son tres conceptos de naturaleza diferente, la memoria justa se refiere a su dimensión ética, lo bello a su dimensión estética y lo exacto a su dimensión científica. La interacción entre estas tres puede ser sólo a través del arte abstracto, éste puede unificarlas para evitar la imitación. Estos tres conceptos ya convivían antes de la modernidad como ciencia, arte y política, tenían un papel “hospitalario” del espacio en una disciplina social. Aunque la modernidad contemporánea pretende unificar estas tres como un proceso de formalización haciendo arquitectura creativa y útil, el Estilo Internacional no lo entendió así–o no lo quiso entender–, prefiriendo el criterio de que la arquitectura había de ser estandarizada.¹¹⁹

El profesor Muntañola explica que el proceso de desplazamiento es haciendo la *inversión* de poner el futuro con el pasado y el pasado con el futuro.¹²⁰ Un ejemplo de desplazamiento–explica– es el de poner un objeto abstracto en la naturaleza o entre edificios “figurativos” en contraposición de poner un objeto abstracto dentro de más objetos abstractos.¹²¹ Este tipo de desplazamiento nos ayuda a apreciar mejor un objeto, precisamente por el contraste éste hace más notorias sus propiedades pues se visualizan mejor gracias a las diferencias. Es por ello que podemos entender el hecho de que pequeñas intervenciones en un edificio hacen ver lo antiguo mejor que lo nuevo–o viceversa–, pero no por ello valen menos los objetos “que sirven de fondo” y que aparentemente no se notan. Una vez que la intervención está realizada será del observador la responsabilidad de que con sus propias capacidades pueda apreciar una cosa u otra. Es aquí donde está la memoria justa en que una no se impone –o se somete– a la otra. En esta articulación los desplazamientos “se abren a través de un proceso de información desde una fragmentación de la globalidad, en la que cualquier fragmento está interrelacionado con los demás”.¹²²

Poner el futuro en el pasado y viceversa es un proceso de triple abstracción por un lado lo que se retoma de las memorias del lugar y personales por parte del arquitecto en la etapa de proyecto (prefiguración), el cómo se representa en su etapa constructiva–o de escritura– (configuración) y por último cómo se lee ese texto, es decir, lo que el habitante logra percibir en el uso del edificio (refiguración). Es en la interacción de estas 3 etapas donde se genera conocimiento. Ya que el criterio de abstracción es Dialógico, fenomenológico y metafórico, las tres categorías resultan en una abstracción dialógico–hermenéutica. Esta es la base de la *dialogía social* pues no

119 Muntañola Thornberg, Josep. *Topogenesis, op. cit.*, p. 104.

120 Muntañola Thornberg, Josep, “arquitectura, proyecto y memoria”, en *DPA*, No. 18 (Forma y memoria), Barcelona, Edicions UPC, 2002, p. 5.

121 Fue el arquitecto Peña Ganchegui el que le dijo “qué ridícula es una escultura figurativa de un animal en medio de un bosque o de unas casas eclécticas, y qué bien que resulta en una caja de cristal o entre contextos abstractos de una arquitectura desprovista de referencias figurativas”. *Idem*.

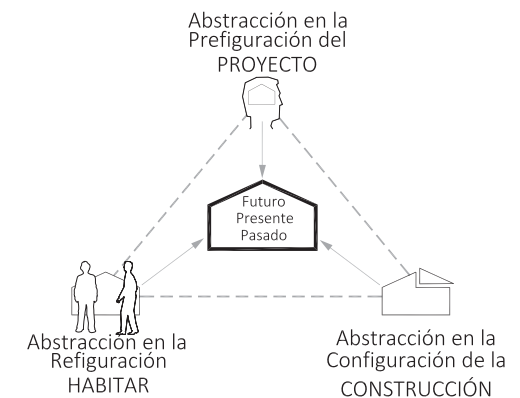
122 Muntañola Thornberg, Josep. *Topogenesis, op. cit.*, p. 13.



24



25

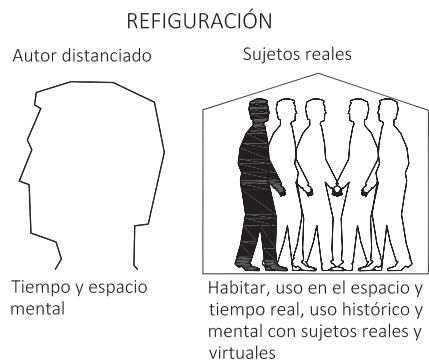
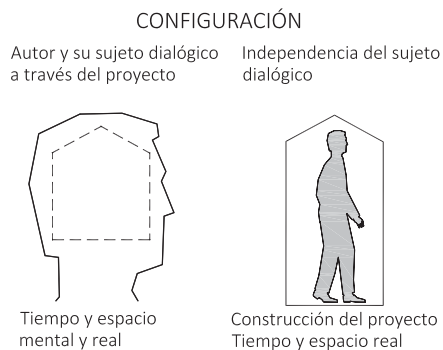
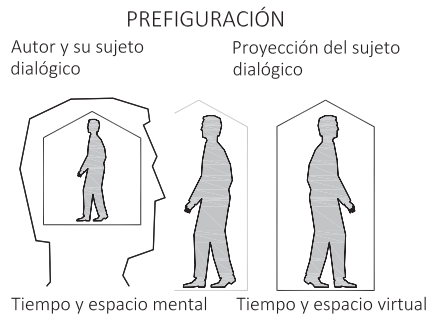


26

24 *El Peine del Viento*, San Sebastián, 1977 (Eduardo Chillida).

25, Eduardo Chillida y el *Peine del Viento*, 1977 (Francesc Català-Roca).

26 Abstracción Hermenéutica (Diagrama por el autor).



es un autor que construyó su obra y termina la arquitectura sino el proceso continúa hasta los usuarios quienes tienen la libertad de interpretación, de entender de manera diferente el proyecto construido.

La dialogía física y social es la que ha de mirar todas las distancias entre los sujetos con los objetos debido a las diferencias en cómo viven lo ya construido en éste y otros tiempos y lo que estará por construirse para las próximas generaciones.

Pero ¿con que sujeto se dialoga? Nosotros los “personajes” (sujetos) actuales dialogamos con los “personajes” (sujetos) del mito. En esta relación de sujetos el nivel social-histórico tiene su nivel simultáneo que es el físico-cósmico, sinónimo del –tiempo cronométrico (basado en cuantificación de uso) y el –tiempo histórico (basado en los valores y los símbolos culturales y cualitativos sociales) planteado por Prost.¹²³

¿Cómo interactuar con el usuario atemporal? El usuario no es alguien específico, es un meta usuario o un sujeto dialógico. Una posible respuesta se puede dar haciendo una analogía con la descripción de Bajtín cuando habla sobre el autor, el héroe y los personajes:

El autor transmite la postura emocional y volitiva del personaje, pero no su propia actitud hacia él... Cuando el autor estuvo creando, vivía sólo a su héroe y ponía en su imagen toda su actitud creativa fundamental hacia él; pero cuando empieza a hablar de sus personajes en una confesión creativa, como Gólgol y Goncharov, manifiesta hacia ellos, ya creados y definidos, una actitud presente, transmite la impresión que producen en él como imágenes artísticas, y asimismo expresa su actitud hacia ellos como personas reales desde el punto de vista social, moral, etc.; sus personajes ya se han independizado de él, y él mismo, en tanto que su creador, se ha vuelto independiente de sí mismo como hombre, crítico, psicólogo o moralista”.¹²⁴

Entonces el arquitecto se apersona de su sujeto dialógico “ocupa su lugar” genera el proyecto a través del sujeto mismo, de su lugar en el tiempo y de sus expectativas, para después, tomar distancia. Al igual Klee comenta que no cree mostrar al hombre “tal cual es, sino tal cual podría ser”.¹²⁵

Debido a que en un lugar no pueden estar dos cuerpos al mismo tiempo, la noción de “lugar” –según Kaufmann- está relacionada con la “ausencia del otro” siendo el “lugar” el “lenguaje” de la ausencia del otro, de modo que al haber la ausencia del “lenguaje” significa la ausencia del otro.¹²⁶ De ahí que hablar de sujetos es hablar de lugares. Por lo que una arquitectura que no tiene en cuenta dichas ausencias o que no puede articular los diferentes “lugares” que se construyen en el tiempo no logra entablar un diálogo con otros sujetos. Así el sujeto al que nos referimos es el “sujeto estético” de Kaufmann que está presente como lenguaje y lugar a través de la arquitectura.

¹²³ Muntañola, Josep. *Topogénesis, op. cit.*, p. 114.

¹²⁴ Bajtín, Mijail, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁵ Klee, Paul, *op. cit.*, p. 52.

¹²⁶ *Ibid.*, p 62.

Por lo que el arquitecto no puede abordar su intervención únicamente desde lo estético, lo científico o lo político, sin tener en cuenta al sujeto dialógico y estético pues a éste es a quien van dirigidos los significados para formalizar un dialogo en el tiempo. La arquitectónica aquí será la que enlaza distintos aspectos aparentemente contrapuestos que configurarán el entorno construido.

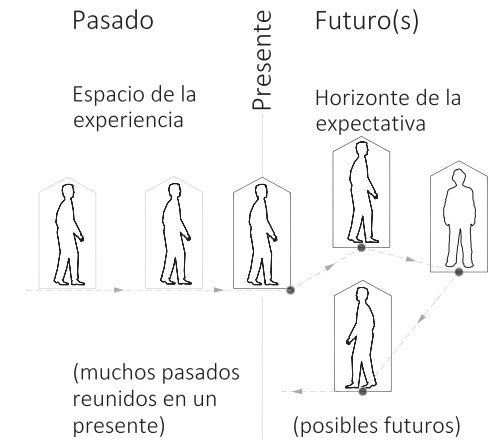
Para Piaget los actos inteligentes siguen estos dos caminos estructurales y funcionales que corresponden al *conceptual* y al *figurativo*. El primero se encarga de las transformaciones mutuas de los sujetos con los objetos y alcanza operaciones lógicas reversibles (matemáticas, geometría, etc.) formando sistemas de predicción. El figurativo se ocupa de los procesos de información entre sujetos y objetos conduciendo a representaciones aproximadas de la realidad, entre ambos sistemas producen palabras, conceptos, imágenes, etc., por ello cada producto mental es una interrelación compleja de ambas estructuras.¹²⁷ Aquello que llamamos un objeto determinado –nos dice Bajtín- solo adquiere sus rasgos, en nuestra actitud hacia él: “*Es nuestra actitud la que define al objeto y su estructura, y no al revés*”.¹²⁸

Volviendo a Koselleck, las expectativas no están limitadas ni condicionadas con la experiencia, también se pueden generar nuevas experiencias cuando se presentan como sorpresa ante la expectativa esperada generando un nuevo horizonte más amplio. El arquitecto- si su intención lo requiere- ha de proyectar “giros” que estén precisamente colocados y hagan que las expectativas del sujeto cambien y se encuentre ante un reconocimiento o una “des-colocación” del sujeto en el lugar.

Nos dice Muntañola “El lugar es lo más opuesto a la historia, y es el sujeto humano (con su cuerpo), lo único que constituye el puente que enlaza historia y lugar...el lugar permite al sujeto navegar por la historia y permite a la historia «situar» al sujeto”. “Siempre se habita el lugar desde la historia y siempre se analiza la historia de un sujeto “estando” en los lugares que ha ocupado”.¹²⁹

La reacción pretendida en el sujeto es que no solo entenderá fragmentos sino una integrada apreciación de la época con la que se dialoga. Goethe lo expresa “todo esto se extiende en torno de nosotros y al mismo tiempo parece que proviene de nosotros mismos”.¹³⁰ Sin embargo está claro que también entendía que “cada quién ha de tener una libertad completa para percibir a su modo las obras de arte”,¹³¹ entendiendo libertad como el bagaje cultural acumulado que nos permite apreciar nuestro entorno, además de las experiencias y expectativas propias que tengan.

El dialogo se da entre sujetos “cuando el lugar, gracias a su ética, se convierte en enlace, pone de manifiesto



28

127 Muntañola, Josep. *Topogénesis, op. cit.*, p. 75.

128 Bajtín, Mijail, *op. cit.*, p. 14.

129Muntañola, Josep, *Topogénesis, op. cit.* p. 17.

130 Goethe en un viaje a Roma en donde su lectura le sumerge y le hace entender no solo la historia romana sino la universal: “En otros lugares llega uno hacia lo leído como desde afuera; aquí parece que se lee desde adentro: todo esto se extiende en torno de nosotros y al mismo tiempo parece que proviene de nosotros mismos. Y esto no tan sólo se refiere a la historia romana, sino también a la historia universal. Porque desde aquí yo puedo acompañar a los conquistadores hasta el Weser y hasta el Eufrates...”. Goethe (XI, p. 166), citado por Bajtín, Mijail, *Ibid.*, p. 9.

131 *Idem*.

28 Expectativa no limitada por la experiencia, en un itinerario los giros dialógicos permiten ampliar los horizontes (Diagrama por el autor).

valores significativos para todos; se convierte en soporte de un intercambio social simbólico, mediante el cual, lo mismo en «el otro», se respeta y se percibe, al igual que «el otro» en lo mismo”¹³² logrando la manifestación del reconocimiento del otro a través de la estética del lugar. Se ha de cuidar entonces que el sujeto logre comprender la razón del lugar y pueda colocarse en el otro lugar “en el lugar del lugar que el otro ocupaba al crear el lugar”¹³³ por lo que –citando una vez más– el arquitecto debe “trasladarse imaginariamente a un momento cualquiera del pasado que fue presente entonces”¹³⁴ y a la vez debe tener también la capacidad de dar iniciativas a futuro cuidando de no caer en el error de querer deducir totalmente las expectativas a partir de las experiencias del pasado. El arquitecto ha de ponerse en *el lugar del otro* y también en *el tiempo del otro*. Por lo que de acuerdo a Muntañola el lugar se conoce y seguirá conociendo a través del mito entendiendo su status, estilo de vida, ideologías, etc.¹³⁵

El estudio de la topogénesis en su nivel sociogenético (a nivel de la historia colectiva)¹³⁶ evitará la falta de correlación dinámica del sujeto con el medio construido,¹³⁷ debido a que un lugar que es homogéneo sus sujetos son idénticos no hay interacción ni movilidad entre lugares. El espacio, el tiempo y la cultura quedan anulados.¹³⁸

El arquitecto ha de proyectar espacios y lugares a partir de *tiempos posibles*, entretejiendo transformaciones físicas de los objetos con las sociales de los sujetos.¹³⁹ Para ello la estética, la ética y lo científico (verosímil, virtuosa y verídica los tres niveles del lugar simultáneamente) son necesarios para que el proceso topogenético sea positivo.¹⁴⁰ La asociación de ideas y representaciones debe estar ordenada “En tanto que el artista es aún todo esfuerzo por agrupar sus materiales con tal lógica y tal claridad que cada uno de ellos ocupe un sitio necesario sin que ninguno atente contra los demás”¹⁴¹ esta asociación de ideas–según Klee– puede producirse tarde o temprano.¹⁴²

La realidad social de un individuo es un proceso dinámico de equilibrio dentro de éste, de las dos dimensiones *históricas y de ficción*, así la topogénesis es mediadora entre el estado histórico, actual y real de este medio construido con sus posibilidades técnicas y sociales de transformaciones a través de *proyectos*.¹⁴³ Las tres medidas deben actuar en equilibrio dinámico ya que si una de ellas falla no se llegará a la *co-construcción*. La ausen-

132 Pellegrino, Pierre, “Prólogo a la primera edición en francés de *Topogénesis*” en Muntañola, Josep. *Topogénesis*, op. cit., p. 17.

133 Muntañola, Josep. *Topogénesis*, op. cit., p. 18.

134 Ricoeur, Paul, op. cit., p. 49.

135 Muntañola, Josep. *Topogénesis*, op. cit., p. 18.

136 *Ibid.*, p. 89.

137 “Correlación de la cual depende tanto la inteligencia individual como la cultura social” *Idem* p. 89.

138 Cfr. *Ibid.*, p. 72.

139 *Ibid.*, p. P 88.

140 *Ibid.*, p. 93.

141 Klee, Paul, op. cit., p. 42.

142 Además sobre su proceso de composición nos dice: “He determinado los medios plásticos por separado, y luego en su particularísima relación”. “He intentado mostrar que se los puede sacar de ese orden suyo”. “He intentado mostrarlos en grupos para elaborar, juntos, formaciones, limitadas al principio y luego un poco mejor vestidas... pueden lucir nombres concretos, como estrella, vaso, planta animal u hombre, de acuerdo con las asociaciones que provoquen”. *Ibid.*, pp. 43, 44.

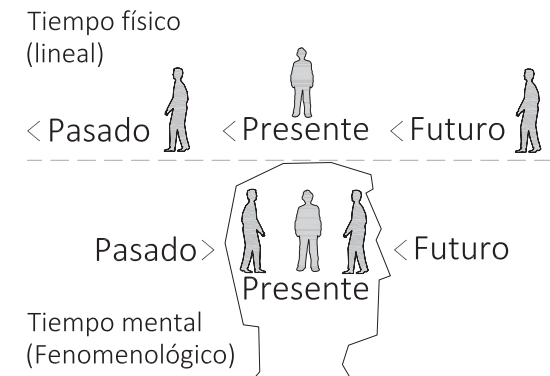
143 Muntañola, Josep. *Topogénesis*, op. cit., p. 89.

cia-o la prioridad- de una-o dos- las demás descompensarán ese equilibrio en perjuicio al objetivo de habitar. El dialogo se basa en el proceso reciproco equilibrado de relacionar a los sujetos y los objetos.

Zevi habla sobre la complejidad del espacio y cómo el hombre para posesionarse de él “han sido necesarios milenios”, “Para hacerse moderno, todo hombre debe revivir en sí mismo las etapas de la historia”.¹⁴⁴ Por su parte Giedion dice “el pasado está en nosotros y actúa para nosotros, así como el futuro, el futuro se va formando en nosotros sin que podamos remediarlo”.¹⁴⁵ Hablamos entonces desde el presente hacia el pasado con la experiencia y del presente hacia el futuro con la expectativa-de Koselleck-. Es importante que “el artista (el arquitecto)... Cuanto más lejos lleva su mirada, más se amplía su horizonte entre el presente y el pasado”.¹⁴⁶ Y también al futuro cuando tanto para el arquitecto como para el usuario se genere inesperadamente una nueva experiencia obteniendo así un horizonte de expectativa mucho más extenso.

Si para Boito la intervención varía según la antigüedad del edificio (entre más antiguo más abstracto) quizá valdría la pena considerar que para el futuro pueda aplicarse el mismo criterio, es decir entre más se proyecte hacia el futuro más abstracta deberá ser la intervención y en consecuencia con el pasar del tiempo esta seguirá alejándose,¹⁴⁷ se ofrecerán así múltiples lecturas que le enlazarán con el pasado. En nuestro caso donde las intervenciones están ligadas a vestigios antiguos, la pauta de abstracción está dada por el grado de información obtenida de esos vestigios y en esa proporción es el grado de abstracción que abarca el mismo grado de la atemporalidad y lectura de las formas relacionadas con el edificio antiguo.

Pero hay una dialogía que se ha de relacionar con los tiempos, las memorias, la historia, sus sujetos y sus objetos, y a través de la *abstracción* ha de solucionar sus relaciones. Esta dialogía es la Metáfora la cual al igual que la dialogía bajtiniana se desarrolla entre la poética y la retórica.¹⁴⁸ Si entendemos cómo es la Metáfora lograremos que el diálogo tenga *trama o intriga, inteligibilidad e intertextualidad* como sus puntos de equilibrio que son las cualidades de la memoria.¹⁴⁹



144 Zevi, Bruno. *Leer, Escribir, Hablar Arquitectura*, op. cit., p. 65.

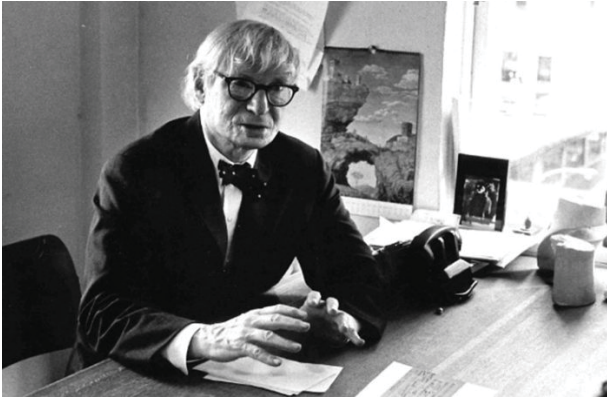
145 Giedion, Siegfried, *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1957, p. 54.

146 Klee, Paul, op. cit., p. 48.

147 Quizá aquí parte de la respuesta del porqué el estilo internacional no pasa de moda pero tampoco logra anclarse a un lugar específico.

148 *Ibid.*, p. 61. De la misma manera la metáfora consta de esas dos partes y está ya había sido descrita por Aristóteles en la Poética y retomada por Ricoeur en su obra *La Metáfora viva*.

149 Muntañola Thornberg, Josep, “arquitectura, proyecto y memoria”, op. cit., p. 7.



30



31

Representación en el tiempo. Un futuro que no será

No conozco servicio más grande que un arquitecto pueda hacer, en tanto que profesional, que darse cuenta de que cada edificio debe servir a una institución del hombre, tanto si la institución es de gobierno, del hogar, de aprendizaje, o de salud, o de ocio.

*Louis I. Kahn. Conversaciones con estudiantes*¹⁵⁰

Las representaciones tienen sus vínculos al pasado, no es posible representar algo que aún no llega porque no hay cómo saberlo. La anécdota de Louis Kahn cuando la compañía General Electric le pidió que les ayudara a diseñar una aeronave, una vez en la reunión con los científicos uno de ellos le mostró una ilustración poniéndosela sobre la larga mesa donde estaban reunidos y le dijo (a Kahn) “Señor Kahn, queremos mostrarle el aspecto que tendrán las aeronaves dentro de cincuenta años” Kahn describe que el dibujo era muy bonito, pues había gente flotando con bellos artefactos también flotando en el espacio, pero inmediatamente respondió:

No será así-acercando sus sillas hacia él y preguntándole-“¿Cómo lo sabe? Respondió Kahn que: “era fácil... Si saben ustedes cómo será algo dentro de cincuenta años, lo pueden hacer ahora. Pero no lo saben, porque el aspecto de una cosa dentro de cincuenta años será el que será” Kahn reflexiona diciendo que “El aspecto de una cosa no será el mismo, pero aquello a lo que la cosa responde sí... Creo que hoy hay hombres preparados para hacer que las cosas tengan un aspecto distinto del que tienen ahora, si tuvieran la oportunidad de hacerlo. Pero la oportunidad no surge, porque la voluntad de existencia de esa nueva cosa todavía no existe... Cuando un hombre empieza a proyectar algo para el futuro, puede convertirse en un pedazo de historia bastante cómico, porque sólo podrá ser algo que se pueda hacer ahora. Pero, en realidad, algunos hombres ya son capaces hoy de fabricar una imagen. Una imagen sí es posible, y no tiene por qué ser una predicción de lo que las cosas serán mañana. No se puede predecir el mañana, porque el mañana depende de la circunstancia, y la circunstancia es a la vez impredecible.”¹⁵¹

Así que desde este punto de vista, hacer una representación del futuro sería arriesgarse a hacer arquitectura anecdótica pues estos cambios no pertenecen a la imaginación de una sola persona o de una disciplina sino al conjunto de factores que intervienen para que tome una determinada forma en su momento adecuado. Ahora con las conexiones instantáneas y la gran cantidad de gente que hay detrás las influencias entre disciplinas y de representación, se ponen de acuerdo-o en desacuerdo- más rápidamente proponiendo diferentes cosas y cambiando el curso de lo que “apenas ayer” se preveía iba a ser el futuro.

La obra arquitectónica es entonces un dialogo entre el pasado y el presente pero entonces ¿dónde queda el futuro? justo aquí es donde la responsabilidad de representación del arquitecto es importante pues también

30 Louis Kahn (Imagen de archivo).

31 Salk Institute, La Jolla, California, 1959-65 (Ekain Jiménez Valencia @ekain_arq).

150 Kahn. Louis I, *Louis I. Kahn. Conversaciones con estudiantes*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 21 y 22.

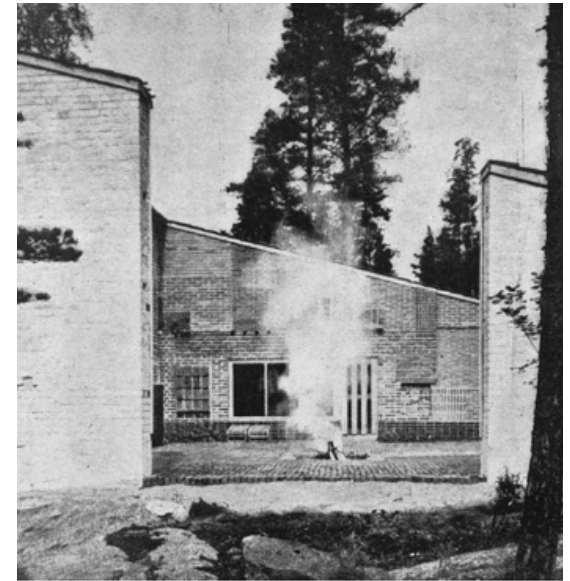
151 *Ibid.* p. 41-43.

parte de su actividad es que haga nuevas exploraciones tanto estéticas como técnicas. Siempre pensamos en que proyectar es lanzar previsiones para el futuro y en parte lo es, pero el futuro da sorpresas y esa proyección estética que esperamos ocurra y donde prevemos se acomodara adecuadamente una obra arquitectónica no siempre se da, apostar por una estética del futuro es arriesgarnos a una arquitectura no dialogante que posiblemente no será entendida y valorada en algún tiempo posterior.

Pero no se puede ser indiferente a no considerar las representaciones hacia el futuro, considero entonces que las representaciones no figurativas tienen el efecto de ese horizonte donde se camina hacia delante es decir hacia el futuro, no se alcanzará esa línea pues conforme se avanza esta sigue alejándose. Pero si se puede dirigir la mirada para por lo menos proyectar un camino que quede abierto y libre para lecturas e interpretaciones que se vayan dando. Tener una dirección abstracta hacia ese eterno horizonte le dará vigencia a la intervención, es proyectar un tiempo al que se llegará en su aquí y ahora y que al mismo tiempo estará a la distancia.

Así, sobre la importancia de la representación nos dice Alvar Aalto que “Nada antiguo renace de nuevo, pero tampoco desaparece por completo. Y lo que ha existido alguna vez, reaparece siempre revestido de nueva forma”.¹⁵² Ese horizonte que aparenta ser inalcanzable llega en ese entrecruzamiento de la espacialidad con la temporalidad, es verdad que al tener ese cruce se mirara otro horizonte, pero por lo menos la idea de inalcanzable se habrá desvanecido pues se “camina” sobre suelo firme. Cruces de tiempo y espacio que no miraron al horizonte se convierten en esos no lugares, descontextualizados que no permiten ver más allá.

Es importante también el bagaje con el que se “camina” hacia ese horizonte, si el camino previo esta pavimentado con una representación de la cultura, de la historia, de la identidad, etc., deja de atemorizar a donde se llegará, pero si en el “andar” no hay representación alguna y el futuro es incierto, la obra naufragará en un destiempo o como dirá Marc Augé en un no lugar, en un espacio sin arraigo y sin identidad, entonces la obra podrá ser cualquier cosa a la vez.



32



33

¹⁵² Aalto, Alvar, *Alvar Aalto de palabra y por escrito*, Madrid, El Croquis Editorial, 2000. p. 48.

Abstracción y Metáfora, no es el enigma sino la solución del enigma

Nos dice Aristóteles en la *Poética* “que la metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía”.¹⁵³ La metáfora nos dice Slutzky, es el recurso predilecto de la poesía y está por encima de la razón,¹⁵⁴ es gracias a ésta que se pueden dar saltos fuera de las restricciones del mundo físico que nos rodea permitiéndonos convivir con otras estructuras no convencionales, como las de la memoria en éste caso. Esto se consigue gracias a la relación de una cosa con otra a partir por ejemplo de palabras o formas.

La metáfora consta de dos partes, una real, a la que se hace referencia de verdad, y otra la imaginaria a través de la cual se hace referencia a la anterior-a la real-, por ejemplo *ese lugar es un paraíso*. Dice Ricoeur refiriéndose a autores anglosajones “hacen falta siempre dos ideas para hacer una metáfora, al tomar una cosa por otra”.¹⁵⁵

Ricoeur en su libro *La Metáfora Viva* (2001)¹⁵⁶ comenta que Aristóteles ubica a la Metáfora entre dos disciplinas: la *retórica* y la *poética*. Es decir, la metáfora tiene una única estructura pero con dos funciones: retórica y poética.¹⁵⁷

En la parte retórica Platón la condenaba pues para él “la *retórica* es a la justicia –virtud política por excelencia- lo que la *sofística* a la legislación [...] las dos son artes de ilusión y engaño”.¹⁵⁸ Para Aristóteles el principal objetivo de la retórica es el de persuadir con la intención de conmover, y lo hace a través de una técnica de la elocuencia en un discurso con pruebas de argumentación.

La poética por su parte logra plantear diferentes universos a los establecidos, no pretende la persuasión ni probar nada, su finalidad es mimética y una de sus características es “inventar” y expresar, se centra en la mimesis, el arte de imitar. Para Aristóteles el punto de cruce entre ficción y realidad es la base de cualquier Poética. Para él, mimesis es imitar las acciones humanas en un poema trágico más no copiar, como característica peculiar ésta dice la verdad por medio de la ficción, de la fábula.¹⁵⁹

La retórica está dentro de la triada *Retórica-prueba-persuasión*, mientras que la poética está dentro de la *poiêsis-mimêsis-catharsis*, así pues, la metáfora hace una única estructura y se ubica entre las artes persuasivas y las artes miméticas.

¹⁵³ Aristóteles, *Poética*, 1457 b 6-9.

¹⁵⁴ Slutzky, Robert “Color/Estructura/Pintura” en *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y Hermenéutica, no 4) Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 88.

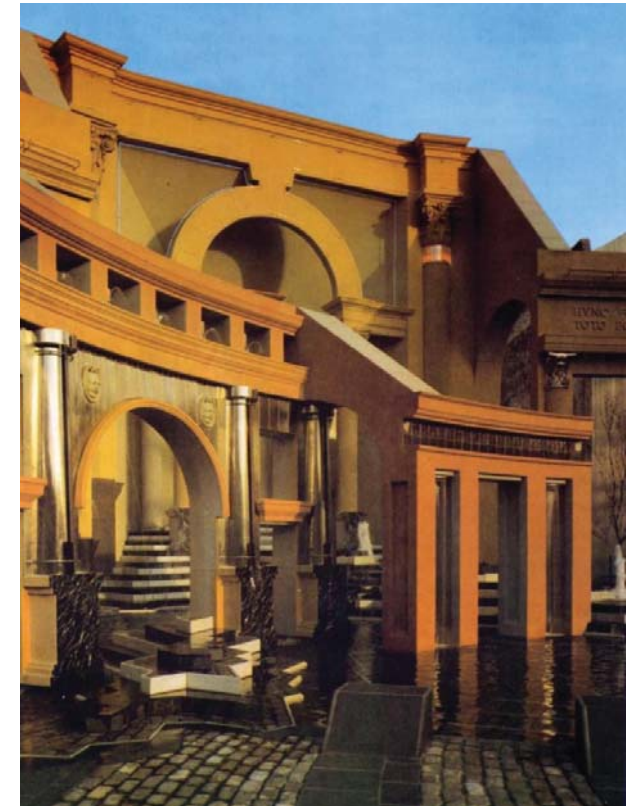
¹⁵⁵ Ricoeur, Paul, *La metáfora Viva*, Madrid, Eds Cristiandad y Editorial Trotta, 2001, p. 34.

¹⁵⁶ *Idem*.

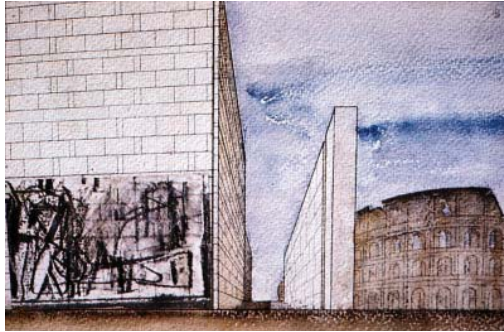
¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

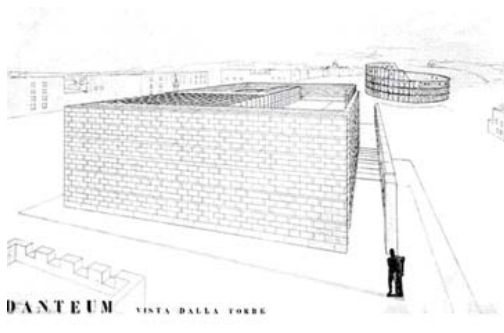
¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.



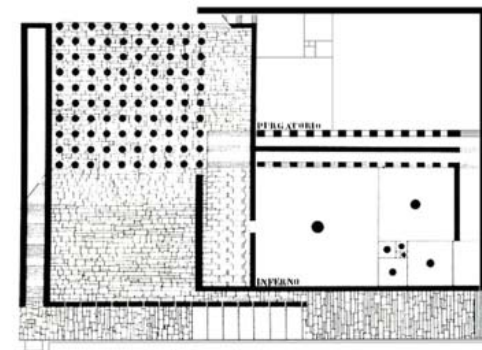
34



35



36



37

La metáfora de acuerdo a Aristóteles –citado por Ricoeur- tiene 4 partes:

1 *Afecta al nombre*, funda la teoría de los “tropos” que son las *figuras de palabras* donde el uso de la palabra tiene un sentido figurado.

2 *Se define en términos de movimiento*, es decir el desplazamiento de una palabra *epíphora* genera nueva información y una ambigüedad.

3 *Es la transposición de un nombre* que Aristóteles llama *extraño*, es decir, “que... designa otra cosa”, hay una separación que designa otra cosa a lo que nombra, o bien una distancia entre lo nombrado y lo designado. La idea de *extraño*, relaciona tres ideas: *desviación* con respecto al uso ordinario, *préstamo* de un campo de origen y *sustitución* de una palabra ordinaria ausente, pero disponible. Nos advierte Ricoeur que la idea de sustitución es la más delicada “si el término metafórico es un término sustituido, la información proporcionada por la metáfora es nula [...] y tiene un valor ornamental”.¹⁶⁰ Así, la aportación de información es porque re-describe la realidad y hace que se convierta en verdadero o falso.

4 *Opera por semejanza*, hay una separación pero no es total, cambia el discurso pero propone uno nuevo. Su análisis consiste en descubrir la similitud entre dos relaciones.

Nos dice Aristóteles que “construir bien las metáforas [...] es percibir bien las semejanzas”¹⁶¹ aquí se muestra que el acto de percibir es una capacidad propia de la naturaleza del artista. “los modernos dirán que hacer una metáfora es ver dos cosas en una sola”.¹⁶²

Este tipo de intervenciones en edificios patrimoniales obedecerán al cruce entre ficción y realidad, entre lo abstracto y lo figurativo, la poética de esa síntesis se verá reflejada en ese cruce entre lo antiguo y lo nuevo como si ambas estuviesen fusionadas. Este cruce representa el horizonte al que se ha de aspirar llegar para poder lograr puntos de innovación.

Es muy importante la reflexión sobre la dimensión de lo posible en el poema: “El poeta imita todas las acciones humanas, tanto las que son como las que podrían ser o haber sido. Siempre aparece la dimensión de lo *posible* como *sobredimensión* de lo real. Lo imitable no son las cosas de la naturaleza sino la acción misma que produce la naturaleza y su orden teleológico”¹⁶³ lo importante es que a través de la metáfora con la mimesis, el objeto - en nuestro caso el edificio- produce en el visitante, -como ente también desplazado y por lo tanto parte de esta metáfora-, una variedad de posibilidades, es decir, el edificio es y no es, fue pero pudo haber sido, fue y es. “Así como la historia narra lo que los hombres hicieron, la poética narra lo que podrían hacer o haber hecho”.¹⁶⁴

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 32.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 36.

¹⁶² *Ibid.* p. 38.

¹⁶³ France Begué, Marie “La metáfora viva de Paul Ricoeur comentada” en *Teoliteraria*, V.3 –N. 5 2013, p.57.

¹⁶⁴ *Idem.*

Esto permite al visitante plantear tantas posibilidades como tantas percepciones tenga sobre las referencias del pasado, el visitante haría o sería tal o cual cosa o sujeto, así en Castelvecchio cada visitante podría ser parte de aquella familia que habitó el castillo, un noble, un trabajador, u otro tipo de habitante, la poética en el edificio le da esa posibilidad al lector. También es importante señalar en que lo imitable no son las cosas sino la acción que las produce. En el MNAR por ejemplo, el visitante se llega a convertir en algún habitante romano ya sea político, comerciante, soldado o emperador. Lo mismo en Kolumba en sus aspectos religiosos. El edificio da las condiciones y los visitantes hacen las relaciones emulando su sujeto virtual.

2do estudio Los tropos aquí nos sirve para el desplazamiento tanto de esas formas en la evocación como del sujeto en el edificio, unos (los edificios y usos evocados) vienen –al presente- y los otros (los sujetos del presente) van –al pasado- pero sin dejar cada cual su lugar y tiempo.

Así la intervención de Scarpa opera gracias a un conjunto de pequeñas intervenciones que trabajan como una cadena de asociaciones basadas en relaciones de contigüidad, es decir la presencia de un elemento en ese recorrido refuerza al anterior y al conjunto formando todo un sistema.

Nos dice Slutzky, haciendo referencia en pintura que “el color, cuando está vinculado inseparablemente a la estructura e inmerso en una general matriz relacional de una cohesión pictórica, resuena con energías metafóricas”.¹⁶⁵ Slutzky menciona que los efectos de la *yuxtaposición*, *transposición* y *composición* son los que llevan al camino de la metáfora desde el *festín*, la *revelación* y la *ensoñación*, yendo más allá de un tiempo cronológico.¹⁶⁶ Gracias a esto la metáfora es capaz de explicar lo inexplicable “Se pronuncia a través del poder de evocación más que de descripción, extrayendo esencias y cultivando presencias”.¹⁶⁷

Uno se siente encantado de ver, llegado el caso, cómo surge del cuadro, por sí solo, un rostro familiar. ¿Por qué no?”.¹⁶⁸ “Cada reunión presenta sus propias posibilidades de combinación... y cada elaboración, cada combinación, tiene su particular carácter constructivo; cada forma que resulta de ello, un rostro una fisonomía.

Paul Klee, *Teoría del arte moderno*¹⁶⁹

Slutzky hace un análisis muy interesante sobre una pintura en que describe sus cualidades. Cuando el lienzo se manifiesta de frente a nuestros ojos el plano posee ciertas energías innatas que no tienen los demás planos, ya no es el mismo desde el momento de ser tensado en el armazón, el lienzo tiene su propia textura que también tiene su propia cualidad reflectiva, esa textura influye en cómo capta el pigmento y absorbe el disolvente. Aquí ya se empieza a sugerir una entidad, un armazón que simula un esqueleto, el lienzo como los

165 *Ibid.*, 89.

166 Cfr. *Idem.*

167 *Idem.*

168 Klee, Paul, *op. cit.*, p. 44.

169 *Ibid.*, p. 47.



38



39



40

músculos le dan al plano una resistencia que está a la espera de las pinceladas. Slutzky relaciona directamente la base para pintar con una serie de palabras que le otorgan múltiples significados con la cultura, como tierra, suelo, plano, planicie horizontal del paisaje, cultivo, etc. El cuadro establece una relación directa con el cuerpo humano pues se enfrenta con la gravedad en un campo pictórico vertical. De esta manera es posible encontrar relaciones entre una pintura no figurativa con el cuerpo. El lienzo interpretado como “tierra-superficie” también posee relaciones propias, nos dice además que nuestra capacidad de hacer metáfora extrae las características estructurales invisibles pero presentes. Entre más conceptual sea la pintura es más fácil describirla con términos antropomórficos y percibir similitudes con un cuerpo.

Esto significa que el cuerpo del usuario actual y el cuerpo del usuario antiguo se conectan mejor entre más conceptual o abstracta sea la arquitectura, al unir movimiento, visibilidad, cromatismo, y abstraerlo. Por ejemplo, Scarpa hace una adaptación y el cuerpo se mantiene a su propia escala, no obliga al cuerpo a adaptarse al edificio, más bien al contrario, aprovecha lo que ya hay del castillo y demás edificios para ponerlos al servicio del cuerpo. El castillo no pierde capacidad, recupera vitalidad, pero no copiando, sino planteando formas, proporciones y algunos materiales de los que ya se podía disponer, gracias a que *podieron ser posibles* en su época es que en la actual tanto la intervención como los restos antiguos están bien apropiados por los habitantes, esta posibilidad permite dialogar con el sujeto antiguo, los fragmentos con los que trabaja Scarpa son a escala del usuario lo que significa que es tan abstracto como figurativo.

Sobre la apreciación del cuadro Slutzky comenta que se inicia con los planos: plano/plano medio/fondo apreciándolo de arriba abajo, de lo ligero a lo pesado que es una característica muy vinculada a la gravedad, donde están las innatas sensaciones de tensión y compresión a lo largo y a lo ancho nos hacen referencia a cuadros paisajísticos, interiores o bodegones conocidos de otras obras pictóricas. Este lienzo en blanco aparentemente carente de significado en realidad detona percepciones y evoca imágenes vagas que están en la memoria personal, histórica y cultural.

Esas imágenes vagas se convierten entonces en una composición intencionada, se hacen “significantes” la forma y el significado. De este modo, el lienzo cual un campo es arado por el concepto, surgiendo así la figuración, para Slutzky es la figura en el campo o Adán en el Edén, la llegada del hombre a un campo nuevo y puro, la figura en el campo se convierte en un sucedáneo de la existencia terrenal del hombre.

Continúa describiendo que junto a los trazos está la luz, en este caso el color. Los pigmentos en su origen fueron hechos de tintes vegetales y minerales, procesados por el aire y el fuego para ser aglutinados por un líquido. El Negro lo relaciona etimológicamente con el fuego, el humo, las manchas negras; el Blanco con la luz, el brillo, el alba, pero también con la palabra inglesa antigua *wheat* que es trigo. De este modo las metáforas cobran sentido, cuando las estructuras artísticas tienen analogías terrenales, al mencionar Negro como el fuego o Blanco como la luz y la fecundidad, pues tienen sus significados más elementales. Así con los demás colores¹⁷⁰ nos dice que las palabras de los tonos cromáticos están arraigadas en la tierra, el agua y el cielo, con sus demás deriva-

¹⁷⁰ “Amarillo y la yema del huevo, entre el rojo y el caviar, entre el color púrpura y porphyra (un alga) o pórfido [porphyry] (un mineral).

dos animales, vegetales y minerales. Y cuando son plasmados en el lienzo es cuando están liberados viéndose revitalizados por su existencia metafórica creando relaciones nuevas y específicas, no son relaciones establecidas sólo por lo visual sino porque se aviva la experiencia metafórica y ésta activa a la fantasía cromática.

Esto quiere decir que los materiales empleados por Scarpa, Zumthor y Moneo activan la memoria a través de su “fantasía” espacial, esta fantasía es real pues con estos materiales, formas y proporciones se convierte el espacio en una metáfora de lo que estaba construido en aquel lugar. La metáfora aquí soluciona el problema de relacionar una cosa con la otra, de esta relación se enriquecen artísticamente esos materiales y formas con un texto, pero también una escritura que gana como ficción e innovación de diseño gracias a la búsqueda de esa experiencia metafórica que se conecta con lo que ya no está, el cuadro que describe Slutzky el hombre no está pero artísticamente si está, los colores los relaciona con la cultura y los pone inconscientemente en sus pinturas

Con la llegada de la pintura abstracta también regresaron los colores básicos de la tierra. Así “La franja de verde, sucedánea de un paisaje, aplicada sobre el plano frontal del cuadro, perdió su verdor y ganó, en cambio, una opacidad y una compacidad terrosas”.¹⁷¹ Con pequeños trazos se van realizando los tropos arraigados metonímicos de un viejo tema en una sintaxis pictórica nueva que a la vez genera nuevas formas-significado surgiendo el cubismo analítico.¹⁷²

El oculus como “contra-ojo” se enfrenta tanto al artista como al espectador que es como ese punto que nos recuerda que lo que subyace es el lienzo, y funde la figura y el campo en una unidad que puede ser tanto una como otra. Se da cuenta Slutzky que abstrae cosas que son corporales, sus puntos de visión así como las sensaciones de gravedad que logra con unos trazos de color que recuerdan a... es la representación de una experiencia y no solo unas formas geométricas, el hombre está en el cuadro, no se ve pero esta intrínsecamente en las características del cuadro. Lo identifica con el hombre pero también con la experiencia cultural que está vinculada a este.

Interpretar un cuadro como lo hace Slutzky no está al alcance de un observador medio que esta ajeno a los conocimientos profundos de la pintura y de la cultura, pero nos comunica que realizar una buena abstracción de referencias no está en contradicción de la depuración de formas o que visualmente en una primera mirada estas referencias no se perciban pues ahí están. Por lo tanto, el problema no yace en la representación sino en que ésta no se vincule con determinados rasgos culturales y fisonómicos pues reduce posibilidades de crear metáforas nuevas, como dice Paul Ricoeur “el nacimiento de la nueva pertinencia semántica muestra perfectamente lo que puede ser una imaginación que crea según normas: «Metaforizar bien –decía Aristóteles- es percibir lo semejante»”¹⁷³ así que si no se logra transmitir significados el observador queda excluido para apreciar cualquier narración de la obra.

171 Slutzky, Robert “Color/Estructura/Pintura” en *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y Hermenéutica, no 4) Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 95.

172 Con De Stijl llegó la paleta con los colores primarios, de Stijl y el suprematismo se abstuvieron de los demás colores trabajando solo con los primarios y secundarios tratando de depurar el cubismo, y así Mondrian pudo explorar mejor las complejidades estructurales de la forma horizontal y vertical. Albers hizo de sus pinturas objetos excesivamente reductivos y su discurso solo se basaba en el color/estructura.

173 Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, 5ª ed. (Vol. I en 2004), México, D.F., Siglo XXI, p. 32.



41



42

Fenomenológicamente habita el hombre

Cada momento de una obra se nos presenta como reacción del autor, que abarca tanto el objeto mismo como la reacción del personaje frente al objeto (reacción a la reacción)

Mijail Bajtín, *La actitud del autor hacia el héroe*¹⁷⁴

El arquitecto se proyecta en el usuario y en los espacios para que, en determinados puntos de los giros necesarios, el sujeto tenga ciertas reacciones acercándose más a la experiencia estética. Nos dice Bajtín “Esa reacción total frente al héroe literario tiene un carácter fundamentalmente productivo y constructivo”.¹⁷⁵

La abstracción (como acción mental que selecciona conceptos y los manifiesta en una síntesis) es un proceso muy amplio, por ello me valgo de la fenomenología que se relaciona con todas las disciplinas epistemológicas y está en las tres etapas del ciclo hermenéutico. Me interesa valerme de ella (pues otorga el conocimiento sensible que se relaciona directamente con los materiales). Este enfoque de abstracción fenomenológica es el que mejor explica la etapa refigurativa por se el que se manifiesta directamente en el habitante. La persona a través de sus sentidos se ve estimulada en su proceso mental, activándose o reactivándose sus memorias, haciendo un proceso de apreciación-abstracción que le permite sentirse reconocido en el lugar.

La dialogía social explica que cada persona piensa distinto a los demás, por ejemplo, un edificio incide algún estímulo sobre una persona, la luz por ejemplo, que por sí misma no explica nada, hay que saber lo que la luz significa dentro de la cultura de la persona y considerar que dentro de una misma sociedad cada persona matiza su propio significado. El proyecto contiene las intenciones del arquitecto y su manera de manifestarlas en la gente, yendo más allá del objeto físico, generando un diálogo a través del cual obtener una interpretación fenomenológica para ser analizada. Así lo hermenéutico (el proyecto) relaciona una cosa con otra (el usuario con la cultura), para lograrlo debe haber un código artístico, estético y político. Lo fenomenológico sería entonces el objeto como algo vivido, experimentado y empírico, y la reacción del usuario significaría la respuesta indirecta del diálogo entre el sujeto y la cultura.

Encontramos que cada fenómeno tiene dos aspectos, uno objetivo que es la reacción biológica ante el estímulo –la cual es la misma en cada persona-, y el otro aspecto es subjetivo en que cada persona interpreta ese mismo estímulo (luz, sonido, temperaturas, olores, etc.) de manera diferente pues depende de la memoria de cada uno. Entender esa interpretación que se da en un entorno arquitectónico es posible a través de la estructura poética, que es la que en esta investigación utilizo, la cual consiste en relacionar sujeto (usuario), objeto (proyecto arquitectónico) y sociedad (cultura e historia).

Cada fenómeno muestra dos aspectos: uno objetivo (que es la reacción biológica ante el estímulo, la cual es

¹⁷⁴ Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, Madrid, ed. Siglo veintiuno, 1999, p. 13

¹⁷⁵ *Idem*.

la misma en cada persona), y otro subjetivo (en que cada persona interpreta ese mismo estímulo-luz, sonido, temperatura, olor, etc.- de manera diferente pues depende de la memoria de cada uno). Entender esa interpretación que se da en un entorno arquitectónico es posible a través de la estructura poética, que es la que aplico en esta investigación, la cual consiste en relacionar sujeto (usuario), objeto (proyecto arquitectónico) y sociedad (cultura e historia).

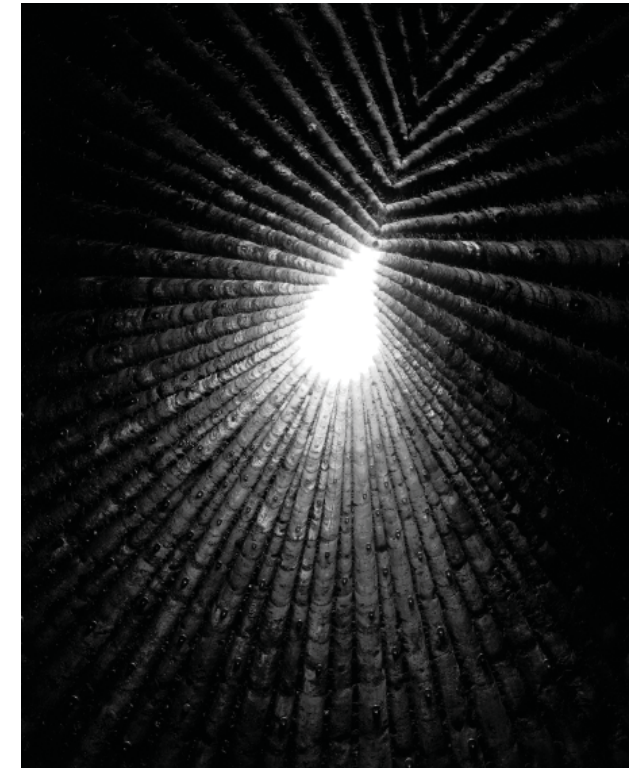
El fenómeno es entonces el impacto de la significación de la arquitectura en el usuario, por lo que hay que entender ese impacto para poder entender el fenómeno. Se han de considerar los tres aspectos pues no todo depende de la abstracción del arquitecto, ni de la naturaleza del objeto ni de la sociedad donde se encuentra. Es decir, cada situación tiene su imagen virtual: el arquitecto refleja en el proyecto su propia cultura y la forma de ver el mundo (realidad del autor y virtualidad del proyecto); el objeto arquitectónico construido se acompaña de lo que le da significado (su simbolismo y estética) y puede que no sea precisamente el mismo significado de su contexto más próximo (realidad del objeto y virtualidad); y en la sociedad cada quien-grupo o persona- tiene su propia manera de ver el mundo (realidad social y la forma de interpretar de cada grupo).

Resulta interesante cómo el proyecto aborda los elementos luz, sonido, texturas, etc. cobrando significados distintos dentro del edificio y fuera de él. El objeto arquitectónico es el único capaz de unir ambos, de esta manera la fenomenología está dada no solo por el contacto con los estímulos sino por la relación del proyecto que vincula las memorias del sujeto con los significados de la cultura del lugar. El proyecto establece una relación entre sociedad, historia, intenciones del arquitecto y memorias del sujeto, interactuando tanto la cultura del proyecto como la cultura de la ciudad y la cultura del usuario.

La fenomenología se encuentra en las emociones y conocimientos que genera el edificio en el usuario, sobre todo cuando éste experimenta un espacio en el que relaciona sus memorias con la cultura a través del edificio, conmoviéndose con ello, a ese momento le llamo *saudade arquitectónica*. Como mencioné anteriormente esta relación solo se logra a través de la capacidad artística y de abstracción del autor para poder relacionar todo.

Gracias a esto hay múltiples interpretaciones las cuales quedan reflejadas en el proyecto a través de sus posibilidades de habitar o de uso, Hillier les llama posibilidades de acción que con sus estudios de la sintaxis del espacio las puede plasmar, aunque aborda solo el punto de vista formal partiendo de la geometría y los algoritmos. En un determinado plano analizado quedan determinadas las zonas que pueden tener más posibilidades para interactuar que otras. Por lo que estas zonas –de tonos cálidos- son las óptimas para cubrir dichas posibilidades de acción.¹⁷⁶ Sin embargo un edificio no sólo es geometría sino también cultura, estética y política, por lo que se han de observar varios aspectos que se complementen para poder entender sus valores.

Cuando un proyecto construido es una copia de otro edificio este simplemente no dialoga pues el edificio no es estético con el contexto donde está el proyecto, no innova y no relaciona al sujeto con su cultura, no por eso el sujeto deja de percibir la luz, sonidos, tactos, pero la calidad de diálogo no tiene autenticidad. Lo mismo pasa



43

¹⁷⁶ Posibilidades de Acción se refiere a transitar, permanecer, visualizar, conectar, accesibilidad entre otros.



44

con arquitecturas modernas que aunque visualmente pueden ser agradables tampoco vinculan con la cultura, lo hacen en cambio con otras cosas como objetos u otros edificios del mismo estilo en otros lugares pero la idea se desgasta en sí misma y no hay apropiación por parte de los sujetos.

La relación sensible (abordada en el capítulo anterior) tiene mucho que ver con los lazos que uno forma con las referencias construidas, aunque pareciera un apego al edificio construido es más bien a lo que este significa, a su valor histórico o patrimonial, esto es otro conocimiento y experiencia dados en la sociedad.

Pero no prescindimos de lo físico ni tampoco nos quedamos solo con ideas abstractas pues éstas pueden ser reemplazadas por otras. Al respecto Meneses comenta que las ideas con las que pensamos en arquitectura tienen que ver con un conocimiento social y su propósito es crear orden, por tanto los materiales y el manejo de los elementos naturales con los que se construye la arquitectura tienen que vincularse a la cultura para permitir que la arquitectura sea inteligible y el edificio logre su presencia en la cultura.

Así que toda cultura, significado, estética y demás conceptos se han de materializar en el proyecto arquitectónico donde se lleva a cabo la interacción entre usuario, sociedad y arquitectura, gracias a esta materialización que sólo se presenta en el objeto construido se puede manifestar la fenomenología. La obra arquitectónica es producto o resultado de la interacción simbólica que se da en el interior (mental-cultural) como en el exterior (cuerpo-objeto arquitectónico). Así que si se quiere cambiar el significado de las cosas se ha de cambiar la forma de éstas (también sus materiales, colores, texturas, etcétera). Del mismo modo se pueden usar nuevas geometrías y materiales pero que conserven rasgos simbólicos reconocibles dentro de la cultura.

Esta manifestación fenomenológica se da en uno, en varios o en todos los momentos de la *promenade*, una aproximación a partir de la forma material que es-para Morales Meneses- el primer nivel de conocimiento, ya que “lo primero que se conoce se hace por experiencia y esta actividad causal se ejerce sobre un medio físico de un modo físico”.¹⁷⁷ Son objetos materiales y su materialidad hace que nuestros sentidos se coloquen en una situación cultural dentro de un lugar. A través de la interacción logramos poner un orden y nos reconocemos en las formas y los materiales porque son nuestros referentes culturales. Pero eso no significa no avanzar a nuevas formas y materiales, siempre y cuando éstos consideren referencias del pasado, o bien se manejen dentro de una abstracción de contrastes que vayan en armonía con lo existente.

Hablar de fenomenología es involucrar a la interpretación a partir del primer nivel de contacto entre objetos físicos (cuerpo y edificio), una vez creadas las condiciones de elementos que estimulen a sus habitantes quedará en la responsabilidad de cada uno de ellos que tan profunda sea su interpretación. Es un proceso abierto que sólo queda restringido si el visitante no tiene relaciones con la cultura, entonces deja de haber diálogo y el discurso se queda en un monólogo.

44 Capilla del Hermano Klaus por Peter Zumthor, Colonia, Alemania, 2007 (© Héliène Binet).

177 Morales Meneses, Jorge. *Abstracción dialógica, identidad. Los concursos de arquitectura del estado de Chile (1932-1973)*. PhD, Tesis doctoral-Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2015, p. 5.

El Cerebro. Mundos virtuales y reales sintetizados en la *Modernidad Específica*

En la parte teórica abordé distintas reflexiones sobre la memoria y sobre la abstracción, muy necesarias para entender este tipo de intervenciones, ambos conceptos han de combinarse para generar propuestas interesantes y dialogantes con sus tiempos y sus contextos.

En los casos de estudio se abarcan fundamentalmente las intenciones del arquitecto, el análisis del edificio y la interpretación de éste. Estos tres aspectos son fundamentales para entenderlo y se corresponden al ciclo hermenéutico de Ricoeur quien aporta la parte filosófica. Sin embargo no se pueden dejar de lado los avances de la ciencia que describen cómo se da el proceso neuronal de recepción de estímulos y cómo ciertas neuronas en determinadas áreas del cerebro se activan y desactivan para asegurar la supervivencia. La neurología es tan compleja que los neurocientíficos reconocen que queda mucho por descubrir.

Por consiguiente me interesan las aportaciones del neurocientífico Karl Friston, básicas para entender el impacto y repercusión de las percepciones e imágenes virtuales a nivel cerebral, facilitando dar orden y sentido intelectual a los casos de estudio, para una mejor explicación de cómo inicia, cómo se hace y cómo se valora el edificio.

El ciclo fenomenológico de Ricoeur es abierto y flexible, y la base del funcionamiento neuronal que explica Friston es básicamente la misma en todos los cerebros sanos. La unión de ambos me permite realizar un esquema adaptable para identificar en cada caso sus propios sistemas de referencias como son el arte abstracto (Castelvecchio), la metáfora (MNAR), y la fenomenología (Kolumba). En este tipo de edificios existe un diálogo con el pasado, por lo tanto el proceso de búsqueda de imágenes previas como memorias es más pertinente. Esto se traduce en un método de interpretación artística, metafórica y fenomenológica, (en el esquema de representación se ven similares la explicación y referencias, sin embargo no lo son).

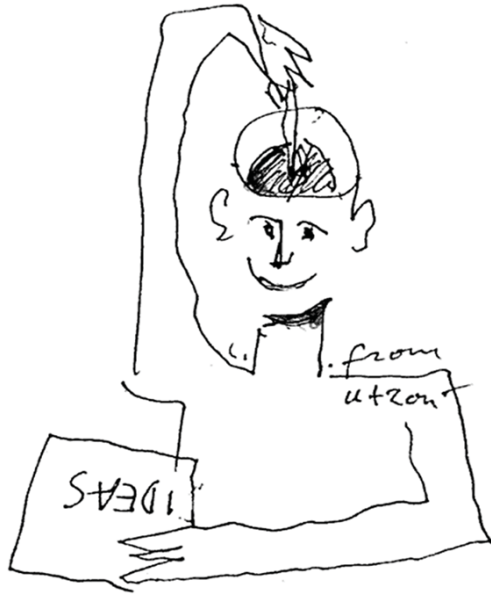
La combinación entre imagen real e imagen virtual no es nueva, el profesor Muntañola ya la había considerado en diferentes escritos al explicar su modelo cronotópico basado en las aportaciones de Bajtín y posteriormente de Ricoeur, donde cada etapa del ciclo hermenéutico (prefiguración, configuración, refiguración) tiene su dualidad virtual-real. El esquema de Friston también contempla que una imagen real es interpretada por el cerebro como una imagen virtual, en este paralelismo en que la compatibilidad de métodos conforma uno sólo.

Existirá entonces el problema o dilema de qué hacer cuando se presentan una serie de opciones, de posibilidades para desarrollar. De entre las múltiples opciones lo ideal es quedarse con la que mejor resuelva la mayor cantidad de aspectos posibles, en sus distintos niveles de abstracción y realización. Estamos ante la idea del matemático francés Henry Poincaré¹⁷⁸ sobre la existencia de “mundos virtuales geométricos infinitos” todos verdaderos según su “mundo virtual” por lo que para nuestro “mundo existencial real” debemos usar lo más

178 “Henry Poincaré, uno de los padres de las teorías topológicas y matemáticas modernas que utilizamos en nuestros ordenadores para proyectar” Muntañola, Josep, “Arquitectura fantasma (sobre la virtualidad)”, en, *Arquitectonics, Mind, Land & Society* (Arquitectura y virtualidad, no. 21-22), Barcelona, Edicions UPC, 2011, p. 12.



45



46

“práctico” de cada uno de ellos.¹⁷⁹ A partir de este planteamiento en que cada cosa requiere una atención particular, el profesor Muntañola aporta el concepto “modernidad específica” muy ad hoc, explicado con sus propias palabras significa que “cada lugar requiere un proyecto específico y ‘un mundo virtual’ específico, para poderlo transformar en un objeto arquitectónico “virtual y real” moderno”.¹⁸⁰ Así, todos los ejercicios de abstracción posibles, sus combinaciones y representaciones son mundos virtuales, sus fragmentos han de seleccionarse y revisarse para hallar la solución que mejor represente el discurso memotécnico que se quiere dar, no solo a través de las formas sino de sus materiales, espacios y demás.

Pretender transmitir una narración cuya lectura se apoye solo en la forma y la función quedará de entrada truncada. Para que el discurso que se pretende transmitir tenga un efecto contundente se ha de apoyar en la mejor opción para representarlo atendiendo sus aspectos fenomenológicos, no es nueva la idea de que a través del cuerpo también se transmite conocimiento. La arquitectura y sus sujetos no pueden quedar aislados de los estímulos que le ayuden a experimentar sensaciones diversas, donde éstos experimenten a su vez sus propios mundos virtuales haciendo sus particulares lecturas según su propia formación, conviviendo así en un escenario “real y virtual”. En esta convivencia se cruzan ambos mundos, el virtual y el real, este cruce es la *experiencia cronotópica* pero el final último de esta vivencia es la que transmite algún tipo o grado de conocimiento. Sin embargo la importancia del término modernidad específica reside en dirigir óptimamente el mensaje a los usuarios, y poderse plasmar a través de los materiales, los sistemas constructivos, los sonidos, las temperaturas, los recorridos, las vistas inducidas, en fin, todo lo que engloba la arquitectura en su construcción y en su vivencia.

Paul Rudolph citado por Venturi menciona que “Todos los problemas nunca pueden ser resueltos... Verdaderamente es una característica del siglo XX que los arquitectos sean muy selectivos al determinar qué problemas quieren resolver”.¹⁸¹ Es verdad que el planteamiento de cada proyecto pretende dar respuesta o solución a la mayor cantidad de problemas existentes ya sean sociales, culturales, económicos, técnicos y estéticos. Los fragmentos son –desde este punto de vista- problemas tanto virtuales como reales y que tienen la misma importancia. Si la respuesta se simplifica, se depura o se abstrae mucho, puede dejar fuera parte de las respuestas, sin dirección y sin horizonte, los significados son tan importantes como las formas. Esto no significa –como ya mencioné- que la depuración de las formas represente un *no lugar*, Venturi habla de la simplificación y cómo cuando ésta es flagrante indica una arquitectura blanda, pero si la simplicidad es estética y surge de la complejidad interior, dará satisfacción a la mente.¹⁸² De este modo la simplicidad es solo aparente pues ha surgido de una abstracción compleja. Aunque las lecturas de los visitantes o usuarios puedan ser diferentes, el resultado de esa arquitectura derivada de la abstracción de fragmentos ha de unificarse, la experiencia ha de ser transmitida para centrar una idea en un momento (síntesis), aunque en otra ocasión ésta cambiase con el tiempo.

La lectura de ese momento ha de brindar uno u otro conocimiento, según la lectura que se haga del conjunto

179 *Ibid.*, p. 12.

180 *Ibid.*

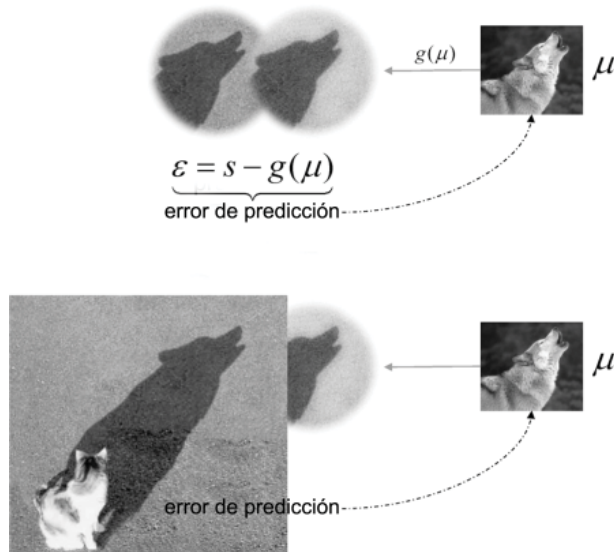
181 Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 28.

182 Cfr. *Ibid.*, p. 29.

de elementos que conformen el espacio, la variación de lecturas dependerá en esta ocasión del mapa mental del visitante. De acuerdo a la teoría Venturiana esta situación puede ser contradictoria, pues el hecho de que cada quien tenga una interpretación diferente hará parecer que el espacio no tiene un mensaje claro y definido, dejándole la responsabilidad al usuario de interpretar lo que su bagaje cultural le permita. Aquí la simplicidad permite una ambigüedad, pero no una ambigüedad que pudiéramos decir desconectada del momento expresado, sino esta ambigüedad está dentro de unos márgenes ya considerados por el arquitecto, considerando que la obra estuviese pensada en esa unificación de fragmentos históricos.



47



48

Hacia una Neurofenomenología de la arquitectura dialógica

El neurocientífico teórico Karl Friston desde hace años ha estudiado los procesos cerebrales interactivos y cómo éstos reciben e interpretan la información en sus diferentes niveles. En su artículo *The dysconnection hypothesis* (2016)¹⁸³ considera la esquizofrenia como un síndrome de desconexión, analiza –entre otras cosas- los vínculos entre sus signos y síntomas. Es relevante porque hay una *inversión* en la interpretación, en que se cree que es realidad lo que realmente es otra cosa. La importancia de citarlo responde a que explica esquemáticamente el proceso de estimulación de los sentidos, la selección de memorias, la interpretación de la información obtenida-y sugerida- y la predicción que el cerebro ejecuta como mecanismo de abstracción para asegurar la supervivencia. Este proceso de *inversión* (de lo real por lo virtual) es el que retomo pues contempla factores físicos, biológicos, espaciales y temporales, los cuales son los mismos que están involucrados en el ciclo dialógico metafórico, necesarios en la relación entre arquitectura e historia.

Friston esquematiza el proceso a través de este diagrama. En la parte superior la sombra de la izquierda es la imagen real que visualizamos, esta es una impresión sensorial producto del estímulo lumínico percibido por los ojos. La forma de esa sombra sugiere que su origen pertenece a un lobo porque existe una codificación predictiva que genera una hipótesis, o bien una expectativa que es denotada por μ , la imagen interna que se obtienen como resultado de esa interpretación es la $g(\mu)$ que corresponde a una imagen mental (virtual). Entre esa primera impresión (sombra izquierda) y la predicción-de esa primera impresión- (sombra derecha) se encuentra lo que Friston denomina el *Error de predicción*.

Este error de predicción es un “vacío” que el cerebro busca “llenar” con la imagen más aproximada-de acuerdo a la información que disponga-, y en ese preciso momento se da la inversión de lo virtual por lo real (que se desconoce). Este proceso neuronal consiste en la recepción de información por unas células y revisada por otras – varias veces- que encuentran una probabilidad, hasta que otras células determinan cuál es la información adecuada. Con esta sustitución (inversión) de una y otra imagen que explique la primera percibida este *error* se minimiza. Así, la *expectativa* que es la imagen virtual localizada (el lobo) es la que procura explicar la causa más coherente de esa primera impresión (información sensorial).

En la imagen completa –abajo izquierda- podemos ver que la verdadera causa de esa sombra es un gato y no un lobo. Este proceso neuronal ayuda a interpretar posibles orígenes ocultos por un velo de sensaciones y también puede explicar otros fenómenos relacionados con la interpretación del arte o la arquitectura como veremos más adelante.

¹⁸³ Habla sobre la hipótesis de la desconexión donde intenta establecer un vínculo entre los síntomas y los signos de la esquizofrenia y la fisiopatología molecular y neuronal subyacente. Friston, Karl, Brown HR, Siemerkus J, Stephan KE. “The dysconnection hypothesis” en *Schizophrenia Research*, No. 176, 2016, pp. 83-94. Disponible en: < <https://www.fil.ion.ucl.ac.uk/~karl/> > [consulta: 24 de marzo de 2019].

El funcionamiento a nivel cerebral del proceso de interacción abstracta (inversiones) se explica con esquemas laterales.

En el diagrama de la derecha, el *error de predicción* representado por las flechas grises ascendentes, es producido por los estímulos en las células piramidales superficiales -triángulos grises-, que comparan las representaciones en diferentes niveles con las expectativas de las células piramidales profundas -triángulos negros- devuelven la imagen más aproximada que logre explicar la realidad. Los errores se representan en forma ascendente y las predicciones en forma descendente, el círculo gris representa a las células *neuromoduladoras* que determinan la influencia entre células superficiales y las células profundas que compilan las expectativas, (su función es como la de un consultor).

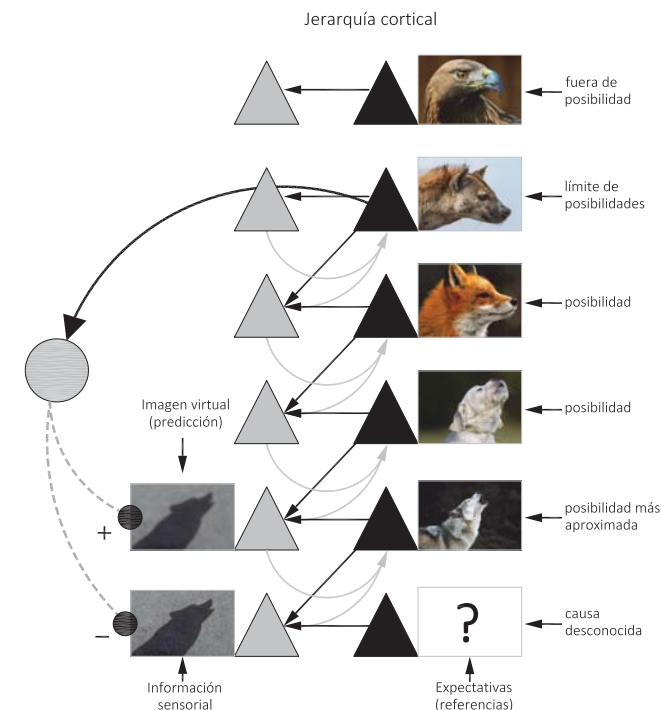
Se presentaría un problema si estas células fallasen en ese proceso, de modo que en lugar de atribuir la sombra a un lobo (interpretación coherente) la asignaran a un águila o un coche, esa desconexión aparece en la esquizofrenia.

El mismo fenómeno de *inversión* (de lo real por lo virtual) aplica en el arte pues utilizamos esa “desconexión” sin daño concomitante, más bien para permitir la conexión-en nuestra realidad- con otros tiempos, otros sujetos y otros espacios, adquiriendo así información, conocimientos o experiencias fenomenológicas.

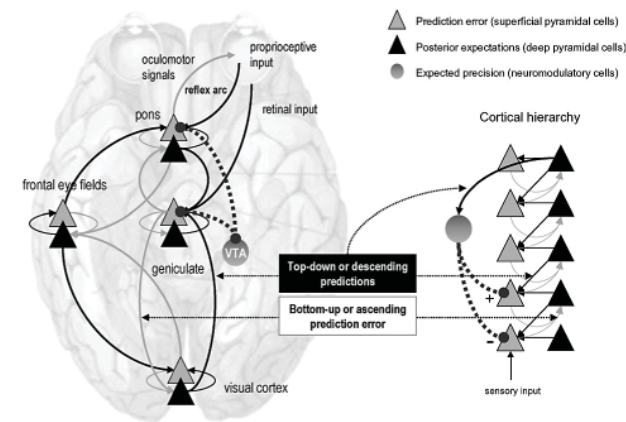
Dicho ejemplo es oportuno debido a que el arte desde las vanguardias pretende explicar la realidad a partir de desconexiones o “engaños” deliberados, pues -aunque la representación plasmada en el lienzo es importante- la intención del artista va a las imágenes (profundas) evocadas y generadas en una virtualidad que brinde algún tipo de información al espectador, es decir, una nueva forma de interpretar la obra o bien coincidir con las intenciones del autor.

El esquema de la derecha-inferior- corresponde al procesamiento neuronal de la información visual, muestra la transmisión de los errores de predicción (flechas grises), y las conexiones descendentes que envían predicciones (flechas negras). Las neuronas en cada nivel o capa jerárquica elaboran y envían predicciones (recogidas primeramente por el campo ocular frontal) al nivel inferior de neuronas. Estas predicciones se comparan con los datos recogidos del contexto sensorial. Cuando entre lo que las neuronas esperan ver y lo que se observa en la realidad no es congruente, es decir, ocurre un *error de predicción*, se envía una señal en dirección ascendente (dentro de la jerarquía neuronal). Entonces, las neuronas del *Área Tegmental Ventral* (VTA) ajustan, corrigen la percepción de la imagen mejorando su interpretación, eliminando los *errores de predicción* y enviando la información correcta de vuelta hacia abajo en la jerarquía neuronal. Cada predicción descendente tiene su equivalente *error de predicción* ascendente, esto garantiza que las predicciones estén limitadas por la información sensorial, si se rompe este proceso de correspondencia (que llamo proceso abstracto de inversiones) la imagen virtual obtenida nada o poco tendrá que ver con una coherencia que explique la causa de la sombra en este caso.

Este funcionamiento es interesante porque explica a nivel neurológico el proceso de abstracción y de inversión



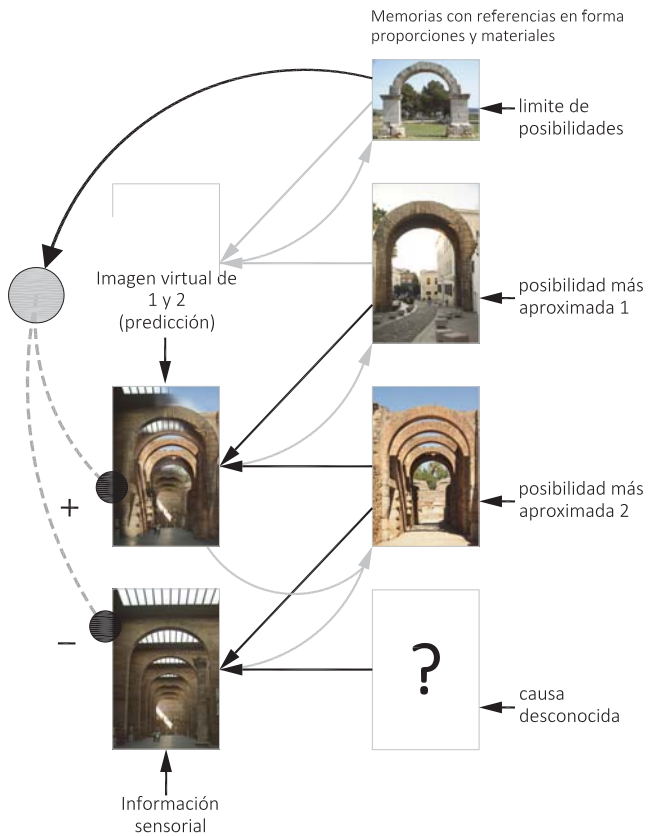
49



50

49 Jerarquía cortical, diagrama sobre el mecanismo de selección y conexión de la imagen virtual con la imagen sensorial (Diagrama por el autor).

50 Funcionamiento de las jerarquías corticales (Karl Friston).



51

51 Diagrama sobre la percepción e interpretación por un habitante o visitante conocedor de la ciudad o de la cultura romana (Diagrama por el autor).

que describe el profesor Muntañola en sus publicaciones *Topogénesis Dos. Ensayo sobre la naturaleza social del lugar* (1979)¹⁸⁴ y *Arquitectura, modernidad y conocimiento* (2002).¹⁸⁵ Hay una primera abstracción por nuestros sentidos, el cerebro compara y abstrae de su “catálogo” de referencias la imagen más adecuada que le ayude a entender lo que está viendo, entonces responde con el significado más apropiado. Este es un proceso que se da automáticamente de manera natural hasta que se obtiene la predicción o la hipótesis adecuada, también llamada imagen virtual.

Esto no es del todo nuevo, Bergson ya había teorizado en su obra *Materia y Memoria*¹⁸⁶ que la memoria se construye a partir de todo un sistema de imágenes que están ahí (en el cerebro) y que el mismo cerebro las abstrae y selecciona para darle seguridad a la supervivencia del individuo. Él argumenta que la memoria es un proceso de colocación y se manifiesta cuando se colocaba la imagen correcta, de no encontrarla habría un vacío, es decir, un olvido. La investigación de Friston-con los medios científicos actuales- sería la comprobación de dicho planteamiento. De la misma manera Antonio Damasio en su libro *El Error de Descartes* (1996) dice que el cerebro está conformado por imágenes que son representaciones topográficamente organizadas. Incluso las palabras y los símbolos arbitrarios, son imágenes ya sea auditivas o visuales que pueden estar en nuestro inconsciente, las cuales con técnicas de incitación preparatoria pueden aparecer repentinamente en nuestro consciente tiempo después.¹⁸⁷ Esto es algo que hace la arquitectura a través de los sentidos, estimular al cuerpo para que el cerebro busque las imágenes necesarias y de esta forma entender lo que está a su alrededor.

La filosofía de Paul Ricoeur sobre el simbolismo, la metáfora y su ciclo hermeneúico (entre prefiguración, configuración y refiguración) se puede demostrar adaptándola al estudio neurológico de Friston, sin encontrar contradicción alguna. La neurología y la filosofía encuentran en la práctica de la arquitectura un caso de estudio de referencia.

El MNAR en la ciudad de Mérida, expone un mensaje claro en sus referencias romanas por lo que en este caso de estudio explicaré el proceso de la metáfora apoyándome en el esquema propuesto por Friston.

Este es el proceso refigurativo de una de las referencias del museo, en el diagrama izquierdo lo ejemplifica cuando el visitante de la ciudad y/o conocedor de la cultura romana es estimulado visualmente por la secuencia de los grandes arcos del museo (imagen inferior izquierda), su cerebro inicia el proceso de búsqueda de la imagen que le explique lo que percibe sensorialmente. Sus características le evocarán diferentes memorias de entre todas las imágenes posibles parecidas a estos arcos, por las dimensiones retomará la imagen del arco de Trajano y por su ritmo repetitivo obtendrá la imagen de los arcos sin techo que están en el acceso oeste del anfiteatro romano situado a unos minutos del museo. La imagen real obtenida por los sentidos no se pierde, sigue ahí pero cobra otro significado que corresponde a la imagen virtual (la superior izquierda).

184 Muntañola Thornberg, Josep, *Topogénesis Dos. Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, España, oikos-tau, 1979.

185 Muntañola Thornberg, Josep, “Arquitectura, modernidad y conocimiento,” en *Arquitectonics, Mind, Land & Society*, No. 2, Barcelona, Edicions UPC, 2002.

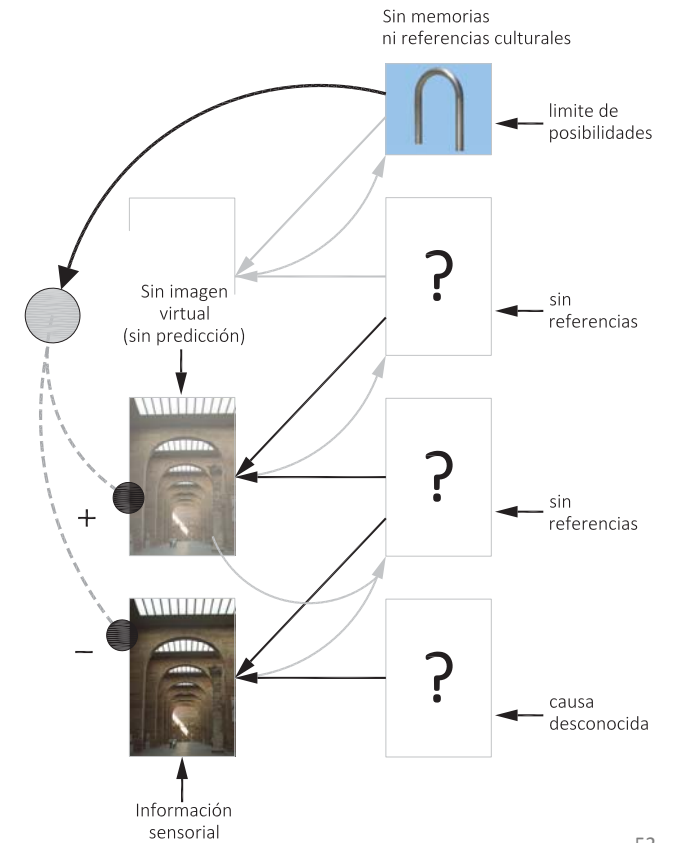
186 Bergson, Henri, *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.

187 Damasio, Antonio, *El error de Descartes. La razón de las emociones*, Chile, Antártica, 1996, pp. 127-128.

Es esta imagen virtual la que ofrece más información, pues se genera un tiempo nuevo a partir del tiempo histórico (por las referencias romanas), un tiempo real (por la presencia física del visitante), y un tiempo mental (derivado de su grado de lectura, memoria e imaginación). De este modo, la experiencia del visitante (según su *distancia crítica* y su *actitud estética*), determinará su desplazamiento ante las condiciones que muestra el edificio. Este ejemplo es sólo una referencia de muchas que tiene el museo que veremos en su propio capítulo y en el de los museos Castelvechchio y Kolumba.

Por el contrario, el diagrama de la derecha ejemplifica un visitante al museo que no conoce la ciudad o que al conocerla no entabla las relaciones necesarias para poder interpretarla. La recepción sensorial es la misma que la de cualquier persona pero en su cerebro no hay imágenes que le ayuden a buscar la que más se aproxime a sus vínculos con la historia ni con la ciudad, por lo que no entabla diálogo alguno con la cultura.

Sin abstracción la memoria no puede existir, uno no se acuerda de todo, uno recuerda lo que interesa, lo importante es que es necesaria para sobrevivir, en este sentido también el colectivo abstrae lo que le interesa social y culturalmente pues la abstracción y la memoria van de la mano. Sin la abstracción no seríamos capaces de movernos, ni de recordar selectivamente para poder sobrevivir, pues para cualquier cosa tendríamos que recordar todo. En este aspecto la abstracción tiene un punto importante de arbitrariedad o autonomía necesaria, pues gracias a ésta el cerebro sabe lo que hay que hacer sin necesidad de utilizar mucha información ni mucho esfuerzo. La abstracción no sucede en un solo nivel, tampoco es solo un tipo de abstracción, pues es un proceso distinto en cada situación. Por lo tanto, la capacidad de adaptación al lugar y al medio ambiente es signo de inteligencia de los organismos vivos que es un tema de estudio de Friston.



¿Hacia dónde vamos? Reflexiones sobre la actualidad

A principios del siglo XX emergieron diversas expresiones artísticas que reflejaban los avances tecnológicos de la época, principalmente los que tenían que ver con el movimiento (viajes en barcos, aviones, ferrocarriles, autos). En la actualidad las nuevas tecnologías optimizan el tiempo -desplazamientos y procesos- de las actividades cotidianas como informarse, comunicarse, viajar, etc.

Para realizar diferentes actividades ya no es necesario desplazarse, y en caso de hacerlo los tiempos son muy reducidos. También se sobreponen diversos estímulos (información por internet, televisión, mensajes, llamadas, trabajos, estudios, encuentros). La revolución digital y el internet, han hecho que el tiempo y espacio los percibamos de manera diferente.

En su momento el cubismo, el futurismo, y el neoplasticismo que ayudaron a entender nuestra época actual. Adolf Loos vislumbró 1910 que “La obra de arte señala a la humanidad nuevos caminos y tiende al futuro”.¹⁸⁸ Ahora la revolución digital permite al proyecto y a la construcción la posibilidad real de hacer y experimentar formas complejas, sobre todo de experimentarlas.

Eso respecto a formas complejas, pero en cuanto a rememoración artística hay ejemplos como nuestros casos de estudio, el Castelvecchio que es prácticamente el primer museo que plantea este tipo de intervención relacionada con el arte, el MNAR como una metáfora del tiempo romano y recientemente el Kolumba con la fenomenología. Estos edificios no requirieron de ningún programa informático, pero sí incorporaron en su vivencia un planteamiento vanguardista, de evocación y vivencia temporal fenomenológica.

Con los avances tecnológicos la percepción del tiempo en nuestro siglo ha cambiado. Aquí resalta la importancia de la abstracción pues el mundo en el que ahora vivimos es muy diferente al mundo en el que vivíamos antaño, ahora tenemos diferentes formas de experimentar el tiempo y el espacio, y es necesario buscar nuevas maneras de organizar todo.

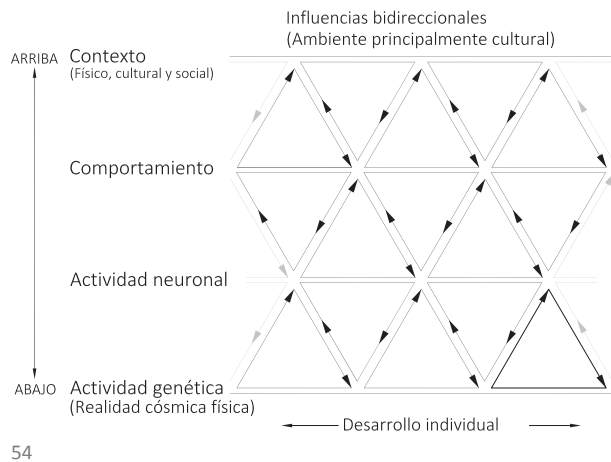
El arquitecto no sólo ha de dar importancia a la abstracción artística sino también a otras abstracciones (sociedad, historia, tradición, religión), así como los renacentistas nos prepararon a entender el mundo de principios del siglo XX, las vanguardias hacen lo propio con los tiempos actuales en que la revolución digital ejerce un potencial de afectación muy grande. Al igual que en los inicios de la Revolución Industrial si no se vinculan los nuevos avances con los contextos sociales, geográficos, culturales, biológicos y mentales, seguiremos en esa línea de deteriorar las ciudades en tiempo record.

En el artículo del profesor Muntañola *On the search of the bio-psycho-social digital kernel of architectural design* (2017 se explica el riesgo que corre un organismo al no estar adaptado con su medio ambiente. La ruptura entre lo biológico, lo social y lo mental impide un desarrollo físico y mental equilibrado, así el medio arquitectónico cuando las formas no simbolizan nada, rompe el diálogo cultural e histórico. Partiendo del modelo del



53

¹⁸⁸ Loos, Adolf, *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 230.



54

54 Modelo bio-psico-social, Göttlieb, 2003. Tendencias topogenéticas por Muntañola (Diagrama adaptado por el autor).

profesor Gilvert Göttlieb (2003), propone definir el núcleo bio-psico-social del diseño arquitectónico para comparar sus valores científicos, estéticos y/o políticos. En dicho modelo todo está interconectado y su interacción se basa en el equilibrio del contexto, su comportamiento, la actividad cerebral y la actividad genética.

Nos dice el Profesor Muntañola que hay modelos que sólo atienden al aspecto social/cultural en arquitectura, otros a lo biológico y funcional, cuando en realidad una persona y su sociedad engloban ambos y deben atenderse de igual manera para interconectarlos.

Las nuevas tecnologías como herramientas utilizadas en el proyecto no debieran determinar las formas y su relación con el contexto. Sin estar en contra del avance tecnológico y las ventajas digitales, la decisión final corresponde al autor, quien dirige la relación entre los vínculos y el entorno. El cerebro humano-nos dice Muntañola- es natural, social y mental al mismo tiempo, y es capaz de relacionar los órdenes naturales y los códigos espaciales sociales cosa que las máquinas no pueden.

De acuerdo a Mr Alfred Barr una forma en que podemos abordar la abstracción consiste en simbolizar con nuevas formas el mundo en el que hoy vivimos¹⁸⁹, aunque la abstracción sea figurativa o muy depurada en sus formas lo importante es que ésta tenga la capacidad de dar significado legible para el usuario. Se deben tener en cuenta tanto los problemas formales y técnicos, como el contenido de épocas pasadas y de la época de la actual intervención. No olvidemos que el significado tiene una realidad social y cultural.

La exigencia actual entonces consiste en vincular no sólo las artes, sino también otros factores, si bien no es nuevo esto, es fácil del olvidar en ésta época cambiante, no debe subestimarse. Dijo Mumford “lejos de plantear un divorcio con la vida corriente, los artistas abstractos están más cerca de las experiencias vitales de su época que los pintores que permanecen anclados en las formas más tradicionales”.¹⁹⁰ Vivimos una época en que los viajes son cada vez más baratos y rápidos, las comunicaciones son prácticamente instantáneas, los ordenadores agilizan los cálculos matemáticos para representar e incluso construir nuevas formas. La época no es la misma que la de hace apenas 30 años por lo que plantearnos más empeño cómo ha de ser una nueva abstracción es recuperar un diálogo con nuestra historia reciente y sus significados.

En referencia a cómo se debe enseñar la historia-como analogía de cómo ha de ser un arquitecto- Giedion dice que “habrá de educársele y despertarle la conciencia de su futuro papel de coordinador, como hombre capaz de fundir en una obra de arte los elementos que le proporcionan los demás especialistas”.¹⁹¹

Por lo tanto la abstracción es más bien el proceso mental que en arquitectura no se presenta como realidad sino que muestra su representación. Este proceso mental genera un conocimiento que hace de vínculo entre una forma y un contenido. Gracias a este vínculo le damos un significado de valor a la arquitectura como fenómeno que surge cuando la idea intangible se sincroniza con la tangible, como una experiencia o vivencia

189 Mr Alfred Barr citado por Mumford, Lewis “El devenir de la abstracción” *op. cit.*, p. 110.

190 *Idem.*

191 Giedion, Siegfried. *Arquitectura y comunidad*, *op. cit.*, p. 57.

estética o conmemorativa.

En consecuencia la manifestación de las ideas en nuestro entorno construido es el resultante de una abstracción espacio temporal de una época en un espacio y tiempo presente, entablando un diálogo entre ellos.



PARTE II

CAPITULO 4

Materialización de la Memoria Real y Proyectada

Del Liceu al Seminari

Lluís Clotet



Preámbulo

La realidad de nuestras ciudades es más compleja que la que vivimos día a día, puesto que está apegada a una intertextualidad en la que los sucesos ocurridos se encuentran entrelazados generando una imagen compleja, un paisaje patrimonial cuya apreciación debe ser desmenuzada desde los diferentes tipos de memoria para ser mejor entendida pues la estructura de la ciudad histórica es el reflejo acumulado de una cultura.

“Hubo un tiempo no muy remoto en el que la arquitectura se hacía sin arquitectos y el urbanismo sin urbanistas. Y resultaban bien. Los poblados eran más amables, la vida más apacible y las personas más felices”.¹ En el pasado la ciudad se iba modificando muy lentamente y los cambios políticos, económicos, culturales, demográficos, entre otros, se reflejaban de manera natural en la ciudad. La historia de las ciudades es muy compleja y está llena de cambios violentos ajenos a las decisiones humanas como los terremotos e inundaciones, o decisiones evitables como las guerras, todo ello altera su configuración y rompen la red social que se venía gestando a través de los siglos obligándola a transformarse de manera rápida y en ocasiones mal adaptada.

La ciudad antigua sigue estando viva y por lo tanto es natural que ésta evolucione poco a poco adaptándose a los cambios, pero nuestro presente exige rapidez en esas transformaciones. El dinero destinado a mejorar las ciudades es vasto, y en muchos casos estos cambios son tan agresivos que generan rupturas no solo al tejido urbano sino también al socio cultural, con el consiguiente riesgo del mal funcionamiento de un determinado sector de la ciudad deteriorando en el peor de los casos una identidad basada en las tradiciones que desde siglos han estado ancladas en su forma urbana.

Los edificios y la traza de un centro histórico no solo están presentes como testigos de lo que ha sido la ciudad, también hay un legado de los intentos que se hicieron por mejorarlas, proyectos que quedaron sin ser ejecutados-o al menos en su totalidad- y que pretendían soluciones de cómo se podría intervenir acordes al lugar y al tiempo. El proyecto *Del Liceu al Seminari* da cuenta de ello y es lo que se expone en este trabajo, el arquitecto Lluís Clotet y su equipo elaboraron en los años 80 su propuesta que supondría una mejora a buena parte del barrio del Raval, la intervención no se llegó a realizar del todo, sin embargo sus ideas y lectura del lugar marcaron las pautas a seguir por las intervenciones posteriores.

Los proyectos no realizados –o realizados parcialmente- también son objeto de convertirse en memoria, y este caso tiene elementos para abordarlo como una capa más de la memoria urbana de Ciutat Vella. Al hablar de *memoria* no solo nos referimos a la presencia visible, también a la que se hace presente debido a su ausencia. Esta intervención coincide con la tendencia de que los arquitectos debían atender la historia como factor esencial en la elaboración de sus proyectos, por lo que el enfoque del contexto histórico era tomado en cuenta como tema trascendente para conservar el patrimonio.²

¹ Cita tomada de la transcripción del discurso de apertura del presidente de la sociedad colombiana de arquitectos al inaugurar el XXVI congreso nacional de arquitectura, realizado en Girardot en octubre de 1999, en el cual se hace un fuerte llamado a la profesión para asumir de cara sus responsabilidades sociales y urbanas. Gutierrez, Jorge Alberto, “La Arquitectura y el Habitat Popular”, Discurso de apertura, Girardot, Colombia, 1999, p. 37.

² En los años sesenta con Saverio Muratory y discípulos como Aldo Rossi influyeron en el tratamiento de la trama urbana histórica, como respuesta al Movimiento Moderno, ya en los setenta los conservadores se han esforzado en unir obras de nueva creación con la conservación, y de los cuales se



1



2

Portada, composición, planos del Liceu al Seminari, imagen a la derecha, boceto de la nueva gran Plaça dels Àngels (Lluís Clotet) modificados por el autor.

1 Semana trágica de Barcelona, donde quemaron numerosas iglesias y conventos, 1909 (Imagen de Archivo).

2 Bombardeo de la aviación fascista italiana a Barcelona durante la guerra civil, ocurrido el 18 de marzo de 1938 (Imagen de Archivo).



3



4

3 Perspectiva del Plan Especial de Reforma Interior del Raval (Imagen de archivo).

4 Vista aérea de la zona norte del barrio del Raval (Google Earth).

El amplio bagaje de teorías y reflexiones sobre la memoria nos auxilian para entender la importancia del fenómeno y cómo ésta se encuentra reflejada en un determinado lugar. Sin embargo el argumento con el que se pretende explicar adecuadamente la particularidad de esta situación lo encontramos en palabras de Paul Ricoeur, al referirse que “la gloria de la arquitectura consiste en hacer presente no lo que ya no existe más, sino lo que ha existido a través de lo que ya no existe”.³

Este capítulo pretende resaltar aspectos importantes de la forma, de la traza y de la historia del barrio-entre otros- para revisar este proyecto como un documento con el valor de transmitir una memoria real y proyectada de un momento crucial que detona el cambio en la historia del barrio, y que por ello forma parte importante en el análisis de la transformación del Raval a partir de los años 80.

Las referencias actuales sobre este proyecto no son otras que la información aportada por su autor y aporta suficientes pistas que permiten profundizar en cómo incorpora sus memorias urbanas y propias. Memoria y proyecto van de la mano para que-a través de diversos conceptos- nos den una aproximación para valorar la importancia que tiene el contexto histórico en las intervenciones urbanas y arquitectónicas contemporáneas.

Sobre el desarrollo de este caso de estudio

Se aborda el análisis a través de un diálogo entre la memoria y el urbanismo (teoría, proyecto y lugar). Dicho diálogo pretende explicar al proyecto como un fenómeno mnemotécnico. Incluyo comentarios críticos a través de reflexiones y análisis que demuestran la responsabilidad que hubo para con el contexto.

Sin la finalidad de evaluar al proyecto como bueno o no, señalo aciertos y desaciertos con base en los resultados obtenidos de las observaciones realizadas de las diferentes situaciones, tanto de las propuestas como del barrio actual. Los temas van enlazándose a lo largo de su lectura abordando desde la fase prefigurativa con la memoria del proyecto, la fase configurativa con lo que se llegó a realizar y la fase refigurativa con sus efectos de uso en el Raval.

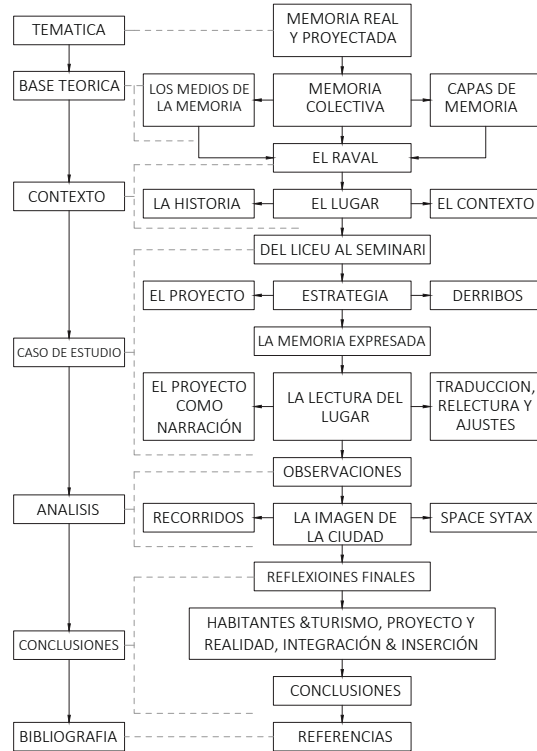
Se realiza una descripción del proyecto análisis acompañado de referencias de su autor y otras. Se abordan y esquematizan aspectos como los derribos, su valor como documento, como narración, la lectura del lugar, su reinterpretación, los cambios realizados para el mismo proyecto, los espacios públicos y las calles para de esta forma mostrar la memoria como un fenómeno urbano.

Se realizaron 90 entrevistas inspiradas en el libro *La Imagen de la ciudad* de Kevin Lynch para conocer la memoria colectiva de los habitantes del barrio y demostrar solamente cómo varían las referencias de un habitante a un visitante del barrio. Los resultados son útiles para comparar qué edificios y espacios públicos permanecen

hicieron coloquios, asambleas, y escritos (revista Monumentum, 1975). Georgescu, Alexandra. *La actualización patrimonial, a través de la arquitectura contemporánea*, España, Ediciones Trea, S. L., 2015, p. 20.

3 Ricoeur, Paul, “Arquitectura y narratividad” en *Arquitectonics, Mind, Land & Society (Arquitectura y Hermenéutica, no 4)* Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 10.

en el imaginario de la gente. Con el programa de UCL Depthmap (al que también me referiré como Space Syntax) analizo los planos en sus diferentes estados (previo al proyecto, el proyecto, el proyecto actualizado y la situación actual real) para comparar y plantear posibles aciertos y desventajas en las propuestas. Abordo el tema del turismo vinculado a estos edificios, y concluyo con unas reflexiones sobre las la configuración urbana y las memorias del proyecto.



6



5

5 Orto foto (1956), El Raval y zona del proyecto (Montaje propio).

6 Diagrama del método de trabajo (Imagen por el autor).

PROYECTANDO UN CAMBIO

Prefiguración



7

Otras capas del Raval antes de la democracia

En 1900 el Raval concentraba el mayor porcentaje de la actividad industrial del resto de Ciutat Vella ya que los 16,603 obreros conformaban el 50% de los obreros industriales residentes en Ciutat Vella y el 18,45% del resto de Barcelona.⁴

La 1ra Guerra Mundial benefició a industriales con grandes capitales al consolidar una estructura más diversificada, la industria se modernizó y los salarios subieron, este crecimiento duró hasta la guerra civil.⁵ Con el crecimiento económico de la industria Barcelona atrajo más inmigrantes. De 1830 (110.000 hab.) a 1936 (1.062.157 hab.) la población se multiplicó casi 10 veces

Tres eran los barrios populares y obreros para aquel entonces: la Barceloneta, el Raval (excluyendo zonas del Liecu, Betlem i Convalescència) y el tercero la parte central del sector oriental.⁶ Las actividades productivas en el barrio eran muy diversas, siendo las más frecuentes del sector textil y del sector mecano metalúrgico. Para 1930 el Raval era ya un barrio fabril por excelencia.⁷

Otras actividades como las institucionales, el comercio especializado –joyerías, platerías, bazares de lujo- estaban ubicados en espacios menos industrializados entre la rambla y la vía Laietana, y por otro lado las calles paralelas al puerto. El paseo de Colon sigue siendo zona de actividades terciarias marítimas-con agencias de aduanas sedes de compañías navieras y empresas de seguros-, actividades que se ampliarán con la apertura de la vía Laietana y la recreación del barrio Gótico y aparecerán nuevas entidades a su alrededor vinculadas al Ayuntamiento.⁸ Todo ello aunado a las propuestas de ordenación urbanística y a la marcha de centros asistenciales (como el Hospital de la Santa Cruz y de conventos que aún quedaban en Ciutat Vella) dieron cabida a proyectos de equipamientos de ciudad como la Biblioteca de Catalunya, la Escuela Massana, el Museo Marítimo, entre otros. Sin embargo los espacios no eran aprovechados para la educación de los niños siendo estas insuficientes para atender a los habitantes de los barrios populares.⁹

Durante la revolución industrial se modificó la traza con la apertura de la calle Joaquim Costa, en 1850 una ordenanza prohibía la instalación de nuevas fábricas dentro del recinto amurallado. La zona del proyecto estaba ya ocupada por los antiguos edificios de carácter religioso por lo que el sector industrial casi no tenía presencia en esa la zona.

4 Oyón, José Luis, Tatjer, Mercé et al., *Vida obrera en la Barcelona de entreguerras: 1918-1936*, Barcelona, CCCB, 1998, p.22.

5 Guàrdia, Manuel; Monclús, Francisco; Oyón, José Luis, *Atlas Histórico de las Ciudades Europeas*, Barcelona, CCCB, Salvat, 1994, p. 72.

6 *Ibid.*, p. 26.

7 En el sector textil hacían yute, cintas, toallas, pasamanería, borras mantas, y en el metalúrgico hacían carrocerías, fundición y trabajos en bronce y otros menos grandes, entre otras habían imprentas, linotipos encuadernaciones, fotograbados, publicaciones, cajas de cartón, confeti, sobres, etc. TATJER MIR, Mercè, 1998, pag 29 (edificios de fábricas están en las calles Sant Pau, núm. 81-83, propiedad de Eusebi Bertran y Serra, de la Riera Alta, núm. 11 a 35 –antigua fabrica de Erasme de Gònimia- el del carrer les Tàpies, núm. 6, y el del carrer Carretes, num 68-76, La bolsera en calle de Sant Pau, núm. 81-83, y la imprenta Tasso en 21-23 del pasage Tasso). *Idem.*

8 Estas son el Instituto Municipal de Historia y el embrión del Museo de historia de la Ciudad, y culturales de la Diputación, como el Instituto de Cultura de la Mujer. Correos, Telégrafos y teléfonos estarán en los espacios perimetrales del barrio Gótico.

9 *Idem.*



8



9

8 Barracas de los memorialistas en la Virreina, principios del s. XX (Imagen de archivo).

9 Placita de la Boqueria, 1908 (Imagen de Archivo).

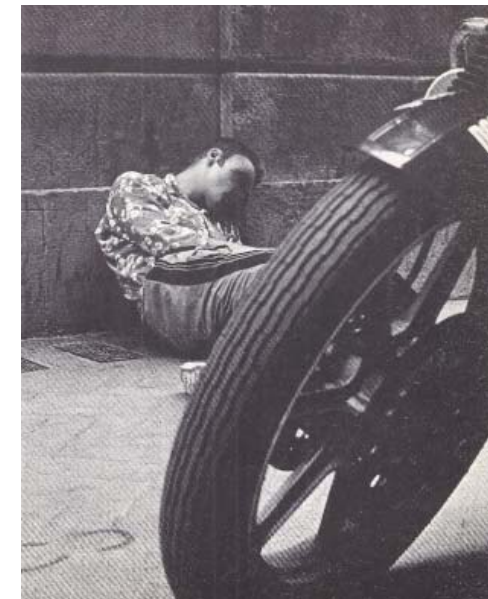
El barrio tuvo una degradación social muy intensa y de acuerdo a Paco Villar la más dramática la sitúa entre los años de 1975 a 1992 describiendo al barrio como un foco insostenible de delincuencia y marginación, la crisis del 1973, el paro, los cambios políticos y sociales a causa de la democracia recién lograda, la inmigración incontrolada pero sobre todo la comercialización de la heroína deterioró al Raval y más barrios de Ciutat Vella.¹⁰

“En febrero de 1981 la policía detectaba el funcionamiento de una organización mafiosa dedicada a la distribución y venta de heroína” para junio de 1982 “la adicción a la heroína provocaba más del 60% de los atracos”, el consumo creció y con ello los índices de criminalidad, así siguió la situación hasta que en 1988 llegó a su peor momento cuando fue una gran pelea callejera entre gitanos y negros, pues “La causa aparente fue la muerte por sobredosis de dos hermanos miembros de un famoso clan gitano. Los traficantes africanos [...] pasaron el <caballo> supuestamente adulterado” fue una pelea “sin precedentes en Barcelona”.¹¹

Así el proyecto *Del Liceu al seminari* fue una de las formas de solucionar la degradación del barrio, y planteaba intervenciones de rescate de edificios, usos culturales, nuevas viviendas y sobre todo espacios públicos, traer visitantes para “sacar” al barrio de su situación y regenerar poco a poco el barrio del Raval.



10



11

10 Villar, Paco, *Historia y leyenda del Barrio Chino, (1900-1992), Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona 2ª ed.*, Barcelona, La campana, 1997, p. 227.

11 *Ibid.*, pp. 227 y 228.

10-11 Escenas comunes de prostitución y drogadicción en el barrio del Raval (Joan Colom).

La lectura del Lugar

Toda intervención se ve limitada a múltiples factores como son los físicos, económicos, legales y sociales, los cuales condicionan que hacer y que no, en un centro histórico significa hacer lo mismo pero considerando el pasado y el futuro. Nos dice Kevin Lynch “leer un lugar significa llegar a comprender lo que allí ocurre, lo que ha ocurrido y lo que podrá ocurrir”¹² es decir el estudio del pasado, la asimilación del presente y tener en mente las posibles repercusiones que tendrán los cambios para las futuras generaciones.

Clotet en una entrevista que le hicieron para la revista *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* habla de su infancia y como era su vida en el Raval:

“De pequeño siempre viví la arquitectura y la ciudad como algo continuo y sin interrupciones. Un buen día, imitando a Vila-Matas, me entretuve en calcular el número de veces que, desde los 6 años hasta los 16, había recorrido las calles Elisabets y Bonbsuccés, camino común desde casa a los dos colegios en los que estudié, antes de matricularme en la Universidad. ¡Me salieron 12.000 veces! Lo repasé y no me había equivocado (300 días/año x 4 trayectos/día x 10 años = 12.000 trayectos).

Es un espacio extraordinario que tuve la suerte de disfrutar como laboratorio para aprender lo que era la ciudad, a una edad en que eres como una esponja, lleno de sensualidad, ternura, irreflexión y curiosidad, donde todo va calando lentamente sin que te des cuenta. La edad en la que se va formando inconscientemente ese poso original, personal, irrepitable, complejo, difícil o imposible de transmitir, y que estoy seguro de ello, es lo único que nos puede hacer mayores.

Éramos cuatro o cinco niños de la misma escalera. Nuestras madres se turnaban para acompañarnos al colegio. Nos dejaban en uno de los extremos de la calle y quedábamos que nos encontraríamos en el otro. Era pues un espacio seguro, como cerrado, una especie de patio alargado”.

En similitud a lo que argumenta Giedion, el autor del proyecto describe prácticamente la forma de vida, desde la estructura social interna dentro del barrio, era prácticamente una red comunitaria vinculada directamente en la forma del barrio. Además consciente de la presencia de elementos que estimulaban sus demás sentidos:

“Lo recorrimos bajo la lluvia o el sol, con frío, calor, viento, a todas las horas del día, y fuimos encontrando el modo para que nos protegiera de lo que nos molestaba.

Sentíamos los olores de los caballos, de los jardines, de las basuras y a veces de las alcantarillas. Aguzábamos las orejas para oír los llantos, los gritos de otros niños y las voces de los mayores. Nos escondíamos en los portales y figoneábamos ante los escaparates de las tiendas. Percibíamos las anchuras y, al llegar a la plaza Bonsuccés, cambiaba la luz y nos perseguíamos chillando como si explotáramos”.¹³



12



13

12 Colegiales en el Barrio Chino, 1963, 18 x 21 cm. Tiraje de autor: 1963 *Vintage* (Isabel Steva “Colita”).

13 Zona norte, sector de la Casa de la Caritat (Imagen de Archivo).

12 Lynch, Kevin, *La Buena forma de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985, p. 221.

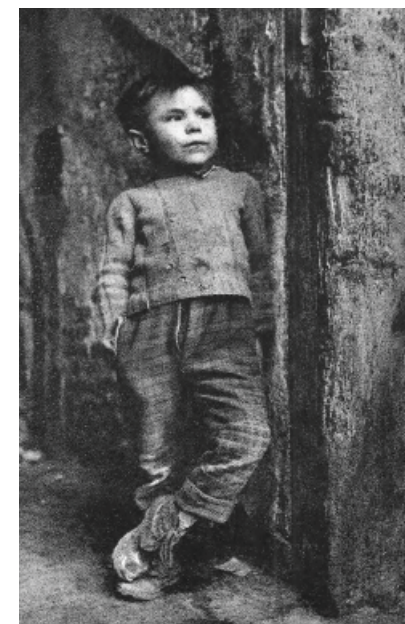
13 Gallego, Moisés; Rahola, Victor, *op. cit.*, pp. 40 y 41.

La descripción se relaciona con la vida del barrio y con el factor geográfico y como éste influye en la forma de vida de sus habitantes. Nos dice Rossi-citando a Tricart- que la base de la lectura de la ciudad es el contenido social; su estudio debe proceder a partir de los factores geográficos que dan significado al paisaje urbano. “Los hechos sociales, en cuanto se presentan precisamente como contenido, preceden a las formas y las funciones y por así decirlo las comprenden. Es objeto de la geografía humana estudiar las estructuras de la ciudad en conexión con la forma del lugar en el que ésta se manifiesta”.¹⁴ La imagen urbana es-para Rossi- el “Territorio vivido y construido por el hombre”.¹⁵

Puedo decir que Clotet concibe la estructura de la ciudad más bien como un conjunto de relaciones sociales, emocionales y sensitivas que a través las formas, los usos, las distancias, los colores, las texturas, los sonidos y los materiales del barrio generan una sensación pertenencia a dicho lugar así como una apropiación de este. Clotet establece una relación sensible con la traza urbana y sus habitantes por lo que su intención en regenerar el barrio es más profunda para evitar alterar negativamente su contexto.

Desde Aristóteles sabemos que además de sociales somos políticos, la dimensión política nos ayuda a extender la educación -que ha sido constituida con la dimensión social-, logrando que podamos vivir en comunidad y organizando la vida en ciudades.¹⁶ Ahora bien, el urbanista ha de distinguir cuales de sus decisiones son las que afectarán esas dimensiones en cuanto a la vida en comunidad que pretende se genere en la zona a intervenir. El tema es complejo pero la memoria ha de manifestarse a través de formas y usos, y tiene la oportunidad de mostrar lo que ahí hubo cómo son los usos y costumbres, los cuales no tienen porque ser los mismos a los que hace referencia, estos pueden ser representados con usos que emulen a los anteriores -sobre las mismas u otras formas- adaptados a los nuevos tiempos.

Susana Valeria menciona que el territorio tiene varias capas cuya lectura a través de la estratificación de épocas ayuda a poner atención en las huellas materiales, inmateriales, desaparecidas, encontradas, latentes y permanentes pues sirven como catalizadoras para las nuevas propuestas urbanas, y entre ellas la nueva generación de espacios públicos así como su incidencia en las nuevas configuraciones de los proyectos.



14



15

¹⁴ Rossi, Aldo, *La Arquitectura de la ciudad* 8ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1992, p. 22.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶ Concepto de Aristóteles y explicado por Garcés Durán, Víctor, [en línea], Disponible en: <http://www.filosofia.mx/index.php/perse/archivos/zoon_politikon> [consulta: 23 de mayo de 2016].

14 Niño del barrio del Raval (Joan Colom).

15 Sala de fiestas panam's (Catala Roca).

En el año 1980 el Ayuntamiento de Barcelona encarga a un grupo de arquitectos¹⁷ las posibilidades para que en el Convent dels Àngels, l'Antiga Casa de la Caritat y la Casa de la Misericordia se instalara el Museu d'Art Modern de Catalunya. El encargo consistía también en la rehabilitación de espacios libres¹⁸ y públicos que estaban degradados dentro de esa zona,¹⁹ en la recuperación de edificios históricos de gran valor,²⁰ y en la creación de nuevos edificios de viviendas.

El encargo principal que solo constaba de esos tres edificios-y su zona de influencia- fue cambiando y expandiéndose pues el proyecto final consideraba una extensión mucho mayor a la que se pretendía en un inicio. En palabras de Lluís Clotet era “un mundo lleno de posibilidades en pleno centro de la ciudad e ignorado por la mayoría de los barceloneses”.²¹ Iniciaron en ese conjunto pero a medida que iban proyectando-considerando todos los criterios a los que estaban condicionados²²- el proyecto se iba extendiendo generando nuevos espacios urbanos para nuevos usos, nuevas visuales, refuerzo y creación de nuevos trayectos peatonales, reconfiguraron la accesibilidad rodada-entre otros-.

Fue uno de muchos proyectos que planteaban un eje de intervenciones culturales paralelo a las Ramblas al cual lo bautizaron con el nombre de *Del Liceu al Seminari*. Sin embargo de acuerdo al plano los cambios urbanos realmente contemplan desde la Plaça de Castella hasta la Plaça de Sant Agustí (f19, puntos 1 y 60), considero que el nombre *Del Liceu al Seminari* fue adoptado por la importancia de esos edificios, aunque posiblemente contemplaron algún tipo de intervención menor para esas zonas.

Para Corboz un proyecto engloba el interés general presente y futuro pues muchas de las nuevas intervenciones que se hacen ahora se hacen pensando en la gente presente pero también en las generaciones que vienen, los cambios por lograr son: una repartición más justa de bienes y servicios, una administración más adecuada, la innovación de las instituciones entre otros, logrando que la ciudad se convierta también en un *projecto*;²³ y



16

16 Estado previo al proyecto *Del Liceu al Seminari*, 1981 (Lluís Clotet).

17 Lluís Clotet, Oscar Tusquets, Xavier Sust y Francesc Bassó, junto con sus colaboradores: Alfons Guiu, Angel Orbañanos, Montserrat Ribas, Pepita Teixidor y Pep Zazurca.

18 Desde la plaça de Sant Agustí hasta la plaça de Castella.

19 A diferencia de planes anteriores que su actuar consistía en el derribo de edificios para sanearlos por medio de espacios públicos, aprovechando su mal estado facilitando su derribo.

20 Casal de Sant Sever, 1705 (después Hospital Militar, posteriormente convertido en la plaza de Castilla, en que se conserva la antigua iglesia); Cartuja de Montalegre, 1362 (después Seminario y, más tarde en 1803, Casa de la Caridad hasta el 1957); Convento de Isabel, 1554; Colegio de San Guillermo de Aquitania, 1587 (ahora Instituto del Teatro); Casa de la Misericordia, 1583; Colegio de los Niños Huérfanos, siglo XVI; Servitas del Buen Suceso, 1619 (convertida posteriormente en plaza Vicens Martorell); Convento de los Angeles, 1562; Convento de la Virgen del Carmen, 1291 (Universidad de Barcelona entre 1841 y 1871 y lugar en que se construye, en 1875, el ensanche del mismo nombre precursor del de Cerdà), Convento de las Mínimas (se construye después el Grupo Escolar Milá y Fontanals); Hospital de la Santa Cruz, 1401 (Hospital General de Barcelona).

21 Clotet, Lluís, *Lluís Clotet premio nacional de arquitectura 2010*, España, Ministerio de Fomento, 2015, p. 189.

22 Considerando el PGM (1976) mantener la afectaciones centenarias de Ciutat Vella, potenciar la vida de barrio, mantener la industria y talleres en el centro histórico, rehabilitar viviendas, potenciar el reequipamiento local, etc., busca también transformar las afectaciones viarias en áreas de transformación o renovación, usos centrales y representativos con una residencia digna entre otros; mejorar el estado patrimonial del Ayuntamiento y Diputación; los edificios catalogados de interés histórico y artístico, sus usos actuales y el papel histórico del Raval entre otros.

23 *Projecto* como un término empleado por Corboz para definir al territorio. “La finalidad es obtener un dinamismo en los fenómenos de formación y producción, para lograr el perfeccionamiento continuo de los resultados”, Corboz, André, “El territorio como palimpsesto” en Choay, Françoise [et al.] *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Ángel Martín Ramos, ed, Edicions UPC, Universitat Politècnica de Catalunya, 2004, p. 7.

eso es lo que se pretendía con esta propuesta.

Son muchos los determinantes para que un lugar goce el ser una referencia puntual de una época, aquellos objetos tanto arquitectónicos como urbanos asumen una condición ética si su configuración se ha ubicado socialmente en el sitio correspondiente, éste es una determinante que ha dado al lugar histórico un valor que sobrevive a lo largo del tiempo que es el de la memoria.

La influencia que ejerce la renovación de estos espacios es más grande de lo que físicamente se pudiera delimitar en un plano y más si consideramos el reordenamiento de todas las vialidades del barrio. Clotet reconoce que la forma de trabajar lentamente sobre un plano de 1 x 4m y haber redibujado las plantas arquitectónicas de los edificios de interés histórico le hizo descubrir cómo las arquitecturas previas-con base a modelos clásicos establecidos- fueron muy bien adaptadas para someterse al contexto urbano donde fueron situadas.²⁴

El enfoque de esa recuperación estaba basado en la revitalización del centro histórico y en el aprovechamiento de espacios y arquitecturas que sugirieran el retorno a una calidad de vida perdida.²⁵ Principalmente era una visión basada en la recuperación del patrimonio,²⁶ sin embargo en los años 80 surgen unas políticas culturales encaminadas al desarrollo local y a la regeneración urbana por medio de la cultura,²⁷ siendo pionero el barrio del Raval,²⁸ ya que en el marco internacional, las mismas políticas estaban siendo aplicadas.²⁹

Es en el proyecto *Del Liceu al Seminari* el primero donde se prevé el nuevo uso cultural de los edificios. Específicamente en los edificios de la Casa de la Caritat, los Àngels, y la zona norte donde una comisión sugiere³⁰ que podrían acoger un conjunto cultural³¹ con la intención de “integrar el equipamiento museístico a la vida cotidiana, laboral del barrio”.³² Esto nos habla de un cambio en la manera de realizar los proyectos a gran escala, donde anteriormente la argumentación cultural no era necesidad ni prioridad para justificar las intervenciones urbanas.

La responsabilidad ética de cualquier intervención de regeneración urbana en un centro histórico, es muy delicada puesto que participan “dos grupos”: los que crearon la ciudad y los habitantes actuales, quienes han



24 Clotet, Lluís, *op cit.*, p. 192.

25 Metròpolis Mediterrània, *La rehabilitació de la Ciutat Vella*, Quadern central Núm. 1. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986, p. 79.

26 Rius, Joaquim (2006), *El MACBA i el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural*. A: Glòria MUNILLA (cord) Dossier La gestió de la cultura, una nova disciplina? [en línia]. Digithum. Núm 8 UOC. Disponible en: <www.uoc.edu/digithum/8/dt/cat/rius.pdf> [consulta: 30 de junio de 2013].

27 En ese mismo año (1980) la Diputación de Barcelona (propietaria de la Casa de la Caritat) y El Ayuntamiento de Barcelona firman un convenio para dedicar el espacio a “usos culturales”, sin embargo no es hasta 1985 cuando se presenta el plan de museos redactado por Josep Subirós (futuro responsable del proyecto cultural de la Casa de la Caritat). *Ibid.*, p. 12.

28 *Ibid.*, p. 11.

29 Los referentes internacionales son El museo de Orsay (reutilizando una antigua estación de trenes, 1977-1986), el Centro Pompidou (parte de una reforma más general del centro, 1989) y en los años setenta en el barrio del SoHo y después como galería, con un gran impacto social y económico en la zona. *Ibid.*, p. 12.

30 Una comisión mixta de técnicos del Ayuntamiento, de la Diputación y de la Unesco elabora un “Informe sobre el uso museológico de la Casa de la Caritat” tomando la decisión de concentrar ahí el conjunto de museos.

31 Se prevé en la zona norte del proyecto las cuatro bibliotecas públicas más importantes de Barcelona (Seminari, Universitat, Biblioteca de Catalunya i la dels Museus d’art traslladada de la Ciutatella als Àngels) Metròpolis Mediterrània, *op. cit.*, p. 81.

32 *Idem.*



18

18 Espacios vacíos (en rojo) y su mimetización con las manzanas procurando la integración dentro de la estructura urbana (Dibujo por el autor).

164

recibido toda esa carga histórica, pues la existencia de la memoria contribuye a su sentido de identidad;³³ por lo que debe cuidar lo que ya hicieron los sujetos del pasado porque a través de sus objetos están presentes. Giovannoni con una gran visión sobre el equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo dice: “Los centros y los barrios antiguos solo podrán ser conservados e integrados en la vida contemporánea si su nuevo destino es compatible tanto con su morfología como con su escala”.³⁴

Lo destacable es que en esa recuperación no comete el error de copiar ni imitar aquellas formas que le permitían sentir seguridad y confort, no se somete al pasado, si antes hacía sus recorridos a través de calles estrechas, ahora plantea alternar con espacios públicos en intervalos que se abren y se cierran. Apuesta por la apertura de espacios y la articulación de estos a través de la traza urbana existente haciendo un nuevo proyecto y priorizando lo “ultra local frente a lo global”, es decir al no negar las épocas ni las formas hace una labor de integración muy contemporánea que en otras palabras podría definirse como una actuación urbana de *modernidad específica*.³⁵ Así cuando Clotet habla de una articulación de espacios está hablando de una articulación de la sociedad (o de una rearticulación) a través de estos, en una sociedad que exige un metabolismo más dinámico y abierto.

El arquitecto entendió al dibujar en el plano que tanto el Liceo como la Virreina –de entre todos los demás ejemplos- que “expresan magníficamente la voluntad de poner la arquitectura al servicio de la ciudad. Las plantas respetan hábilmente los elementos fundamentales, pero cambian sus relaciones para lograr el sabio propósito. Son plantas que no se entienden aisladas de su contexto... son edificios que no pueden trasladarse. No son objetos aislados, sino que quieren convertirse en parte integrante, indisociable, de aquella masa amorfa y anónima, necesaria para hacer posible la creación del espacio público como vacío intencionado y acogedor”.³⁶ A través de haber redibujado los anteriores proyectos emuló a los antiguos proyectistas y ha entablado un diálogo con ellos través de una actividad de planeamiento similar. Una vez entrado en la misma lógica ha sumado lo propio en su nueva propuesta y en lo existente.

Pone a la arquitectura al servicio de la ciudad para integrarla al contexto y esta funcione a sus habitantes, dialogando con diferentes épocas. Nos damos cuenta de que en la búsqueda de esa integración dice mucho de Clotet que no pretende un protagonismo como arquitecto sino que actúa como un servidor social. Aunque es importante todo lo que propone la apuesta principal es por los espacios públicos y cómo estos están articulados, ya lo dice Manuel de Solà, que “la calidad de la ciudad proviene de sus parques, de la calidad de sus tejidos... del límite de sus edificios... y sobre todo, de cómo estos edificios se combinan”.³⁷ Nos habla entonces de una integración para hacer ciudad, y para que esta se dé es necesario saber relacionar los diferentes elementos, del mismo modo Lynch dice que una ciudad es “una pauta de relaciones entre grupos humanos, un espacio de producción y de distribución, un campo de fuerzas físicas, una serie de decisiones interconectadas

³³ “La memoria colectiva se hace necesaria como construcción ideológica para dar un sentido de identidad al grupo...” Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005, p. 9.

³⁴ Choay, Françoise, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, SL, 2007, p. 214.

³⁵ Concepto creado por Josep Muntañola para definir lo moderno único en tiempo y lugar dentro de un contexto específico.

³⁶ Gallego, Moisés; Rahola, Victor, *op. cit.*, p. 41.

³⁷ Sola-Morales, Manuel de, *op. cit.*, p. 157.

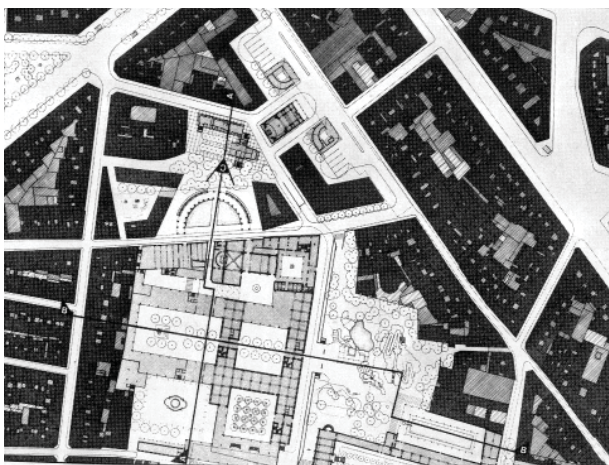
Propuesta “Del Liceu al Semiari”

- 1 Aparcamientos de autocares
- 2 Pirámides truncadas
- 3 Iglesia de los Mercedarios
- 4 Dispensario Antituberculoso
- 5 Arboleda de hoja perenne
- 6 Juegos para niños
- 7 Viviendas de nueva creación
- 8 Estanque y pérgola con bustos de artistas
- 9 Entrada a la calle subterránea que accede a los garajes
- 10 Entrada norte de los patios de la Casa de la Caritat
- 11 Teatro Modernista ampliado
- 12 Iglesia
- 13 Claustro de la Casa de la Caritat
- 14 Claustro existente y pérgola que lo conforma
- 15 Patios con monumento y plátanos
- 16 Naves existentes de la Casa de la Caritat
- 17 Naves nuevas de la Casa de la Caritat
- 18 Patios con árboles perimetrales de hoja perenne
- 19 Patio de Naranjos
- 20 Edificio existente con arcadas al patio
- 21 Entrada sur a los patios de la Casa de la Caritat y al gran hall de conjunto
- 22 Casa y lago
- 23 Montículo artificial con belvedere y servicios del parque
- 24 Acceso para el pasaje existente
- 25 Patio con estanque
- 26 Acceso para la plaza de Vicenç Martorell
- 27 Conjunto de la Misericordia y Expósitos
- 28 Entrada al conjunto de la Misericordia
- 29 Equipamientos de nueva construcción
- 30 Espacio libre para el uso del equipamiento
- 31 Plaza Vicenç Martorell ajardinada nuevamente

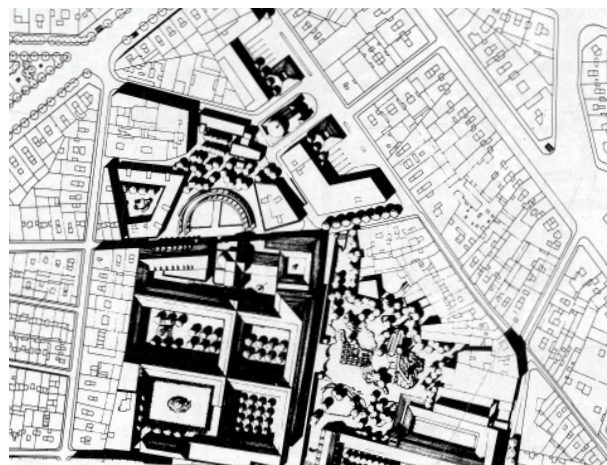
- 32 Torre Convento del Bon Succés (Oficinas Municipales del Distrito V)
- 33 Edificio gótico que acoge al instituto del Teatro
- 34 Edificio gótico de la Antigua Casa de los niños Huérfanos
- 35 Gran plaza de nueva construcción
- 36 Colegio existente con fachada reformada
- 37 Iglesia y capilla de los Ángeles
- 38 Naves góticas del Convento de los Ángeles
- 39 Edificio gótico con arcadas a la Plaza
- 40 Jardín de uso del edificio anterior
- 41 Frontón
- 42 Colegio existente con fachada y altura reformadas
- 43 Salida subterránea de la calle que da a los garajes
- 44 Placeta de vecinos
- 45 Grupo Escolar Milà i Fontanals
- 46 Entrada norte al conjunto del Antiguo Hospital de la S. Creu
- 47 Patio ajardinado abierto a la calle
- 48 Eje de transeúntes con esculturas
- 49 Plaza con monumento existente al Dr. Fleming monumento central nuevo y palmeras
- 50 Plaza de los Pageses con cubierta
- 51 Palacio de la Virreina
- 52 Plaza de Sant Josep, redescubierta, con monumento central
- 53 Mercado de la Boquería
- 54 Ampliación del Mercado de la Boquería
- 55 Patio de descarga
- 56 Pasaje peatonal
- 57 Plaza delante el Teatro Romea con monumento
- 58 Entrada sur al conjunto del Antiguo Hospital de la S. Creu
- 59 Hall del Teatro Romea Ampliado
- 60 Plaza de Sant Agustí rediseñada
- 61 Torre Mirador

19 Propuesta de Lluís Clotet, Oscar Tusquets y su equipo de trabajo, 1981 (Dibujo por el autor).





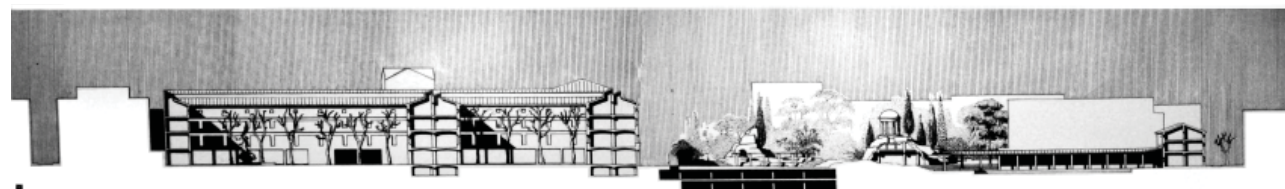
Planta zona Norte



Planta de cubiertas



Sección A



Sección B



20

C. Pérgola y estanque en la Plaza de acceso a los patios de la Casa de la Caritat. El eje de entrada es ahora el eje de ordenación de la Plaza.

o un escenario de conflictos”.³⁸

Cuando Clotet nota que la arquitectura histórica se adapta al entorno urbano existente. Vemos que a su vez éste entorno urbano es producto de factores geográficos, Rossi lo describe la ciudad como la “Patria natural y artificial del hombre”³⁹ que hace que el hombre se identifique con el lugar. Levi-Strauss por su parte sitúa a la ciudad entre el “elemento natural y el artificial, objeto de naturaleza y sujeto de cultura”.⁴⁰

Una aproximación al programa

Una de mis referencias es el libro *Plans i Projectes per a Barcelona 1981-1982* donde presenta el proyecto en tres secciones: Norte, Centro y Sur que también retomo. Su visionado en esta secuencia (de arriba abajo) facilita su lectura, y para quienes hayan visitado la zona comprenderán que muchos de los recorridos posibles también inician en ese orden.

Zona Norte

En la plaza de Castella proponen esconder las rampas-a ambos lados de la iglesia- que dan acceso al garage subterráneo.

Hacia la fachada noroeste de la Casa de la Caritat proponen una superficie pavimentada que la relacionará con una arboleda de hoja perenne, para generar un punto de articulación de los diferentes elementos. La Diputación de Barcelona-propietaria de la Casa de la Caritat- firma un convenio con El Ayuntamiento para darle a sus espacios un uso cultural.

En la Casa de la Caritat la estrategia es darle conti-

38 Lynch, Kevin, *op. cit.* p. 37.

39 Rossi, Aldo, *op. cit.*, p. 7.

40 Strauss, Levi citado por ROSSI, Aldo, *Ibid.*, p. 13.

nuidad a la parte inacabada y prolongar las naves existentes, generando tres patios comunicados y abiertos en la planta baja, el resultado da una permeabilidad en los espacios que son de carácter público los cuales también estarán ajardinados en consonancia con los demás el barrio.

Frente a la fachada noreste, propone la creación de un parque de aspecto naturalista el cual tiene acceso por la plaza Vicenç Martorell, contiene juegos para niños, un lago, árboles y un patio rectangular con un estanque central.

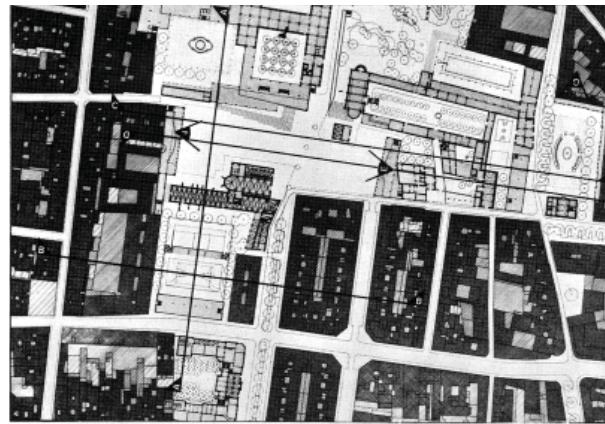
Zona Central

Entre los edificios de la Casa de la Caritat, de la Misericordia, el convento dels Àngels y la urbanización del Carmen, proponen una Gran Plaza que une y que dota de presencia a estos edificios, la plaza no contempla árboles, y en sus lados cortos proponen dos edificios que ocultan las medianeras, hay cuatro postes de una altitud considerable que atraviesan la plaza la intención de su ubicación es que son testigos que señalan el antiguo trazado viario.

Para la plaza Vicenç Martorell proponen un nuevo jardín, y el edificio de equipamientos nuevo es de igual altura que la Casa de la Maternidad.

Al lado del convento dels Àngels-terrenos de unos antiguos almacenes de hierros- organizan un espacio libre para uso público. Al suroeste de este espacio contemplan nuevas viviendas que ocultan las fachadas posteriores de la calle Joaquim Costa.

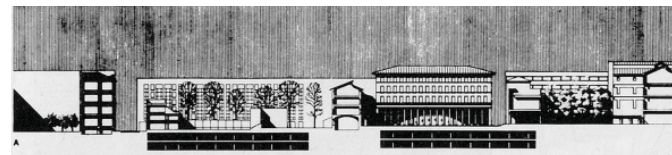
Hacia el lado noreste proponen otro edificio de la misma altura que la nave gótica del convento dels Àngels y más bajo que los edificios del otro lado de la calle. Por el sureste un edificio escolar cierra par-



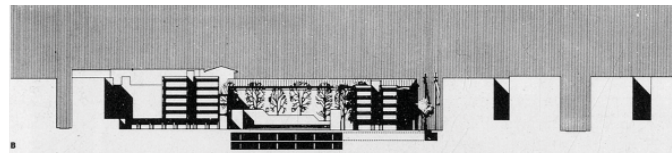
Planta zona Centro



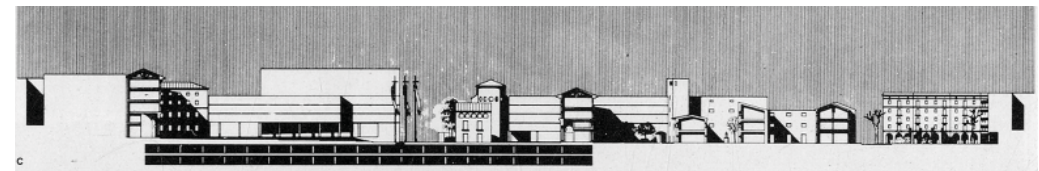
Planta de cubiertas



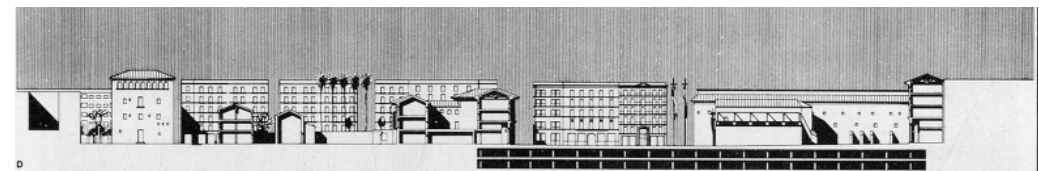
Sección A



Sección B



Sección C



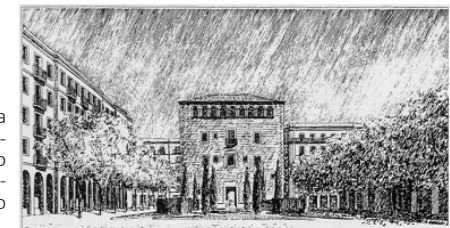
Sección D

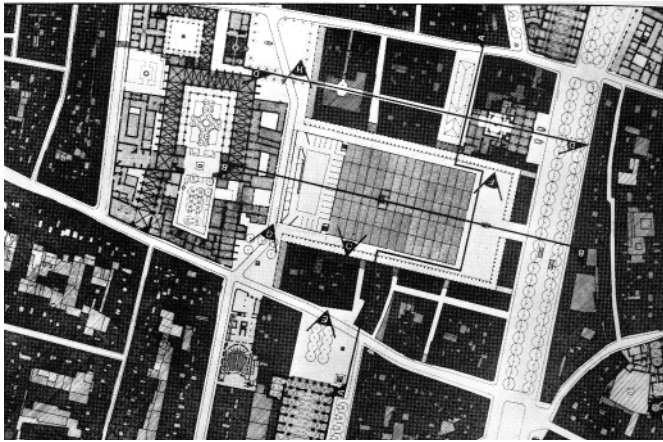
Vista F

Gran Plaza. A la izq. el museo y a la derecha el convento dels Àngels.

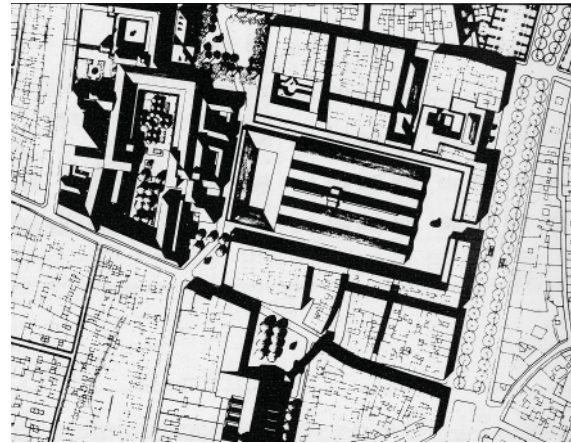


Vista de la Plaza Vicenç Martorell. Al fondo la Antigua torre-convento del Bon Succés.

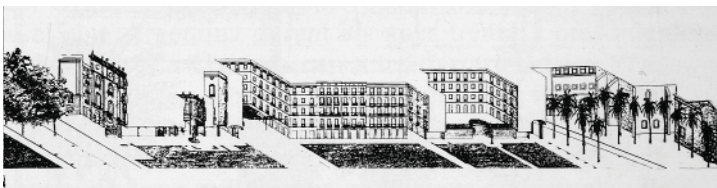




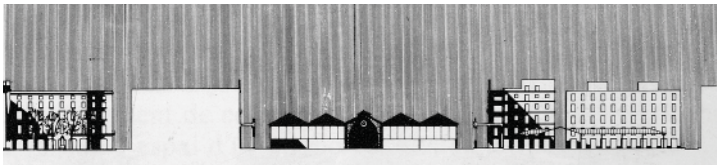
Planta zona Sur



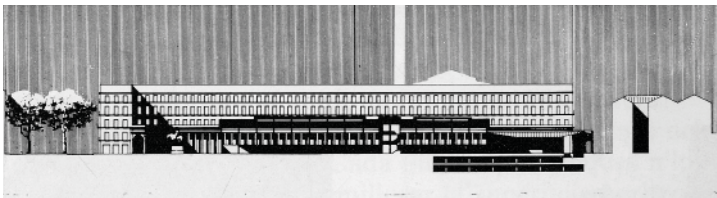
Sombras



Paseo desde la Rambla hacia l'Antic Hospital de la Santa Creu

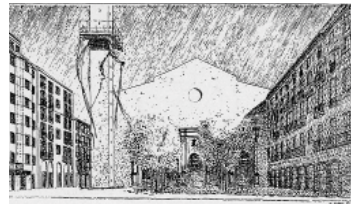


Sección A



Sección B

E. Plaza de Sant Agustí. Torre mirador y nuevo jardín, ambos ordenan simétricamente la fachada de la iglesia y cierra la plaza a la calle lateral.



F. Plaza de Sant Josep redescubierta con un monumento central ante la abertura hacia la Rambla, a la derecha el Mercado de la Boqueria.



G. Plaza delante del Teatro Romea, con monumento y jardín nuevos, a la izquierda viviendas de nueva construcción.



H. Plaza con monumento existente al Dr. Fleming, monumento central nuevo y palmeras, a la izquierda viviendas de nueva construcción.



cialmente este espacio respecto a la calle, a la vez que deja presente la fachada del Grupo Escolar Milà i Fontanals. La nave gótica del convento dels Àngels cierra el espacio del noroeste.

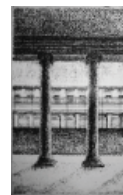
Zona Sur

Aquí el protagonista es el Mercado de la Boqueria, y proponen prolongar las fachadas y la columnata existentes hacia el antiguo Hospital de la Santa Creu y San Pablo. Estas hileras de columnas quedan interrumpidas ajustándose solo las fachadas de modo que queden paralelas al Antiguo Hospital, pero las columnas giran y siguen hacia las calles adyacentes para enmarcar dos pequeñas plazas.

Desplazan el mercado hacia la plaza de la Gardunya generando el parking pero se gana espacio de acceso por la rambla pues se retrasan las tres primeras crujiás. Esa pequeña nueva plaza frente al mercado permite su ocupación temporal por puestos desmontables.

Proponen también un eje peatonal flanqueado de esculturas desde la rambla atravesando el Palau de la Virreina para finalizar en la entrada del antic Hospital.

Por último en la plaza de Sant Agustí, proponen la construcción de una torre mirador que ordene simétricamente la fachada de la iglesia y separe las plazas de la calle lateral a la iglesia cuya vista-desde lo más alto- Clotet la describe como insólita y magnífica.



LA CIUDAD HA SIDO JUZGADA

Configuración



23

El proyecto como una Crítica



24



25

Para el año 1988 se empiezan a concretar dichos proyectos, con los respectivos cambios como modelos de museo-y con otras propuestas arquitectónicas-⁴¹ pero estimulando más las actuaciones culturales como son: un hotel de entidades, un auditorio y la futura Facultad de Historia,⁴² planteando con esto la creación de instituciones culturales dentro de una nueva política -cultural- que denominará Joaquim Rius como la *governança cultural*.⁴³

El proyecto *Del Liceu al seminari* no solo abarca los edificios planteados, sino también los que fueron derribados. Para ello tuvieron que hacer un análisis y valorar la situación en cuanto a sus posibilidades de rescate.

Dice Clotet “La propuesta más importante que hacía nuestro proyecto era la creación de una gran plaza que relacionaba los grandes protagonistas del barrio: el antiguo Convento dels Àngels, la antigua Casa de la Caridad, el conjunto de la Misericordia y la magnífica urbanización del Carme”.⁴⁴ Este hecho me hace pensar la analogía con el rito de fundación de una ciudad donde Pablo Azara describe:

Un iluminado desbroza una porción selvática de terreno... para delimitar un círculo de luz, un <templum>, en el que asentar la ciudad, ésta necesariamente se halla enfrentada al resto del bosque, a la noche y los enemigos que la van a asediar... es, una porción ganada a la noche y amenazada por la noche. La ciudad debe ser entonces defendida. Si no lo es, vuelve el caos y se apagan las luces. La civilización se disuelve y vuelve el caos originario.⁴⁵

La intervención en ese primer sitio emula una especie de fundación de la ciudad o en este caso una refundación moderna-al sentido más bien inverso- generando vacíos y no nuevas construcciones. Sin embargo hubo que seguir ganando más espacios en esa lucha contra esa “noche” -que es la degradación del barrio-. Por lo que a partir de esa plaza continua expandiendo su intervención y generando más espacios, nuevas circulaciones, viviendas, restauraciones museos para “evitar que vuelva el caos”, generando así una ciudad innovada.

“La carga moral vinculada a la relación de deuda respecto al pasado puede incrementarse o rebajarse, según tengan primacía la acusación, que encierra al culpable en el sentimiento doloroso de lo irreversible”.⁴⁶ Por ahora no corresponde hacer un estudio sobre si algunos de los edificios derribados también tenían algún tipo de

41 Cambios propios de la complejidad de la escala urbana junto con los administrativos durante su concreción.

42 La idea de Josep Subirós, (un comisionado especial nombrado por el alcalde Maragall) realizar en el conjunto “un Pompidou, però descentralitzat i horitzontal, un centre de serveis culturals (el futur CCCB), el MACBA, un hotel d’entitats, un auditori i la futura Facultat d’Història que es construiria al davant, és a dir, un total de 40.000 metres quadrats d’equipaments públics dedicats a la cultura i el pensament. Segons les seves declaracions el centre responia «a la inexistència de un gran equipamiento que refleje, potencie y difunda la capacidad creativa de la ciudad y el país en el campo de las artes plásticas y visuales, así como en el debate intelectual y de reflexión humanística, y que asegure la vinculación con los principales centros internacionales» (*El País*, 30 de març del 1989). En Rius, Joaquim, *op. cit.*

43 *Idem.*

44 Gallego, Moisés; Rahola, Victor, “Entrevista a Lluís Clotet” en *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, No. 260, Barcelona, 2010, p. 42.

45 Azara, Pedro, “Por qué la fundación de la ciudad” en *La fundación de una ciudad*, Barcelona, Edicions UPC, 2000, pp. 160 y 161.

46 Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, UAM, Arrecife, 1998, p. 49.

importancia significativa para los habitantes, pero es importante tener presente que la naturaleza de este tipo de intervenciones –por su escala en tamaño y complejidad- suelen descompensar a un sector de la sociedad, ya sean mayorías o minorías.

La selección de los edificios considerados a permanecer como testimonios del pasado hacen que este proyecto reciba un grado de documento crítico, cuya selección nos brinda un conocimiento a través de sus huellas dando énfasis a las cosas pasadas las cuales consentían cierto valor para permanecer en el tiempo.⁴⁷

Leyendo a Manuel de Solà sobre cómo los proyectos urbanos son dibujados al detalle y cómo ese realismo minucioso lejos de ser ingenuo es más bien encono, una denuncia de vaguedades,⁴⁸ y teniendo en cuenta que Clotet hace referencia al hecho de que en el dibujo comprendió la lógica arquitectónica sometida al contexto, es posible –que en cierta medida- ahí definiera los edificios a derribar. ¿Qué tanto cambia un edificio histórico sin sus edificios adyacentes? Los recuerdos nos dice Augé son moldeados por el olvido.⁴⁹ En ocasiones ganan más presencia y en otras resultan incomprensibles.

Le Goff comenta que los dos tipos de materiales de la memoria colectiva y de la historia son los documentos y los monumentos y donde el trabajo del historiador es el estudio del pasado y lo que ha de permanecer.⁵⁰ De aquí la importancia del proyecto pues es la guía crítica del lugar que define que edificios permanecen y cuáles no. La importancia de esta selección radica-además de su valor histórico-, en la relación sensible entre el grupo y el espacio como memoria colectiva.

Para explicar gráficamente los rastros de la ausencia la técnica del negativo es apropiada, pues de este modo el valor de la huella que aún permanece queda mejor expresada, facilitando la comparación de las diferencias y semejanzas de las zonas propuestas a derribar por el equipo de Clotet y comparándolas con las zonas que se derribaron en épocas posteriores y las que quedaron pendientes, también un ejercicio de sustracción entre esos proyectos nos ayudara a entender el grado de presencia que hay entre estos. Así lo que ha quedado de esas demoliciones no es el recuerdo, pero si las huellas consideradas signos de ausencia.⁵¹

47 El encargo de delimitar el área a intervenir fue delegado a Lluís Clotet y su equipo, pero no hay información específica si la selección de que edificios derribar y cuáles no, fue realizada por ellos mismos o por una comisión valoradora.

48 Cfr. Sola-Morales, Manuel de, *De cosas urbanas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, pp. 148-149.

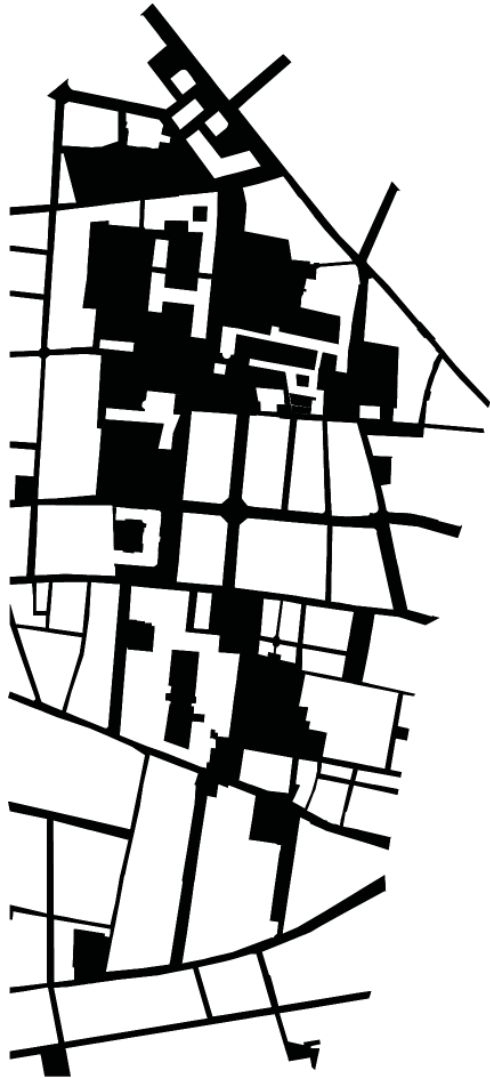
49 Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 27.

50 “Lo que sobrevive no es el complejo de lo que ha existido en el pasado, sino una elección realizada por las fuerzas que operan en el desenvolverse temporal del mundo por aquellos que se han ocupado del estudio del pasado y de los tiempos pasados, los historiadores” Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós Básica, 1991, p. 227.

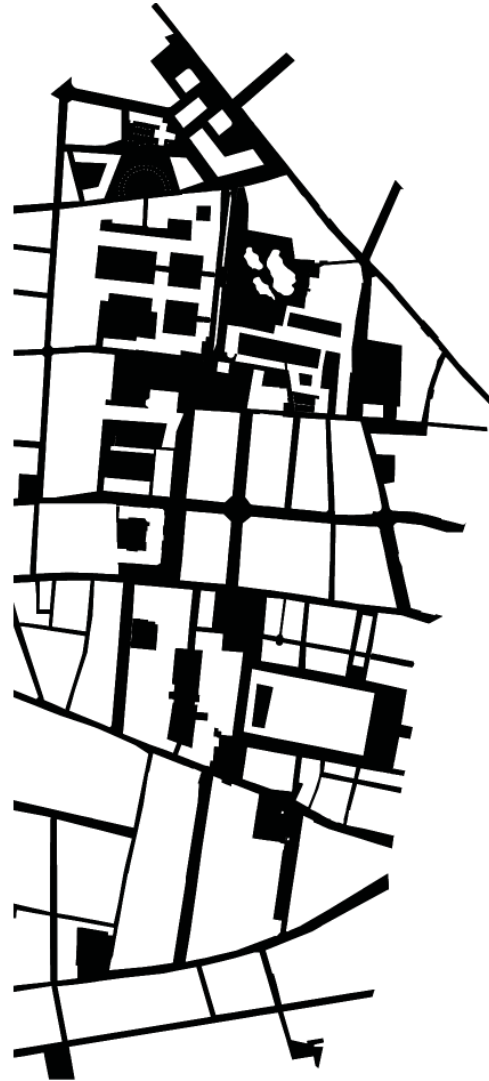
51 Pontalis en Augé, Marc, *op.cit.*, p. 30.



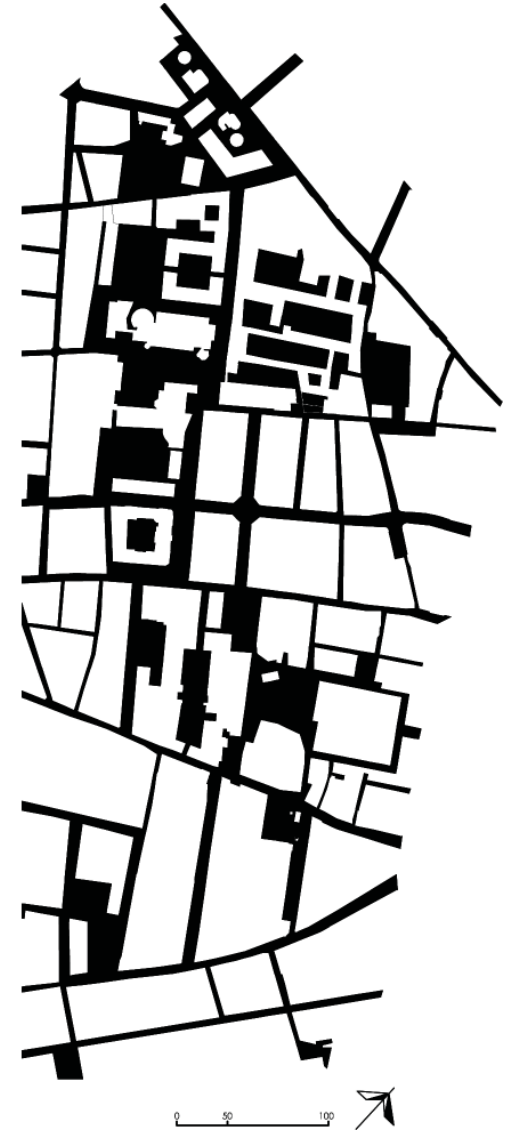
26 Derrribos propuestos (naranja) para la realización del proyecto *Del Liceu al Seminari* de Lluís Clotet (Dibujado por el autor).



27 Representación “en negativo” de la traza urbana y áreas propuestas a demoler (Dibujo por el autor).



28 Representación “en negativo” de la traza urbana y espacios abiertos propuestos dentro del proyecto *Del Liceu al Seminari* (Dibujo por el autor).



29 Representación “en negativo” de la traza urbana y espacios abiertos reales en la actualidad (2018) (Dibujo por el autor).



30 Traza original (rojo) con las áreas propuestas a derribar (negro), (Dibujo por el autor).



31 Traza original (rojo) con las áreas propuestas a derribar (naranja) y como los edificios actuales (contornos en azul) han aprovechado siguiendo el espacio dejado (Dibujo por el autor).



32 Traza actual y espacios libres (rojo) con las áreas propuestas a derribar que no se realizaron (naranja) las que si se realizaron (gris) y con los edificios actuales (contornos en azul), (Dibujo por el autor).



33 Sustracción **A**

Debajo negro: traza actual & Encima blanco Taza original con derribos.



34 Sustracción **B**

Debajo negro: traza original con derribos & Encima blanco Taza actual.



35 Sustracción **C**

Debajo *Del Liceu al Seminari*-negro- & Encima blanco: Taza actual.



36 Sustracción **D**

Debajo negro: traza actual & Encima blanco Taza del proyecto *Del Liceu al Seminari*.

33 Los derribos abarcan los espacios actuales a excepción de cambios no contemplados fuera del proyecto -como lo es la plaza de la filмотeca- (Dibujo por el autor).

34 Esta sustracción muestran los derribos que no se llegaron a realizar y también muestra -a través de la silueta- los edificios de realización moderna (MACBA, UB, intervención del CCCB, ampliación para la Massana, y algunas viviendas) (Dibujo por el autor).

35 Muy similar a la sustracción **B** Se muestran los espacios que estaban considerados a ser espacios libres (Dibujo por el autor).

36 Podemos ver -similar a la sustracción **A**- que el proyecto abarca en su mayoría a la traza actual. El proyecto *Del Liceu al Seminari* es mucho más ambicioso y 39 años después no han habido intervenciones que vayan más allá -salvo ajustes en las formas- mostrando con esto una previsión y una seguridad en torno a la mejora de calidad de vida a través del espacio público, lo cual quizá sea necesario atender después (Dibujo por el autor).

La forma de la ausencia

En otras palabras el proyecto no se realizó en cuanto al planteamiento arquitectónico, sin embargo, está presente desde el punto de vista de los derribos⁵² y de sus usos. Aunque no hay suficiente información sobre si las intervenciones posteriores lo tomaron como referencia, si hay indicios de que siguieron las pautas planteadas,⁵³ y es claro que el equipo encabezado por Lluís Clotet tuvo la visión de proponer espacios y usos que a día de hoy están acordes con aquella propuesta, como los espacios públicos, los usos y las circulaciones.

Podemos decir entonces que la memoria está en esa ausencia, en “la representación presente de una cosa ausente”,⁵⁴ el proyecto está en algunos de los usos-de los posteriores edificios y de espacios abiertos- pero no están necesariamente reflejados en los espacios arquitectónicos tal como fueron propuestos. Sin embargo, esos y otros usos culturales incorporados en la actualidad real del barrio están enfocados a un nivel cultural –y turismo cultural- que sobrepasa el uso que pudiera darle la media de los habitantes del barrio.⁵⁵ Vemos una convivencia de edificios antiguos, con usos propuestos en el proyecto-no realizado- pero aplicados en edificios nuevos y restaurados.

52 Actualmente no está la arquitectura que se propuso en el proyecto pero los espacios ocupados por los edificios posteriores, ocupan el área derribada propuesta por el proyecto *Del Liceu al Seminari*. Es tan importante la propuesta urbana por sus nuevos espacios y usos, como por la valoración de las zonas a derribar, sin ocuparnos en este trabajo por el cuestionamiento de si selección de edificios a derribar perjudicó en el patrimonio y en la memoria colectiva de algún sector en particular.

53 Principalmente en lo que ahora es el MACBA: “El 1986, la nominació de Barcelona per als Jocs Olímpics del 1992 crea la coneguda eufòria constructora i emprendedora a la ciutat: és el moment de realitzar els vells projectes i, un any després de la nominació, el juliol del 1987, es presenta a la premsa l’arquitecte Richard Meier...”. Y el CCCB: “La Comissió Executiva del Consorci de la Casa de la Caritat va proposar Josep Subirós –assessor de l’alcalde per a assumptes culturals– com a director general del centre, el qual va afirmar: «Se trata de redefinir y concretar aquella primera propuesta (la del equipo del arquitecto Lluís Clotet) por lo que respecta a la Casa de la Caritat teniendo presente que el leitmotiv es la creación contemporánea» (ABC, 13 de setembre del 1988), en RIUS, Joaquim, *op. cit.*, p. 14.

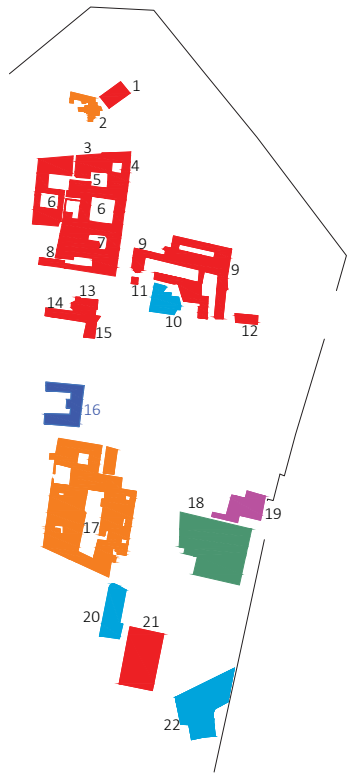
54 Concepción que tiene Platón de la imagen (eikōn) la cual subrayaba principalmente “el fenómeno de presencia de una cosa ausente, quedando implícita la referencia al pasado. Así entendido pudo constituir un obstáculo al reconocimiento de la especificidad de la función propiamente temporalizadora de la memoria”. Zarate López, Nilo, *La Memoria Justa, una fenomenología de la memoria histórica en P. Ricoeur*, p. 8, [en línea], Disponible en: <http://www.corredordelasideas.org/docs/fix_encuentro/nilo_zarate.pdf> [consulta: 05 de abril de 2013].

55 “hi ha un consens generalitzat en el fet que el MACBA actualment és un èxit, no tant de públic, sinó més aviat per la seva capacitat per a generar un museu diferent dels altres en el panorama internacional, capaç, a més, de crear valor cultural nou”. (Les xifres de visitants del MACBA, encara que evolucionen favorablement, no superen els 400.000 visitants el 2003, molt lluny, doncs, del milió de visitants del Museu Picasso). RIUS, Joaquim *op. cit.*, p. 13.



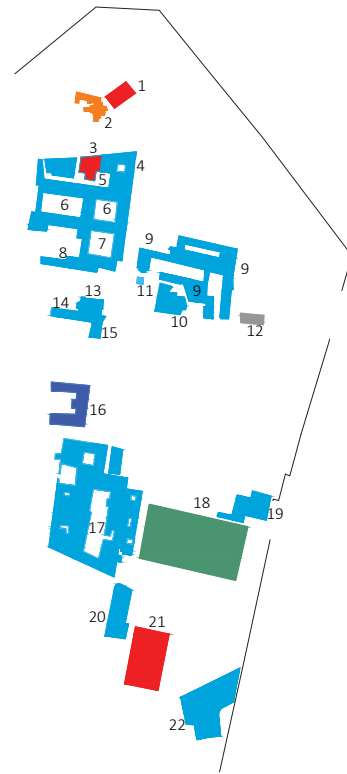
37

37 Articulación de las plazas y espacios libres propuestos representando sus posibilidades de relación a través de la red de calles. *Del Liceu al Seminari* (Dibujo por el autor).



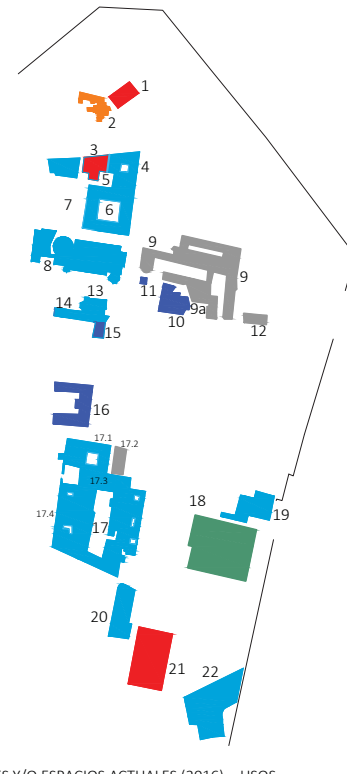
ESPACIOS PREVIOS AL PROYECTO DEL LICEU AL SEMINARIO

USOS	USOS
1 Iglesia de los Mercedarios	Religioso
2 Dispensario Antituberculoso	Asistencial
3 Iglesia	Religioso
4 Claustro de la Casa de la Caritat	Relig./Asistencial
5 Claustro	Relig./Asistencial
6 Patios	Relig./Asistencial
7 Patio	Relig./Asistencial
8 Edificio con arcadas al patio	Asistencial
9 Conj. de la Misericòrdia y C. de la Maternitat	Asist-Relig
10 Edifici gòtic que acoge l'Institut del Teatre	Cultural
11 Edifici gòtic de l'Antiga C. dels Infans Orfes	Rel/Asistencial
12 Torre Convento del Bon Succés	Religioso
13 Iglesia y Capilla dels Àngels	Religioso
14 Naves gòtiques del Convent dels Àngels	Religioso
15 Edifici gòtic con arcadas a la Plaza	Religioso
16 Grupo Escolar Milà i Fontanals	Educativo
17 Ant. Hosp. de la Santa Creu/IEC/Esc. Massana	Asistencial-Educativo
18 Antigua plaza / mercado de la boqueria	Cívico/comercio
19 Palau de la Virreina	Residencia
20 Teatre Romea	Cultural
21 Iglesia de Sant Agustí i Plaça	Religioso
22 Teatre del Liceu	Cultural



NOMBRES Y/O ESPACIOS EN EL PROYECTO DEL LICEU AL SEMINARIO

USOS	USOS
1 Iglesia de los mercedarios	Religioso
2 Dispensario Antituberculoso	Asistencial
3 Iglesia	Religioso
4 Claustro de la Casa de la Caritat	Cultural/Turístico
5 Claustro y pergola	Cultural/Turístico
6 Patios con monumentos y plátanos	Cultural/Turístico
7 Patio de Naranjos	Cultural/Turístico
8 Edificio existente con arcadas al patio	Cultural/Turístico
9 Conj. de la Misericòrdia i C. de la Maternitat	Cultural/Turístico
10 Edifici gòtic que acoge l'Institut del Teatre	Cultural/Turístico
11 Edifici gòtic de l'Antiga C. dels Infans Orfes	Cultural/Turístico
12 Torre Convento del Bon Succés	Gobierno
13 Iglesia y Capilla dels Àngels	Cultural/Turístico
14 Naves gòtiques del Convent dels Àngels	Cultural
15 Edificio gòtic con arcadas a la Plaza	Cultural
16 Grupo Escolar Milà i Fontanals	Educativo
17 Ant. HSC, l'Institut d'Estudis Catalans, Esc. M.	Educativo
18 Mercado de la Boqueria	Comercial
19 Palau de la Virreina	Cultural
20 Hall i Teatre Romea ampliat	Cultural
21 Església de Sant Agustí i Plaça	Religioso
22 Teatre del Liceu	Cultural



NOMBRES Y/O ESPACIOS ACTUALES (2016) USOS

NOMBRES Y/O ESPACIOS ACTUALES (2016)	USOS
1 Sant Pere Nolasc	Religioso
2 Centro de Salud Doctor Lluís Saye	Asistencial
3 Esglesia de Montalegre	Religioso
4 Centre d'Estudis i Recursos Culturals CERC	Cultural
5 Patio	Cultural/Turístico
6 CCCB	Cultural/Turístico
7 Plaza de Joan Coromines	Recreativo/Turístico
8 MACBA	Cultural/Turístico
9 Consell Municipal del Districte de Ciutat Vella	Gobierno
9a Centro de Inf. y Doc. Internacional de Barcelona	Gobierno
10 Escuela Labouré	Educativo
11 Escuela Vedruna - Àngels	Educativo
12 Oficines Municipals del Districte V	Gobierno
13 MACBA capella	Cultural/Turístico
14 MACBA Convent dels Àngels	Cultural/Turístico
15 Escola Bressol Canigó	Educativo
16 Grupo Escolar Milà i Fontanals	Educativo
17.1 Instituto de Estudios Catalanes	Cultural/Turístico
17.2 Col·legi de Cirurgia	Administrativo
17.3 Biblioteca Sant Pau-Santa Creu	Cultural/Turístico
17.4 Escola Massana-Biblioteca de Catalunya	Educativo/Turístico
18 Mercado de la Boqueria	Comercio/Turístico
19 Palau de la Virreina, Centre de la Imatge	Cultural/Turístico
20 Teatre Romea	Cultural
21 Iglesia de Sant Agustí	Religioso
22 Gran Teatre del Liceu	Cultural/Turístico

38

38 Podemos apreciar visualmente como los usos que estaban programados dentro del proyecto *Del Liceu al Seminari*, se han conservado hasta la actualidad, principalmente los de uso cultural y educativo, mientras que los otros son continuidad del uso tradicional previo al proyecto y unos pocos son usos dados "recientemente" (Dibujos por el autor).

De traducciones e interpretaciones

La configuración del trazo urbano es la que le da el principal valor histórico e identitario al lugar, al igual que su ordenación “son perfectamente lógicos y funcionales en relación con las necesidades de la época”.⁵⁶ Aunque la arquitectura actual sea de épocas posteriores es la traza la que más tiempo resiste a los cambios y donde su huella permite la lectura de una época. Su adaptación a las nuevas propuestas debe combinar la tradición con la modernidad y no debería ser alterado sin un respaldo histórico que justifique su modificación.

En otra entrevista- en la revista *Palimpsesto*- el arquitecto manifiesta cómo a través de la arquitectura ha recordado y recreado muchos aspectos de su infancia como son: “espacios, tamaños, distancias, ruidos, olores, ventanas, rincones, esquinas, árboles, sombras, polvo, lluvia, fango, calor, frío, escasez, confort, viento, luces... y me he ido dando cuenta de que constituían mi fuente de conocimientos más fiable y a la que acudo cada vez con más frecuencia, Una creciente confianza en lo ultra local frente a lo global”.⁵⁷ Esa descripción corresponde a lo que se experimenta en los espacios públicos por lo que no es extraño la importancia que le da a estos en sus propuestas.

No es el único que se remonta a su infancia cuando trata de explicar las referencias en las que se apoya para proyectar, Peter Zumthor lo hace cuando describe el ruido de los guijarros a sus pies, el brillo de la madera de la escalera limpia, la puerta de la calle al cerrarse tras de él, su recorrido en un pasillo oscuro para llegar a la cocina que estaba llena de luz. También Luís Barragán hace mención del sonido de los aljibes de las haciendas, los manantiales que reflejaban las cobas de los árboles, los brocales de los pozos en los patios conventuales, entre otros. No es forzoso conocer los datos de su infancia pero es importante entender cómo esos estímulos que guardan en su memoria han contribuido también a su formación como arquitectos desde muy temprana edad, lo cual explica en buena medida su relación sensible con su obra y con el lugar.

El esfuerzo que hace en representar esas condiciones de su infancia, la cual observando su proyecto y analizando sus intenciones en la descripción de este, me dan pie a considerar que detrás de todos los requerimientos de nuevos usos y de las limitantes, estuvo siempre la preocupación por representar una nueva imagen de aquella memoria colectiva que experimentó como habitante del barrio, así su formación profesional y su experiencia sensible forman le ayudan a entender y afrontar el proyecto.

Para ello un concepto que considero apropiado que también es referenciado por M. Augé es el de la traducción, y la necesidad de que ésta sea buena, comenta que las lenguas representan fronteras y en ocasiones éstas no coinciden por lo tanto es necesaria una correcta traducción que sepa quitar o añadir las palabras necesarias para una correcta interpretación.⁵⁸ Marc Bloch enfatiza el papel del historiador como el de un traductor cuya



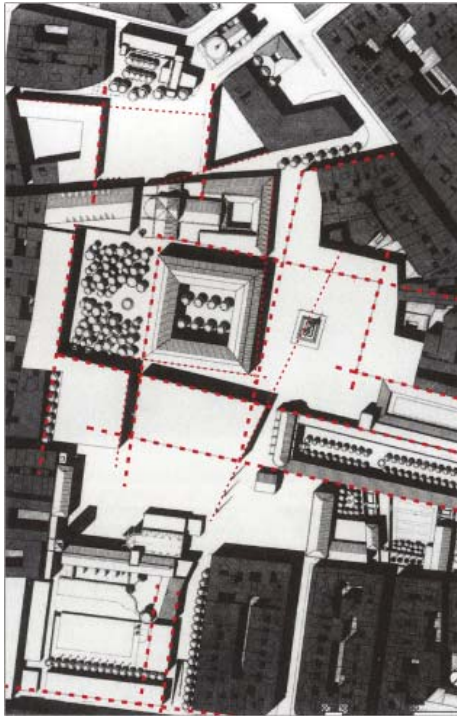
39

⁵⁶ Alomar Esteve, Gabriel. *Teoría de la ciudad: Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*, Madrid, Instituto de estudios de administración local, 1980, p. 175.

⁵⁷ Clotet, Lluís, “Entrevista a Lluís Clotet, premio nacional de arquitectura 2010” en *Palimpsesto*, No. 1, Barcelona, 2011, p. 2.

⁵⁸ “Las malas traducciones están llenas de pensamientos que se desbordan, flotan o se ahogan, a falta de palabras adecuadas, y todos los buenos traductores saben que, en función de las lenguas en juego, es absolutamente necesario suprimir o añadir palabras para poder acoger los pensamientos ajenos”. AUGÉ, Marc. *op. cit.*, p. 14.

39 Mediante ejes primarios y secundarios se pretende clarificar el apoyo de las preexistencias arquitectónicas para entender el proceso formal de esta parte del proyecto. *Del Liceu al Seminari* (Ejes por el autor).



40



41

40 Mediante ejes primarios principalmente se muestra como el arquitecto se apoya en la misma escala urbana para integrar formalmente edificios nuevos y preexistentes, esta es una propuesta de 1987 de la misma zona que conformaba el proyecto *Del Liceu al Seminari* (Ejes por el autor).

41 Comparativo de volúmenes entre los museos *Del Liceu al Seminari* y el MACBA (Dibujos por el autor).

misión debería ser la de relacionar a los vivos con los muertos.⁵⁹ “No sólo el pasado se verá trasladado al presente, sino que el mismo presente tendrá una importante facultad de incidir en el pasado”.⁶⁰

Al hablar de traducción nos referimos a una transición que ayuda a su preservación y evita discontinuidades en su evolución, pues aunque su arquitectura no es la que fuera en su origen quedan aun zonas antiguas con funciones prácticas que cumplir así como edificios, y que se van acumulando a lo largo de su existencia. De acuerdo a Lewis Mumford “ciertas formas y fases del desarrollo humano, sucesivas en el tiempo, son acumulativas en el espacio, y la ciudad es uno de los puntos de acumulación máxima”.⁶¹ Lo que en su momento fue un crecimiento con base en una articulación de edificios construidos de carácter religioso en el barrio, ahora se trata de un crecimiento inverso de espacios abiertos y públicos pero que conservan la traza original.

La traza medieval urbana del Raval le caracteriza, así Clotet propone -a través de la articulación de espacios públicos y proyectos arquitectónicos- mimetizarse con la traza urbana existente cuidando las formas y las proporciones, cosa que en sus palabras no sucedió con el proyecto del MACBA pues lo define como una bomba que se posó en ese lugar y que nada o poco tiene que ver con el entorno. Al ver las plantas podemos comparar el museo original contemplado para ese lugar y cómo en volumen era más sutil, en sintonía y proporción con las plantas de los edificios históricos.

Una analogía es la que el urbanista ha de comportarse como el intérprete de una obra musical, el compositor como ser humano incurre en errores musicales sin embargo el intérprete ha de hacer uso de su sensibilidad para corregirlos, sin apegarse tal cual pero sin alejarse de la obra, aquí al igual que el restaurador no puede rehacer exactamente partes de una obra porque caería en un falso histórico pero tampoco puede inventar arbitrariamente.

Así “La verdadera calidad de un edificio depende del grado en que satisface las necesidades de la vida actual y en su grado de correlación con las otras partes del conjunto, natural o urbano, en que se haya emplazado”.⁶² La principal aportación evidente en el proyecto es que pretende hacer del barrio un conjunto definido y unificado. Se ha de reconocer que hubo esfuerzo de interacción entre antiguo y proyectado abordando la obra en su conjunto, es decir, a escala arquitectónica hizo una articulación de espacios y usos, y a escala urbana logra una estructura integrada. Sin embargo queda pendiente la escala histórica.

59 Bloch, Marc, citado por Pizza, Antonio, *La construcción del pasado, Reflexiones sobre historia, arte y arquitectura*. Extracto del proyecto docente presentado en el concurso público para la plaza docente de “Historia del Arte y de la Arquitectura II”, UPC, octubre de 1998, p. 2.

60 Desde la actualidad planteando preguntas al pasado. Pizza, Antonio. *Idem*.

61 Alomar Esteve, Gabriel, *op. cit.* p. 173.

62 *Ibid.*, p. 176.

Reestructura y ajustes

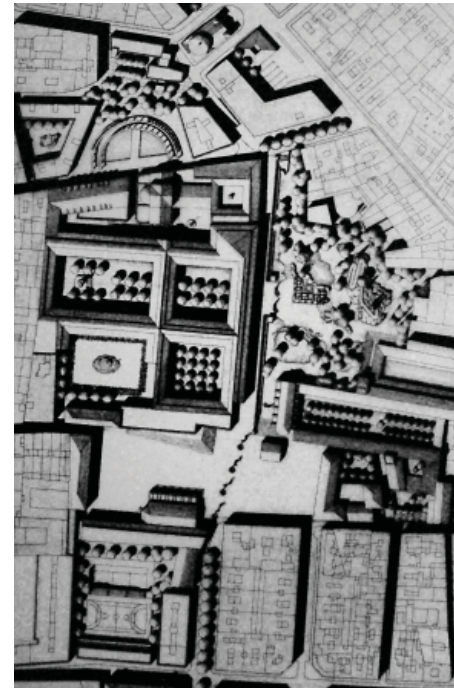
Para 1987 hizo una actualización volumetrica de la propuesta, precisamente en el área de la Casa de la Caritat, en el proyecto original *Del Liceu al Seminari*, esta intervención estaba realizada en base a una continuación arquitectónica, lo que es lo mismo una extensión de las crujías y multiplicación de patios, en esta nueva propuesta solo deja el patio de Les Dones, y alrededor de éste propone nuevos edificios tapando la parte trasera de las casas que forman parte de la calle Joaquim Costa, de manera similar propone otro edificio que cubre la parte trasera de las casas de la calle Tallers, generando una nueva plaza.

De igual forma ha prescindido del estanque y la columnata⁶³ que daban acceso al conjunto de la Casa de la Caritat, el cambio ha sido positivo pues se puede aprovechar mejor el espacio, se mejoran las visuales y se integran por contraste las arquitecturas, los usos y las épocas de la antigua iglesia de Montalegre, el dispensario Antituberculoso y las nuevas viviendas propuestas. Las formas de estos nuevos volúmenes no son a capricho ya que existe una lógica de continuidad, pero ahora es a escala urbana cuyas formas regulares funcionan tanto individualmente como en conjunto, hay un trabajo de integración y renovación de espacios y edificios al conectar la Casa de la Caritat-que lleva todo el protagonismo- con parte del conjunto de la Misericòrdia, lo que se traduce en un equilibrio de arquitecturas contemporáneas con históricas.

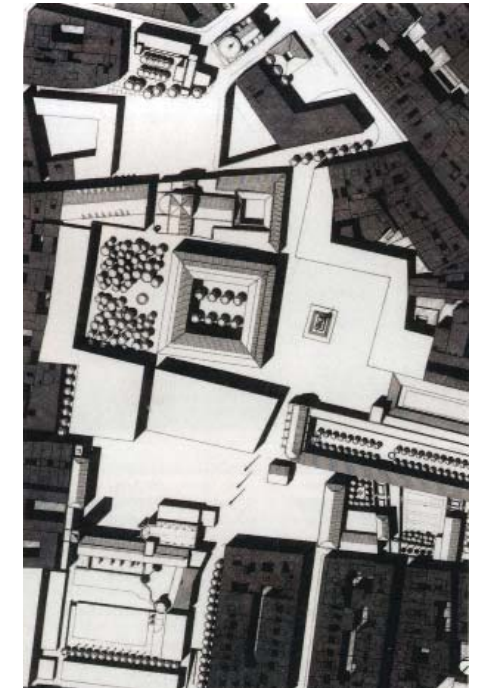
Notaremos en el plano que se entra a cada una de las plazas a través de la misma forma de los edificios que constriñen el espacio para que una vez estando en el punto más estrecho vuelven a abrir en otra plaza. Aunque forman un todo, cada plaza es independiente, diría incluso íntima, y se viven en proporción a sus edificios. Describe Clotet sobre esta propuesta que “Las nuevas construcciones se imaginaron permeables peatonalmente en planta baja, siguiendo los ejemplos del Hospital de la Santa Creu o de la propia Casa de la Caritat, ejemplos magníficos de cómo grandes volúmenes no rompían la escala pequeña del barrio y eran capaces de permitir recorridos alternativos y ofrecer en su interior espacios tranquilos de un gran confort y amabilidad”.⁶⁴ Y sobre su infancia en el Raval continua:

63 Giedion critica a J. N. L. Durand en su libro *Précis des leçons d'architecture donnés à l'école polytechnique* (1809) utilizado por los arquitectos de todos los países, decía que es básicamente un método para proyectar donde “La receta es básicamente lo mismo: Tómese una hilera de columnas y colóquesela ante cualquier construcción” esto para monumentalizar cualquier edificio. Giedion, Siegfried, *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1957, p. 34.

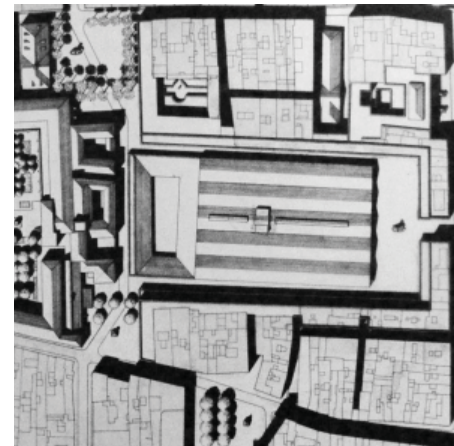
64 Clotet, Lluís, *Lluís Clotet premio nacional de arquitectura 2010*, España, Ministerio de Fomento, 2015, p. 198.



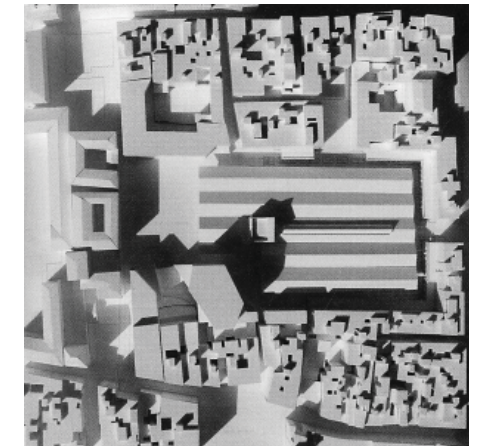
42



43



44



45



46

42-43 Plano de cubiertas del proyecto *Del Liceu al Seminari*.

44 Pérgola y acceso a los patios de la Casa de la Caritat (Lluís Clotet).

45 Plano de la propuesta del año 1987 para el conjunto de la Casa de la Caritat y alrededores (Lluís Clotet). 46 Maqueta de la propuesta del año 2006 de la zona del mercado de la Boqueria (Lluís Clotet).



47

47 *Del Liceu al Seminari* (Dibujo por el autor).



48

48 Representación de las propuestas posteriores en el área similar a la que se empleó en el proyecto original *Del Liceu al Seminari* (Dibujo por el autor).

“Era pues un espacio seguro, como cerrado, una especie de patio alargado... Al llegar al colegio la experiencia del patio y del aula no era distinta de la que habíamos vivido en el camino. Al regresar a casa jugábamos un partido de fútbol o de frontón en la calle dels Àngels, y nuestras madres nos llamaban a comer o a cenar. Cuando entraba en casa no recuerdo tener la impresión de haber traspasado ningún límite cualitativo. Las pequeñas estancias desempeñaban el mismo papel protector que los espacios más grandes que habíamos atravesado de la ciudad”.⁶⁵

Las proporciones de los espacios abiertos son similares a los de las manzanas por lo que el equilibrio entre llenos y vacíos de esta propuesta está en armonía con la traza del Barrio.

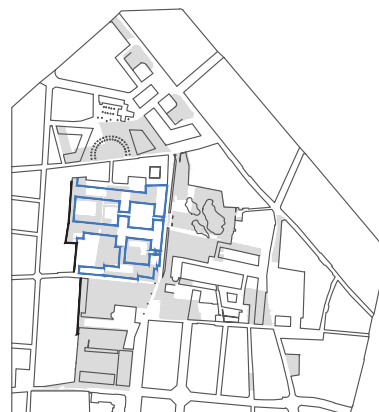
Otra actualización fue el correspondiente a la zona del mercado de la Boqueria en el año 2006, donde reafirma la relación de tres plazas: la del Dr. Fleming, la del Canonge Colom y la Plaza de la Gardunya ahora queda libre al público a diferencia de su propuesta anterior que estaba destinada como espacio de carga y descarga del mercado. También hay unas viviendas siguiendo a las planteadas por Francesc Daniel Molina de un lado y al otro la nueva sede de la Escola Massana. Se mantiene el criterio de separar la cubierta de la columnata pero sin la plaza de acceso al mercado.

En ambas versiones advertimos que se cuida que la parte posterior de las calles Joaquim Costa y dels Tallers que quedan exhibidas por los derribos, procura sean tapadas con los nuevos edificios. Opuesto a esto con la intervención del MACBA no se consideró la situación perjudicando así tanto la imagen urbana

⁶⁵ Gallego, Moisés; Rahola, Victor, *op. cit.*, p. 40.

como la intimidad de los vecinos al museo.

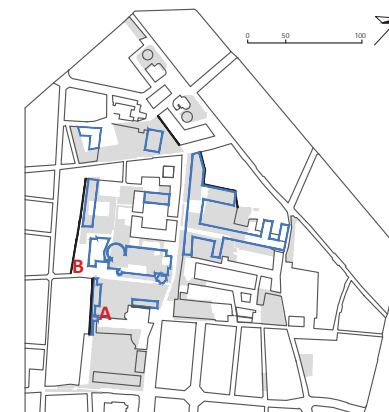
Considero pese a la evidente notoriedad de algunos cambios entre la primera propuesta y las posteriores, el autor se reafirma con el criterio que tuvo desde un principio que es el de articular el barrio a través de plazas. En la imagen (anterior) podemos ver la representación de estas propuestas en el área que en su momento abarcó al proyecto original, la cual será útil para ser analizada, y demostrar que los espacios, distancias y proporciones no son casuales, más bien responden al “grano”⁶⁶ del barrio.



49



50



51



A

52



B

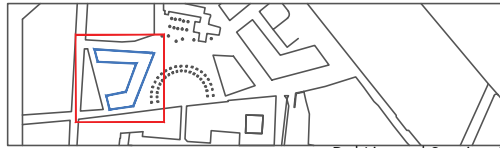
53

⁶⁶ Kevin Lynch utiliza la palabra “grano” para referirse a la característica espacial en que distintos elementos están mezclados en un lugar habitado que pueden ser actividades, tipos de edificios, personas u otras cosas. Lynch, Kevin, *op. cit.*, p. 191.

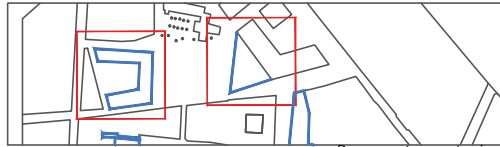
49-50 En ambas versiones debido a los derribos (mancha en gris) hizo que las fachadas posteriores (en línea negra) quedaran al descubierto, la solución era no exponerlos con los edificios de nueva construcción (líneas azules) la foto 52 corresponde al *Centre de estudis i documentació* realizado por Lluís Clotet e Ignacio Paricio.

En contraste, en el plano 51 correspondiente a la versión actual construida queda la parte trasera de las casas Joaquim Costa al descubierto, el tratamiento que se le dio a las traseras con el muro-foto 53- es insuficiente resultando una imagen ajena a la tradicional del barrio (planos y fotografías por el autor).

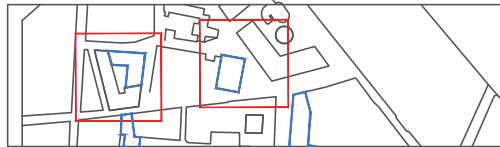
Viviendas de nueva creación



Del Liceu al Seminari

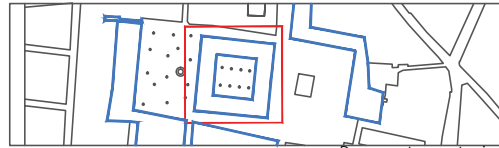


Propuesta posterior

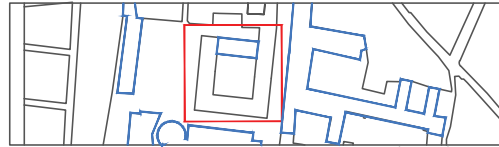


Situación real actual

Casa de la Caritat



Propuesta posterior



Situación real actual

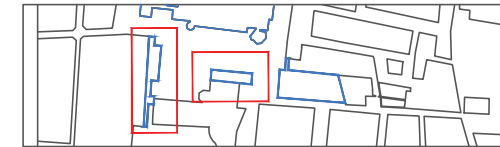
Equipamiento de nueva construcción (Gran Plaza)



Del Liceu al Seminari



Propuesta posterior



Situación real actual

Equipamiento de nueva construcción (Gran Plaza)



Del Liceu al Seminari



Propuesta posterior



Situación real actual

Viviendas de nueva creación



Del Liceu al Seminari



Propuesta posterior



Situación real actual

Edificio para la escuela Massana



Propuesta posterior



Situación real actual



**LO QUE FUE, LO QUE PUDO SER Y
LO QUE SE SUPONE QUE ES**
Refiguración



55

El espacio para todos los tiempos

“Cuando nos encargaron el proyecto Del Liceu al Seminario, con Oscar Tusquets y Xavier Sust –ambos hijos del Ensanche- coincidimos en considerar que el espacio público era el verdadero protagonista del barrio, proyectado y definido al modo de un interior sin techo, veíamos el Raval como un bajo relieve en el que un escultor de cincel delicado había ido definiendo unas sutiles incisiones en la masa compacta y uniforme. Encontrábamos vacíos de todo tipo, muchas veces alargados, rectos o curvados, algunos rectangulares, irregulares –cambiaban de anchura y de tamaño-; un auténtico muestrario de cruces variados. Para nosotros era indiscutible que la característica más valiosa de donde teníamos que actuar era la riqueza y la variedad de esas extracciones infinitamente más complejas que las del Ensanche o las de los suburbios, donde lo público ha quedado reducido a un espacio residual, como un mar en el que flotan barcos más o menos alineados. Las ramblas, las calles, las plazas, los jardines cerrados, los pasajes, se relacionaban configurando una secuencia variadísima, exuberante, que había que entender, conservar y continuar. Y este altísimo nivel que el barrio ha alcanzado como obra excepcional, estábamos convencidos de que había sido posible gracias a que la arquitectura era sabiamente discreta y siempre al servicio prioritario de definir y calificar lo que es el espacio público”.⁶⁷

El ejercicio de memoria realizado en este proyecto supone un desplazamiento mental al pasado y hacer lo que –en ese tiempo- debió hacerse para evitar las situaciones que acarrearían la ausencia de espacios públicos. Reconstruir el pasado con formas y proporciones afines a su escala y morfología urbana, pero sin dejar de estar en el presente y prever un mejor uso para los futuros habitantes. Se proyecta para los tres tiempos procurando un diálogo con los habitantes del pasado y del futuro al ser los habitantes del presente los que los emulen con el uso de estos espacios dentro de esa textura urbana mimetizada.

La relación que se hace en que estos espacios abiertos se integren con lo construido plantea que el pasado es a la vez un proyecto, esa relación pareciera un tanto irónica al proponer algo que será útil a futuras generaciones con espacios que “debieron” estar ahí desde hace mucho más tiempo, lo increíble es que los tiempos han cambiado y en su momento esos espacios no eran necesarios lo cual genera la originalidad *Del Liceu al Seminario* pues gracias a esos espacios cobra más presencia lo construido. Así el autor reinventa el pasado pero no como una mentira sino como una nueva memoria.

Aunque muchos espacios son más bien ampliaciones/extensiones de espacios previos, otros –los más importantes- son producto de la certeza de que un espacio público bien pensado revitaliza un barrio, pero lo importante es saber ubicar ese espacio, y que en el caso de La Gran Plaza-dels Àngels- no niega al barrio, por el contrario lo unifica y es-en ese proyecto- el que reconcilia los tiempos cobijado por arquitecturas que le dan forma y aseguran su funcionamiento pues es un espacio que “sabe” donde está y sabe “ubicar” a sus habitantes.⁶⁸

Aunque en la configuración de su forma pueda leerse la memoria de las huellas heredadas, en su uso pue-



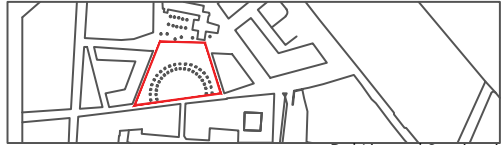
56

56 Representación de los espacios abiertos en mancha de aceite a partir de la Gran Plaza considerándola como punto de partida de acuerdo a Clotet, así como las diversas posibilidades de conectar entre estos espacios (Dibujo por el autor).

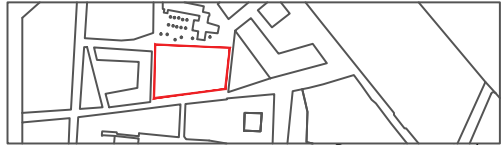
67 Gallego, Moisés; Rahola, Victor, *op. cit.*, p. 41.

68 Recurriré al programa UCL Depthmap para visualizar el uso que se le daría en caso de haber sido construido.

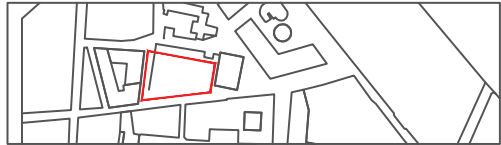
Plaza de Terenci Moix



Del Liceu al Seminari

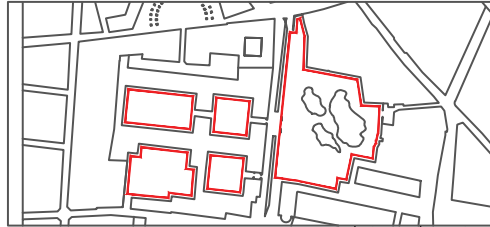


Propuesta posterior



Situación real actual

Zona de la Casa de la Caritat



Del Liceu al Seminari



Propuesta posterior



Situación real actual

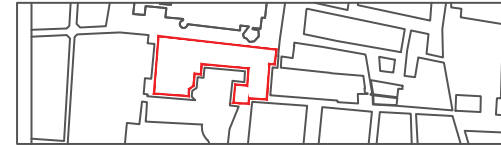
La Gran plaza (Plaza dels Àngels)



Del Liceu al Seminari



Propuesta posterior



Situación real actual

Plaza de les Caramelles



Del Liceu al Seminari



Propuesta posterior



Situación real actual

Jardines del Dr. Fleming



Del Liceu al Seminari



Propuesta posterior



Situación real actual

Plaza de la Gardunya



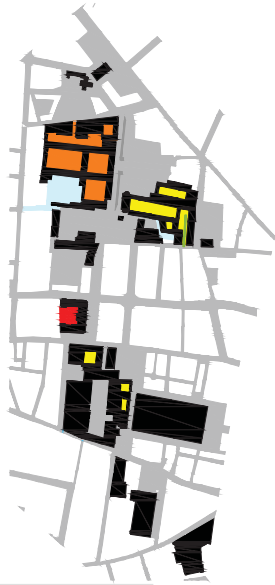
Del Liceu al Seminari



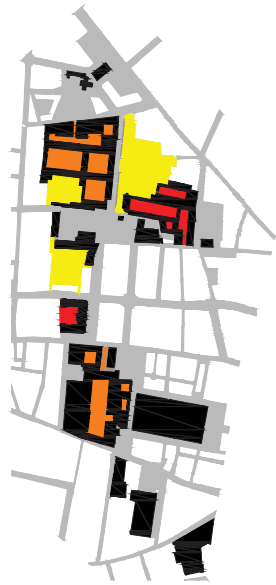
Situación real actual



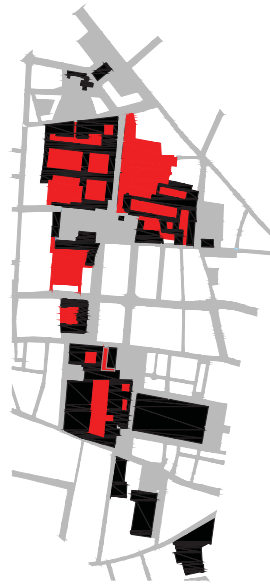
Espacios accesibles de día



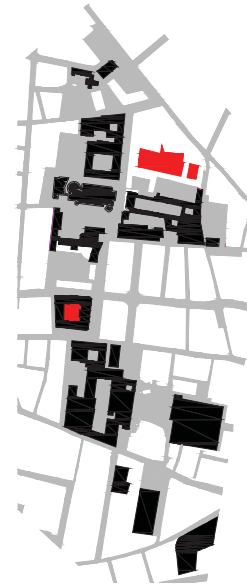
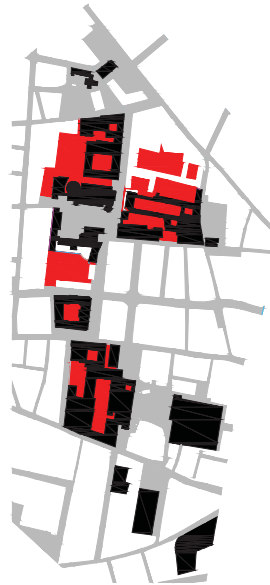
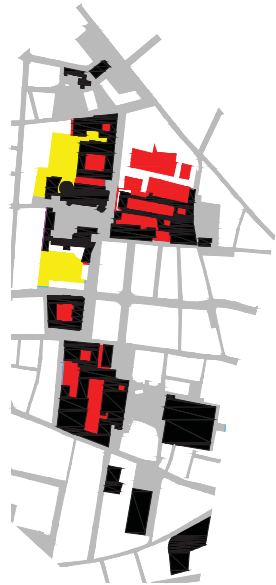
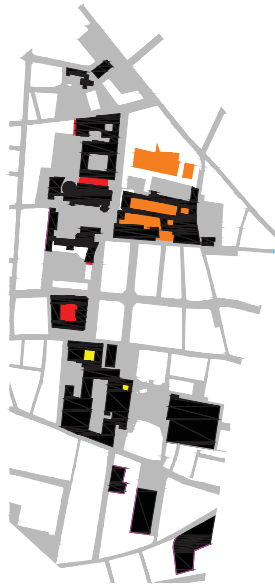
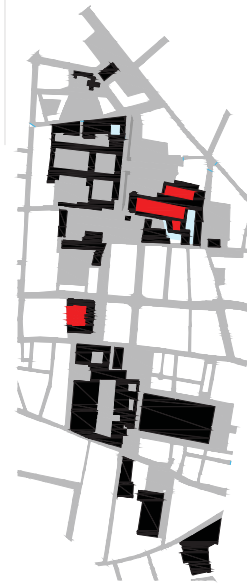
Espacios accesibles de noche



Espacios susceptibles a restricción total



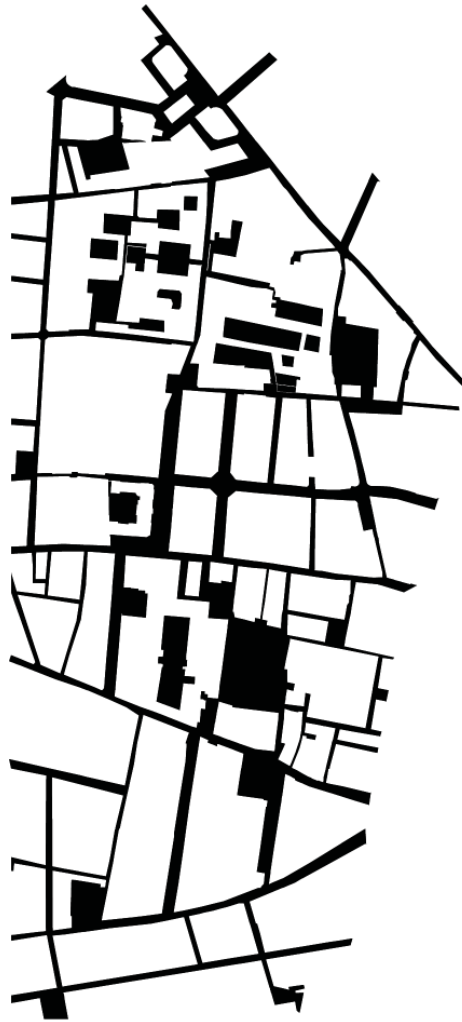
Espacios susceptibles a acceso total



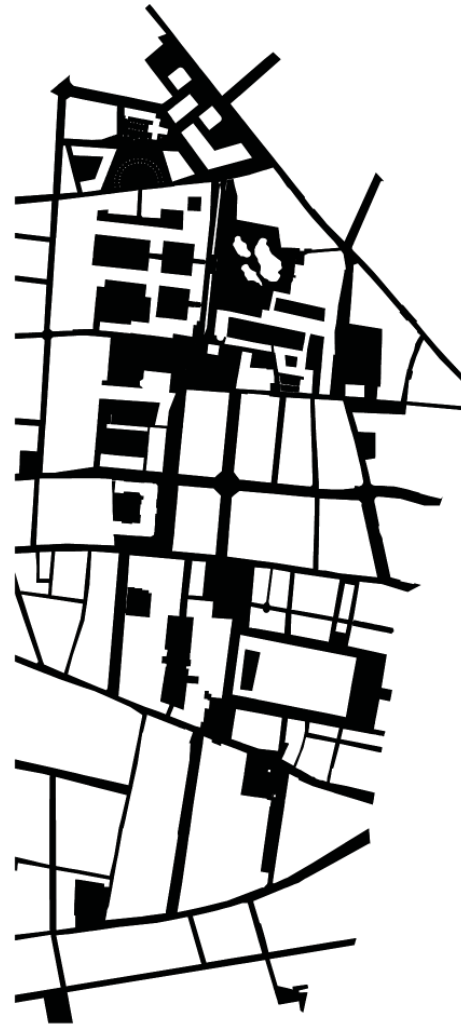
de no ser parecido, de hecho una ciudad puede ser apreciada muy diferente en invierno que en verano. Incluso en un mismo día la accesibilidad puede verse transformada según el uso social o comercial que se le den a los espacios, pero eso será fácilmente apreciado por los mismos habitantes.

Si estos espacios tienen características semi públicas su accesibilidad a horas no propicias pueden facilitar el desorden e incluso algún riesgo para los habitantes, por ello el desplazamiento puede verse afectado de acuerdo a la hora, festividad o época, y por lo tanto la configuración de uso libre variará en función a la situación.

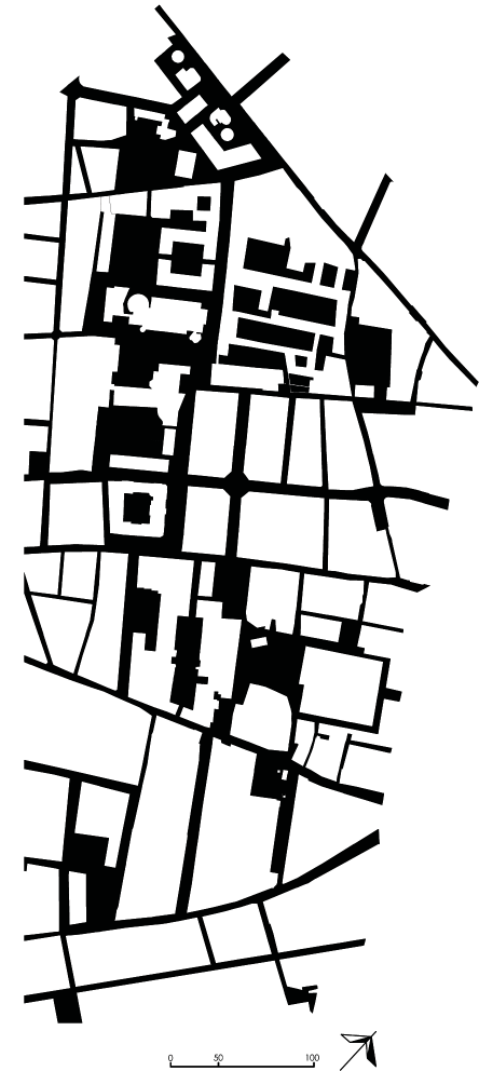
La presencia de puertas en accesos a patios que de día son usados por todos da una idea de las posibilidades que tiene una persona según sea el caso de recorrer el barrio. Muestro un comparativo de accesibilidad a los diversos espacios y cuál sería su condición de acuerdo a la hora del día.



53 Traza original y espacios libres



54 Traza Del Liceu al Seminario y espacios libres



55 Traza actual y espacios libres

59

59 Comparativo general de los espacios públicos con la traza urbana (Dibujos por el autor).

Las calles como la “huella dactilar” del tiempo

Mucho se habló sobre la articulación de vacíos, llenos, edificios, usos y demás, pero toda esta articulación de la ciudad en la práctica real no podría ser sino es a través de sus calles. Esta no es sólo el lugar por donde se va a algún otro lugar, sino que son los principales espacios urbanos que regulan el metabolismo de la ciudad en su conjunto. Son también un lugar de encuentros con personas-y no solo con edificios y plazas-, de unión con el medio ambiente, intersección de lo público y lo privado y sobre todo considero que representa a la sociedad en movimiento donde se ponen en evidencia la calidad de la ciudad-junto con las plazas- sus tradiciones y costumbres. Por ello la calle también ha estado incluida cuando nos referimos a la ciudad en los términos de “traza urbana” o “la configuración de la ciudad”.

Cuando nos referimos a esa buena articulación implícitamente estamos hablando de las calles y cómo gracias a éstas el sujeto es capaz de realizar múltiples recorridos según le convenga o según le indique un patrón de comportamientos en base a su propia percepción, cultura y memorias. Lo dice Rykwert “la calle es el movimiento urbano institucionalizado”⁶⁹ nos dice que el camino y la calle son instituciones sociales por seguir siendo utilizadas después de que en un principio un individuo inicio la senda, y sin embargo así como pueden llevar a algún lugar también pueden terminar en un callejón sin salida.⁷⁰

Clotet-citado antes- hace mención sobre como los edificios antiguos estaban al servicio directo del entorno urbano, con igual lógica considero que las calles hacen lo propio siguiendo la lógica del entorno geográfico.

En la obra de Busquets *La Ciutat Vella de Barcelona: un passat amb futur*, podemos ver-figura de la derecha- el plano del barrio del Raval y las calles que lo han configurado. Esta imagen es importante porque se visualiza la idea de Walter Benjamín en que la historia no es una linealidad secuenciada de hechos sino más bien una multiplicidad de memorias históricas que se acumulan y que conviven en un mismo lugar y en un mismo tiempo, también es oportuna para representar el concepto de las capas superpuestas en el Raval y como puede ser leído a través de este plano en términos del *palimpsesto* de Corboz. Y haciendo una analogía visto en su conjunto la traza corresponde a una especie de “huella dactilar” que le hace única.

El proyecto *Del Liceu al Seminari* también incluyó una reordenación de la circulación rodada y peatonal. La problemática principal era que la circulación dificultaba el acceso rodado por el mal aprovechamiento de las Rondas, la disposición de las direcciones en las cuatro únicas calles que atravesaban el barrio. Además había un gran déficit de estacionamiento para los diversos usos (solo habían en la plaza de Castellá y Plaza de la Gardunya), por lo que plazas y calles eran invadidas por los vehículos que en muchos casos dificultaban el desplazamiento de los viandantes.



⁶⁹ Rykwert, Joseph, “Las calles en el pasado” en Anderson, Stanford, *Calles. Problemas de estructura y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 23
⁷⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 23 y 24.

60 Representación cromática en función a la creación de nuevas calles y aperturas en Ciutat Vella (Joan Busquets).



61

61 Plano de la circulación de las Rondas, las Ramblas y las calles del Raval del estado previo a la propuesta (Imagen de archivo).

62 Plano de la propuesta de circulación, liberando calles con estacionamientos subterráneos y reordenando las circulaciones, Lluís Clotet (Imagen de archivo).



62

Por lo que la propuesta incluía:

Optimizar las Rondas y las Ramblas para la entrada y salida del sector.

Cambiar la dirección anterior de las calles Riera Alta-Carme y Hospital-St. Antoni Abad para tener una calle en cada dirección y equilibrar las distancias entre los diferentes sentidos.

Construir una calle subterránea-abierta desde el dispensario antituberculoso hasta la calle dels Àngels.

Considera también el acceso y estacionamiento de autocars, para uso público de interés internacional, entrando desde las rondas por la calle Tallers hasta la plaza de Castella donde están los aparcamientos para salir por la calle Gravina directamente a la calle Pelayo, así su uso será el menos invasivo para el barrio.

Proponen la construcción de muchos garages subterráneos sin que sus accesos o salidas perjudiquen a los peatones.

Consideran usar espacios amplios como estacionamientos de corta duración y carga y descarga protegidos con árboles.

El beneficio perseguido de estas operaciones era el de hacer que las pequeñas calles y plazoletas sean primordialmente peatonales.⁷¹

Lo que significa que un sujeto puede recorrer un tiempo nuevo compuesto de todos los demás tiempos, y que a la vez se superpone a todos al ser único en su lugar y espacio, pues en su medida reconstru-

⁷¹ Basado en la descripción del plano no. 5 sobre la "Accessibilitat rodada i estacionament en relació a l'entorn", del proyecto *Del Liceu al Seminari*.

ye y sintetiza una nueva percepción de lo que fue y ha sido el espacio, inconscientemente supondrá ser parte de una capa que se sumará a las posteriores.

Nos dice Richard Sennet que “ahora clasificamos los espacios urbanos en función de lo fácil que sea atravesarlos o salir de ellos”,⁷² el proyecto no plantea una accesibilidad fácil que tiende a desconectar la vivencia de uno a otro, sino más bien va articulando dentro de la misma estructura de la traza medieval nuevos espacios públicos que se van descubriendo dentro de los recorridos posibles que pueda hacer la gente.

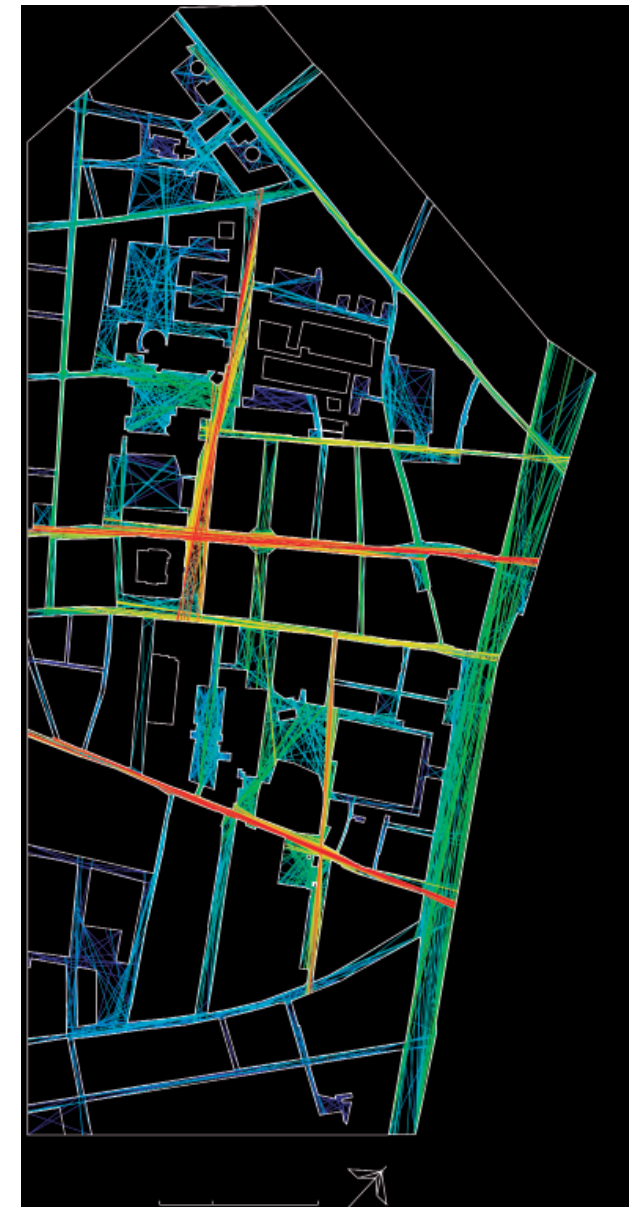
Esto hace posible que la gente no se desensibilice de la estructura urbana original pues entre más directas sean las conexiones quizá se gana más funcionalidad pero se pierde atención a la experiencia que siempre ha ofrecido el barrio (colores, olores sonidos, temperaturas y demás).

En las páginas siguientes hago un comparativo de recorridos con las posibilidades de acceder a sus espacios, pues en la práctica no todos los espacios son de libre desplazamiento ya que algunos lugares están condicionados principalmente por los horarios. El comparativo pretende mostrar el parecido entre recorridos de la zona de estudio previo al proyecto, del proyecto y de la situación real.

Mediante el programa *UCL Depthmap* observamos en la imagen de la derecha que una calle que conecta muy bien hacia el interior del barrio a partir de la Rambla es la calle del Pintor Fortuny, sin embargo ni en las observaciones, ni en las entrevistas aparece referenciada como importante para los desplazamientos hacia el interior del barrio. Una explicación posible es que al estar dentro de una zona habitacional y no conectar directamente con ningún edificio de valor histórico se le de menor importancia a pesar de su fácil accesibilidad, además de que por su amplitud tienen un flujo de automóviles mayor.

Las variaciones de la interpretación entre el resultado que arroja el programa y la realidad se debe a que el programa solo analiza las geometrías con parámetros matemáticos, los usos reales tienen el componente social y son mucho más complejos y no siempre obedecen a la configuración geométrica que vemos en un plano, por lo que hay situaciones en los que coincide y otras en que no, cuando no coincide será interesante saber por qué.

Las calles que acortan distancias no son precisamente las más concurridas, pues muchos prefieren hacer un recorrido por calles cuya funcionalidad, arquitectura y usos compensen el tiempo de traslado.



63

63 Análisis de conectividad lineal (con el programa UCL Depthmap) considerando la Rambla donde los accesos en rojo son considerados como los mejor conectados siendo la calle del Hospital y la de Pintor Fortuny son las que mejor conectan al interior del barrio (Imagen por el autor).

⁷² Sennet, Richard, *Carne y piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997, p. 20.

Estado previo al proyecto

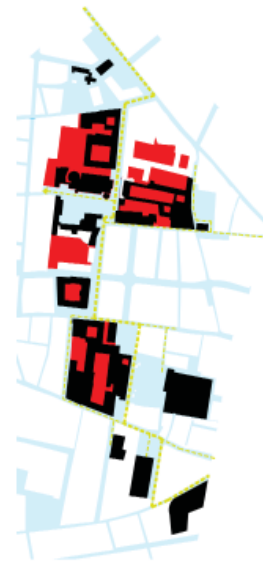
Proy Del Liceu al Seminari

Situación actual



Posibilidad de recorridos en el día

64



Posibilidad de recorridos con la restricción total

65



Posibilidad de recorridos con la facilidad de acceso

Estado previo al proyecto

Proy Del Liceu al Seminari

Situación actual



Posibilidad de recorridos nocturnos



Posibilidad de recorridos con la facilidad de acceso

- Recorrido principal
- Recorridos secundarios
- Espacios públicos abiertos
- Esp. semi públicos con accesos controlados
- Espacios interiores con horarios al público
- Espacios restringidos



64,65 Posibilidades de recorridos considerando las diferentes condiciones de accesibilidad al lugar (Dibujos por el autor).

La imagen de la ciudad. Las memorias del colectivo

Para comprender mejor la refiguración de una intervención, es importante un acercamiento social aunado al acercamiento teórico e histórico del caso/lugar de estudio. El contacto directo con la gente del lugar, saber qué piensan, cómo se sienten y cómo interactúan con los elementos urbanos nos brinda una aproximación más coherente con la continuidad evolutiva del barrio así como una mejor asimilación por parte de la gente.

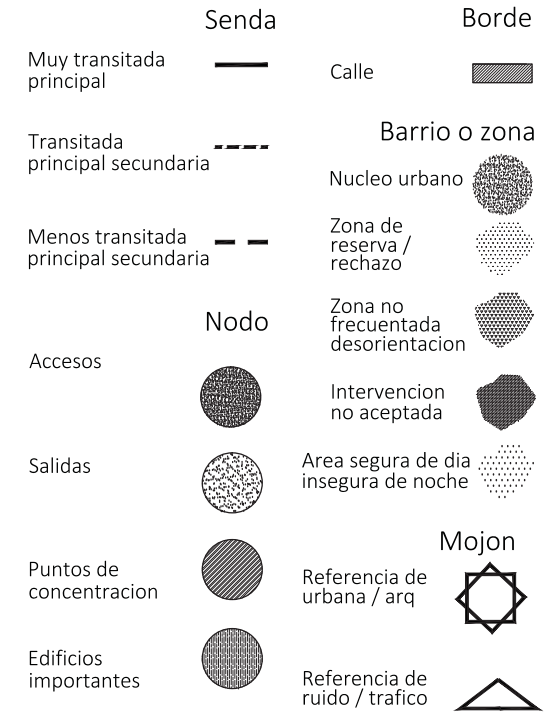
El modo de conocer el contacto de la gente con su barrio se obtiene contestando un test para identificar los elementos urbanos y arquitectónicos existentes y cuya importancia-o no- son referidos por las personas que ahí se encuentran. La diferente formación y gustos de cada persona hace interesante el resultado visual de la apreciación de dichos elementos representados en el plano al reflejar su percepción con el barrio o partes de este.

Se trata de un test de carácter cualitativo que representa los grupos diversos que utilizan el barrio. Está inspirado en el estudio que hizo Kevin Lynch a tres ciudades norteamericanas en su libro *La imagen de la ciudad*, haciendo una serie de entrevistas a los habitantes y pidiéndoles que la dibujaran para ver cómo estos perciben la ciudad dando resultados interesantes al tomar como puntos importantes distintos elementos urbanos que cambian la escala percibida de la ciudad medida.

Kevin Lynch no explica una metodología para aplicar cuestionarios, por lo que apoyándome en sus elementos y su simbología lo que hago es plantear preguntas de carácter etnográfico para que después de que las personas las respondan con el nombre o ubicación de la calle o edificio, plasmarlas con el símbolo que le corresponde en el lugar al que han referido en su respuesta. El propósito es identificar el grado de jerarquía de los edificios y demás referentes que hay en el imaginario de la gente, y que servirá también para detectar cuáles de estos permanecen desde la antigüedad y cuales se han incorporado a su memoria colectiva.

Lynch identifica las características de la ciudad en una serie de elementos que son: las Sendas “conductos que sigue el observador normalmente [...] pueden estar representadas por calles, senderos, líneas de tránsito, canales o vías férreas”; los Bordes “límites entre dos fases, rupturas lineales de la continuidad [...] separan una región de la otra [...] como ocurre en el caso del contorno de una ciudad trazado por el agua o por una muralla”; el Barrio “el observador entra “en su seno” mentalmente y que son reconocibles como si tuvieran un carácter común que los identifica”; los Nodos “pueden ser sencillamente, concentraciones cuya importancia se debe a que son la condensación de determinado uso o carácter físico, como una esquina donde se reúne la gente o una plaza cercada”; los Mojonos son otros puntos de identificación con la zona pero de manera exterior, de gran importancia para referenciar un sitio “Por lo común se trata de un objeto físico definido con bastante sencillez, por ejemplo, un edificio, una señal, una tienda o una montaña”.⁷³

Este método para la investigación del Raval busca identificar por medio de la imagen mental, la potencia de los edificios que existen actualmente, el sentimiento evocado ante las nuevas intervenciones y el contexto general



⁷³ Lynch, Kevin, *La Imagen de la Ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, pp. 62 y 63.

	Senda		Nodo
muy transitada principal			
transitada principal 2a.		accesos	
poco transitada principal 3a.		salidas	
	Borde		
calle limite		puntos de concentracion	
calle divisoria			
	Barrio o zona		
nucleo urb		edificios importantes	
zona de reserva/rechazo			Mojon
		referencia de urbana / arq	
zona no frecuentada/desorientacion		referencia como simbolo	
		referencia de ruido / trafico bullicio, mal olor	
intervencion no aceptada			
zona accesible			
"nuevas" intervenciones			

67

del barrio. Conocer la percepción de la gente es de suma importancia para que el urbanista a cargo de una propuesta esté mejor preparado tomando en cuenta del colectivo tanto su percepción de la ciudad actual como sus expectativas.

Procedimiento de la entrevista

Primeramente se entrevistaron -dentro del barrio- a 3 tipos de perfiles: a jóvenes, a personas mayores que habitan el barrio y a personas denominadas como visitantes sean turistas o extranjeros cuya estancia es fuera del barrio pero que acuden a éste por razones más específicas. El primer grupo de preguntas es de carácter general para extraer del entrevistado una noción de su percepción del barrio. Se continúa con 3 preguntas sobre la Sendas, 3 de los Bordes, 4 sobre el Barrio, 3 de los Nodos, 2 sobre los Mojones y finalmente 3 preguntas abiertas.

Las preguntas realizadas son:

Nombre Origen Edad Situación en el Raval

GENERAL- ¿Cuando piensa en el Raval qué es lo primero que le viene a la mente?

GENERAL- ¿Siente diferente el Raval de día, de tarde y de noche? ¿Cuándo le gusta más?

SENDAS- ¿Qué calle identifica como la principal?

SENDAS- ¿Hay alguna calle, plaza o edificio que le provoque rechazo y/o procure evitar?

SENDAS- ¿Cómo describe las calles del Raval?

BORDES- ¿Tiene identificados los límites del Raval?

BORDES- ¿Considera que alguna calle o plaza divide el barrio?

BORDES- ¿El uso de alguna calle le impide acceder a determinada zona del barrio?

BARRIO- ¿Sabe cuáles son las intervenciones que se han hecho en los últimos 30 años?

BARRIO-BORDE- ¿Qué espacio lamenta que hayan modificado con las intervenciones urbanas?

BARRIO- ¿Qué área considera la más insegura? Alguna hora en especial?

BARRIO- ¿Cuál plaza, calle o edificio considera el núcleo principal del Raval?

NODOS- ¿A qué área pública le gusta más asistir?

NODOS- ¿Qué espacio o edificio lo asignaría como el más importante del barrio?

NODOS- ¿Cuáles considera que son los principales accesos al Raval? Por ahí mismo sale?

MOJONES- ¿Cuáles son sus referencias de orientación urbana o arquitectónica cuando está en el Raval?

MOJONES- ¿Con qué elemento arquitectónico o urbano simbolizaría al Raval?

¿Qué considera que le sobra al barrio? ¿Qué le hace falta? ¿Qué desea que no se ha hecho?

67 Simbología personalizada por el autor, utilizada para representar en los planos los elementos del barrio de los entrevistados (Dibujo por el autor).

Vecinos jóvenes (27-33)

No son originarios del barrio y su percepción es en general positiva. A diferencia de los otros perfiles se tiene una idea más clara de los límites del Raval refiriéndose a éstos por su nombre y no sólo por la traza de modo que al acceder y salir lo hacen a través de casi todas las rondas.

La Rambla del Raval y la del Hospital son las que definen como las principales vialidades, quedando como secundarias Joaquim Costa y Sant Pau, ésto forma una especie de cruz que les permite conectar al interior del barrio de forma rápida y céntrica. Sin embargo admiten que no hay calle que les impida transitar por el interior del barrio, excepto por la calle el Robador aunque reconocen que es más por la fama pues en realidad no han sido violentados.

Sobre las intervenciones realizadas en los últimos 30 años, tienen claro que han sido principalmente la Rambla del Raval, el hotel Barceló, el CCCB, el MACBA, la filмотeca y la Universitat de Barcelona. Como núcleo urbano se refirieren a espacios públicos como la Rambla del Raval y la Plaza dels Àngels siendo las referencias principales. Pero como espacios con fines recreativos más personales se reparten La Plaza dels Àngels, el Antic Hospital, el CCCB y la Rambla del Raval.

A la pregunta sobre qué espacios definen como los más importantes las respuestas han sido muy variadas como la Plaza dels Àngels, la Vicenç Martorell, el Antic Hospital, la iglesia de San Pau del Camp, el CCCB, el MACBA y el Gato de Botero el cual identifican como un símbolo del Raval junto con su traza urbana. Así mismo el MACBA, Antic Hospital, Carrer del Hospital, del Carme, Joaquim Costa y las Ramblas las ubican como referencias urbanas.



Sara 27 vecina



Helena 28 vecina



Julia 30 vecina



Victor 33 vecino



Sandra 33 vecina



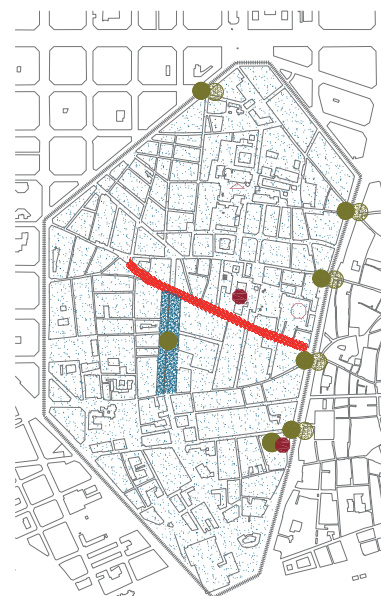
Carla 33 vecina



Marfa del Prado 67 vecina



Marfa 61 visitante



Manuel Simon 76 vecino

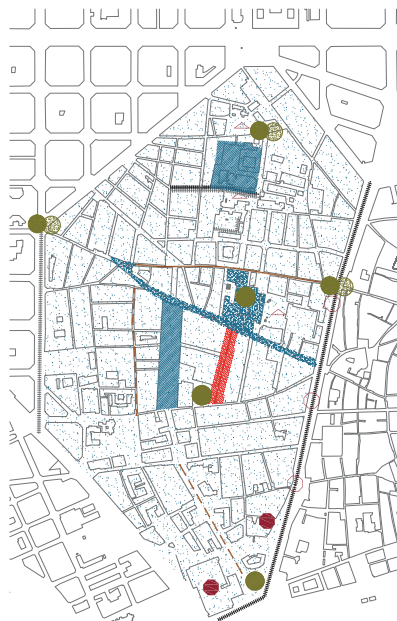
Visitantes (25-32)

Se ve claramente que el uso y conocimiento del barrio por los visitantes va en función al tiempo que dura su estancia y la frecuencia con que asisten al barrio, ya sea por paseos, estudios o turismo. Desconocen los límites del barrio salvo por las Ramblas por donde entran al barrio al igual que por la Plaza Universitat. No expresan rechazo salvo un poco de precaución en las zonas que han tenido la fama de conflictivas.

La Rambla del Raval es la calle que identifican como la principal, su ubicación, uso y sobre todo el significado que tradicionalmente tiene este característico espacio público catalán, hace que tenga el mayor peso como referencia urbana dentro del barrio. Es muy probable que por ello no la identifiquen claramente como intervención nueva y sólo citen al conjunto del CCCB-MACBA-Universitat ya que visiblemente es una arquitectura que contrasta.

Como núcleo urbano se reparten prioridad la Rambla del Raval y el conjunto del CCCB, pero a este último prefieren asistir como elección personal e igualmente le asignan como el edificio más importante del barrio, quedando en segundo término la Rambla del Raval, el Antic Hospital, y el Gato de Botero que también los consideran referencias de orientación urbana dentro del barrio-junto con el MACBA, la calle del Hospital, el hotel Barceló y la Filmoteca.

Con un peso simbólico mencionan a: La Boqueria, la Plaza Vicenç Martorell, la Rambla del Raval, la calle del Hospital, y la traza urbana y el Antic Hospital. De acuerdo a ésto el valor de los edificios y espacios queda equilibrado.



Jalmé Mansho 67 vecino



Wilson 65 visitante



Osvaldo 68 visitante

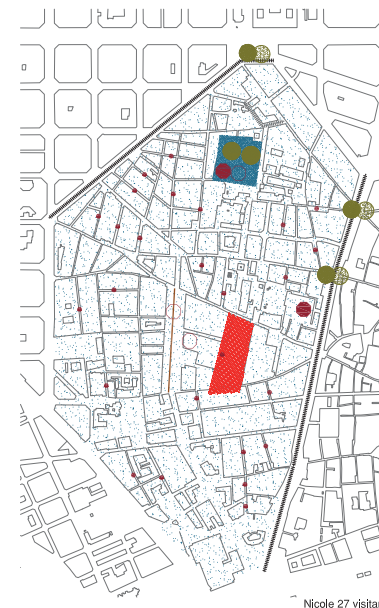
Adultos mayores (61-76)

Conocen los límites del Barrio aunque no les dan mucha importancia. Las entradas y sus salidas al barrio son por las Ramblas y por las demás Rondas; las calles que consideran principales se reparte entre la calle del Hospital, la del Carme, la de la Rambla del Raval, como secundarias la de la Riereta y la avenida Drassanes. No hay rechazo a determinada zona salvo la fama conflictiva de la calle del Robador, aunque son conscientes que, aunque no como antes aún hay problemas de drogadicción, prostitución y vandalismo en cualquier zona del barrio.

Consideran a la Rambla del Raval, la Boqueria, la calle del Hospital y el antic Hospital como núcleos urbanos-solo una persona mayor visitante considera núcleo al conjunto del CCCB por las actividades culturales-. Como referencias de orientación tienen en cuenta las Iglesias de Betlem, Sant Agustí, el antiguo convento dels Àngels, la Boqueria, el MACBA el Liceu, el antic Hospital, las calles del Hospital, del Carme. Aunque son conscientes de las últimas intervenciones no fueron citadas por todos los entrevistados.

A los lugares públicos que prefieren asistir están el CCCB, el antic Hospital, la Boqueria, la Rambla y por ultimo a la plaza dels Àngels; pero consideran que como edificios importantes están el antic Hospital, el museo Marítimo, el Palau Guell, la Filmothca y el MACBA. Como simbolos del barrio desinan al Antic Hospital, al Museo Maritimo, al Palau Guell, la Boqueria y la traza urbana como los más representativos del barrio.

Malos olores y ruidos fueron otras referencias que les provoca molestia, empero la vitalidad del barrio les parece positiva.



¿Qué rastros del proyecto *Del Liceu al Seminari* podemos encontrar?

Sobresale entre los perfiles de entrevistados aquel de los jóvenes, ellos refieren como rasgo muy característico y simbólico la traza urbana del Raval: calles estrechas laberínticas y acogedoras que junto con la vitalidad multicultural hacen que esta traza urbana sea apreciada como un valor identitario del lugar. Los espacios públicos visitados por los jóvenes son más variados y distribuidos a diferencia de los visitantes que asisten puntualmente al conjunto del CCCB y a la Rambla del Raval, éste está vinculado a su respuesta sobre la traza como elemento característico. Podemos ver que los jóvenes habitantes del barrio han asumido la gran mayoría de las intervenciones urbanas relativamente recientes (excepto el hotel Barceló) incorporándolas a su vida cotidiana, equilibrando los dos núcleos que son la Rambla del Raval y el conjunto del CCCB -y con menos referencia pero también presente el museo Marítimo-.

Los adultos mayores que aunque tienen presente las intervenciones del MACBA-CCCB-Plaza dels Àngels y UB no suelen referirse a ellas como un referente destacado del barrio, en cambio le dan prioridad a otros edificios como el Antic Hospital, La Boqueria y la Rambla del Raval, esta última como ya se mencionó tiene en nombre, características, uso, orientación y dimensiones el peso la Rambla tradicional, eso me hace pensar ha sido fácil incorporarla en su memoria colectiva que además ya tenía sus ecos desde el plan Cerdà. La Calle del Hospital también fue considerada principal, dos mil años de diferencia les separan en su construcción y pese a ello se ensamblaron rápidamente en el imaginario de la gente. Con menor referencia se mencionan las iglesias y el museo Marítimo. En otras palabras los mayores tienen más presentes los espacios cuyos usos responden a una estructura social tradicional de barrio.

Por parte de los visitantes es muy concreta su visita al barrio siendo el conjunto CCCB, el MACBA, La plaza dels Àngels, y la Rambla del Raval, ambas con más jerarquía como referencias. Ellos no perciben molestia ni limitante alguna dentro del barrio. Aunque no niegan la actividad cultural de muchos edificios no los tienen identificados como eje cultural debido a que acceden al edificio o espacio de su interés desde las Ramblas.



71



72



73

71 Presencia de los espacios y edificios en el perfil de los Jóvenes Vecinos de edades comprendidas entre los 25 y 32 (Imagen por el autor).

72 Presencia de los espacios y edificios en el imaginario del perfil de los Adultos Mayores, de edades comprendidas entre 61 y 76 (Imagen por el autor).

73 Presencia de los espacios y edificios en el imaginario del perfil de los Visitantes, de edades comprendidas entre 25 y 32 (Imagen por el autor).

Sintaxis del espacio. La memoria de los lugares

La *Sintaxis del espacio* es la disciplina que se dio a conocer por *La Lógica del espacio* escrita en 1984 por Bill Hillier y Julienne Hanson. El software UCL Depthmap analiza la estructura y la función de un espacio arquitectónico o urbano, ya sea construido para analizar o verificar su estructura, o bien, en estado de proyecto, para prever cómo será el comportamiento de las personas en su interior. Se estudia como uso, como forma, como idea o como teoría.

En este caso funciona como un método de análisis para conocer a través de la forma las zonas mejor optimizadas como conectadas dentro del conjunto. De este modo es posible razonar las configuraciones espaciales del proyecto *Del Liceu al Seminari* que al no concretarse su construcción nos da una idea de cómo hubiera sido el comportamiento colectivo respecto a su forma urbana para compararlo con su estado previo y su estado actual, distinguiendo en cuál etapa de su ejecución pudo haber hecho una diferencia e influido en la gente.

También nos permite saber cuántas peculiaridades posee hoy el barrio como herencia de aquel proyecto y como herencia de su estado previo a las intervenciones que ha tenido hasta nuestros días. Esta es una propuesta de análisis entre la historia, un proyecto, su actualización y una situación actual.

Para poder interpretar dichos planos veremos que las zonas en rojo indican una mayor integración visual, de accesibilidad y de presencia, sucede lo opuesto con los tonos azules siendo el azul oscuro el que en menor medida se integra al contexto. Analizando de este modo todos los espacios en conjunto apreciamos el valor de cada uno en función de los demás.

Otro tipo de análisis es el de *conectividad lineal*, nos ayuda a conocer cuáles son las conexiones rectas desde un punto a otro jerarquizando a las rojas como las más directas y a las azules oscuras como menos directas.

Estos análisis nos muestran los movimientos principales que la gente hace en uno o varios espacios permitiéndonos ver el flujo de la zona investigada y el grado de aprovechamiento de cada una de las áreas conectadas.



74

Análisis de integración visual, puntos de encuentro y permanencia (espacios públicos)



75 Estado previo al proyecto (Dibujo por el autor).

Los puntos de mayor accesibilidad, encuentro y estancia es donde están los cruces entre calles -tonalidades rojas y naranjas-, desventaja para procurar una estancia recreativa dentro del barrio. El conjunto de la Casa de la Caritat está completamente aislado, y la única plaza con posibilidades de un uso medio es la de Vicenç Martorell que por ubicación es poco accesible a los habitantes del barrio.



76 Proyecto *Del Liceu al Seminari* (Dibujo por el autor).

Los puntos de mayor accesibilidad en la propuesta original se encuentran en la Gran Plaza, las dimensiones y forma son acertadas pues como ya se dijo antes -enlaza edificios históricos, muestra las tonalidades rojas que representan efectivamente una mayor accesibilidad para convertirse en un punto de encuentro y distribución dentro del barrio, y las tonalidades verdes se distribuyen mejor en el resto de la zona del proyecto.



77 Propuestas posteriores sobre la misma zona (Dibujo por el autor).

La Gran Plaza sigue teniendo la jerarquía como lugar de accesibilidad, encuentro y estancia. Podemos ver además que en esta versión las tonalidades verdes están mejor repartidas entre las nuevas plazas y calles, lo que significaría un uso medio mejor repartido en el conjunto.



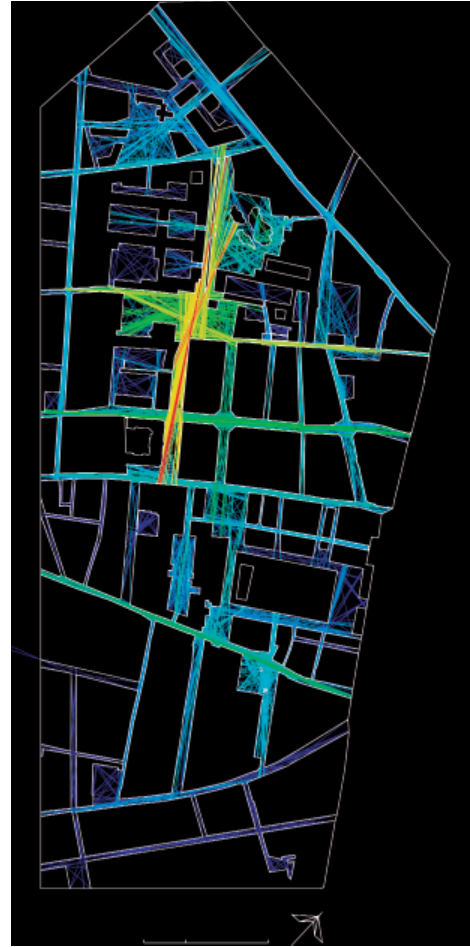
78 Estado actual (Dibujo por el autor).

Actualmente la configuración de esta zona permite ver que la Plaza dels Àngels -la Gran Plaza- ha quedado disminuida en tamaño y forma, como consecuencia ha perdido accesibilidad en comparación con las propuestas. Los demás espacios con tonalidades verdes se reparten equilibradamente un uso dentro de esta zona del barrio. Todo esto se ha podido comprobar en las entrevistas y en las visitas al lugar.



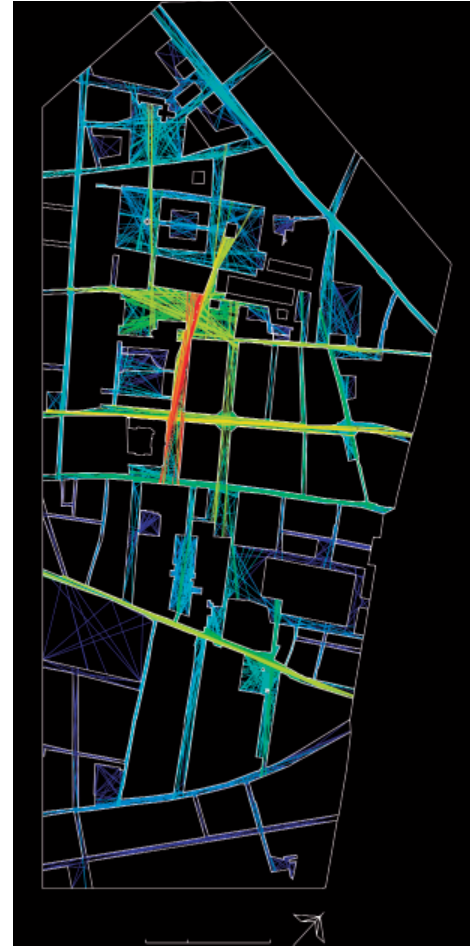
79 Estado previo al proyecto (Dibujo por el autor).

Las calles del hospital, Pintor Fortuny y la calle del arc de San Agustí-extendida hasta la calle de Jerusalem, son las que en esa época tenían una mejor conectividad lineal, lo que significa que se puede transitar de un punto a otro sin tener que cambiar de calle para llegar al otro punto y que a la vez permiten conectar con otras calles secundarias para desplazarse dentro del barrio.



80 Proyecto *Del Liceu al Seminari* (Dibujo por el autor).

Podemos ver que el eje planteado en la calle dels Àngels efectivamente concentra las mejores conexiones en el núcleo que rodea a la Gran Plaza (zonas norte y centro), en la zona de la Boqueria a pesar que planteó derribos y más espacios abiertos no hay más conexiones que unan al barrio en menos pasos, esto no es precisamente malo ni una desventaja si lo que se ha pretendido es que el barrio conserve una traza laberíntica.



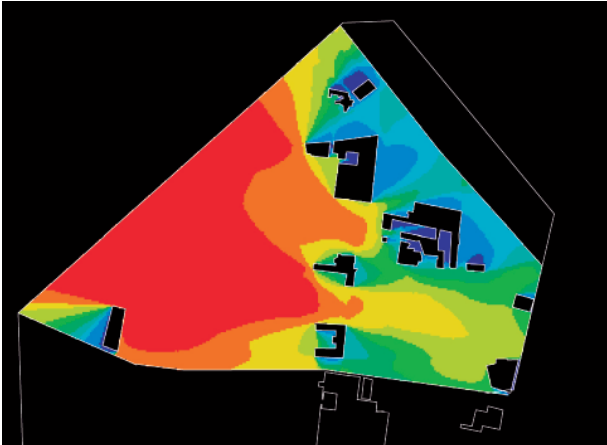
81 Propuestas posteriores sobre la misma zona (Dibujo por el autor).

El eje que hace la calle dels Àngels sigue con una jerarquía más intensa de mejor conectividad lineal sin embargo es corto el trayecto y sigue concentrándose la conectividad alrededor de ese tramo. Recupera en parte la conectividad -con esta nueva configuración- la calle del Hospital y la del Pintor Fortuny.

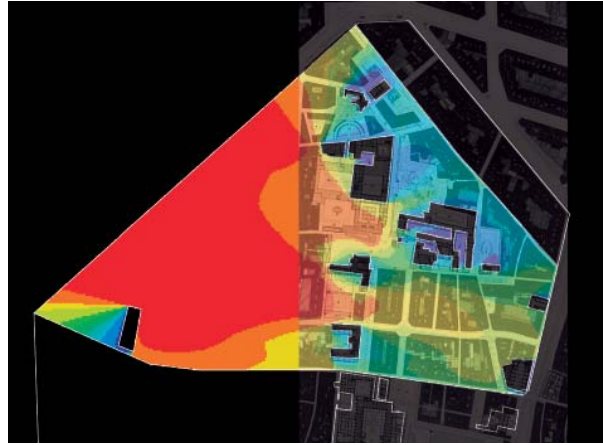


82 Estado actual (Dibujo por el autor).

Al no hacerse todos los derribos contemplados podemos ver que "reaparecen" las calles del hospital, del Dr. Pintor Fortuny y la del Arc de Sant Agustí como se puede ver en el primer análisis del estado original, que junto con la calle dels Àngels propuesta en el proyecto equilibran la conectividad dentro de la zona analizada. Aquí podemos apreciar una mezcla entre la configuración urbana real -la previa al proyecto-, con lo que se pudo realizar en la calle dels Àngels-contemplada en el proyecto- convirtiéndola como el eje cultural que conectaba a esos edificios.



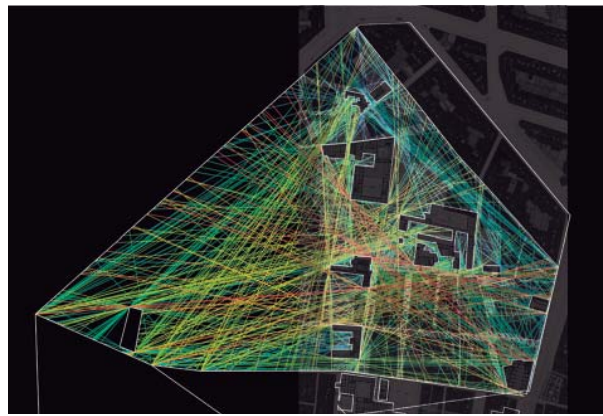
83



84



85



86

83 Análisis de integración visual.

84 Mismo análisis con la superposición del proyecto *Del Liceu al Seminari*.

85 Mismo análisis con la superposición del plano catastral del Raval.

86 Análisis de conexión lineal con la superposición del proyecto *Del Liceu al Seminari*.

(Dibujos por el autor)

¿Por qué poner una plaza? Es claro el convencimiento de Lluís Clotet por la Gran Plaza, pero no hay un referente en la memoria cartográfica de que hubiera un espacio con el mismo carácter en alguna época previa. ¿Es posible otro tipo de memoria?

Parece fácil la decisión de ubicarla cuando su objetivo era vincular a los tres edificios históricos. Sin embargo al analizar el plano de la forma del Raval en esa zona aunado a los edificios de valor patrimonial confirma la existencia de una memoria, no me refiero a una memoria aún más antigua, ni a una memoria en el inconsciente del arquitecto, quizá estamos ante un nuevo tipo de memoria, una invisible que se va generando/adaptando paramétricamente en función a los demás elementos, una memoria que da la forma en sí misma y que al hacerla visible-en este caso con las plazas- evoca la sensación que ahí siempre ha estado y que a la vez funciona y se suma a lo construido. A esta memoria le llamaría Memoria en Potencia, que está y no está en el lugar, pero que puede ser intuida por el arquitecto cuando la busca no en su repertorio de recuerdos sino en su repertorio de posibilidades.

Analizando los edificios históricos, los límites dados por las murallas y por las dos calles romanas-como elementos históricos arquitectónicos y urbanos que definen las posibilidades de acción-. Vemos que la zona roja señala el lugar de mayor concentración de habitantes, mientras que la naranja con sus dos prominencias hacia la Rambla corresponde a los dos espacios públicos pensados por Clotet: La Gran Plaza y los espacios libres y recreativos-hoy plaza de les Caramelles-.

Estas zonas naranjas que coinciden con las plazas y patios como zonas de desplazamiento y estancias cortas indican que ha sido certera la decisión de ubi-

car esos espacios para esos usos públicos.

Sin embargo la delimitación de la Plaza de les Caravelles por dos edificios propuestos- cuyos edificios actuales no difieren mucho respecto a la idea original- hacen poco accesible su uso como punto de encuentro y de desplazamiento para continuar un recorrido quedando este espacio semi privatizado por los vecinos.

Comparativo del análisis de integración visual entre el proyecto *Del Liceu al Seminari* y la situación actual.

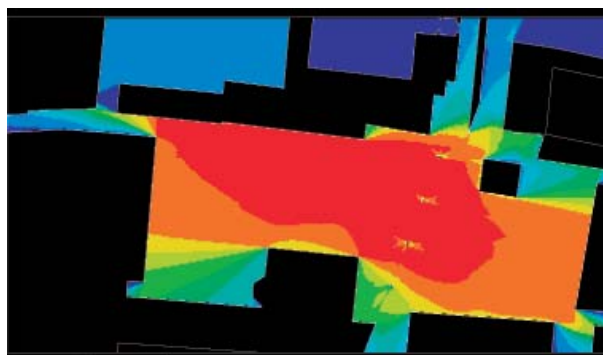
De acuerdo a las zonas marcadas en rojo y naranja la Gran plaza ofrece más posibilidades tanto para estar como para desarrollar alguna actividad en ese espacio y cuya presencia ofrece también una mejor integración de la traza en esa zona, así como un punto de conexión, de encuentro o de actividades, teniendo además las mejores vistas.

Efectivamente la forma y distribución de la Gran Plaza la convertirían en el corazón real del proyecto, un punto que como centro resuelve y desahoga la vida de barrio. Su herencia, la Plaza dels Àngels no se aparta ser también un nudo importante dentro del barrio actual, pero menos potente en tamaño, uso y forma.

La Plaza dels Àngels queda reducida, la plataforma al frente del MACBA rompe la fluidez impidiendo el antiguo desplazamiento natural de la traza urbana hacia y desde la calle Joaquim Costa, dejando ver que las mermadas manchas rojas y naranja cumplen su función más como cruce que para permanecer ahí.



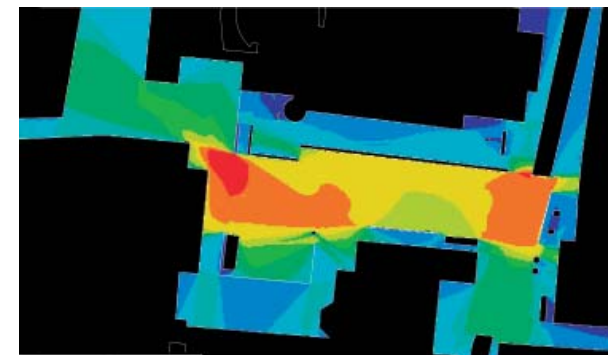
87



88



89



90

87 Análisis de integración visual general del proyecto *Del Liceu al Seminari*.

88 Análisis de integración visual en la Gran Plaza (Dibujos por el autor).

89 Análisis de integración visual general de la situación actual.

90 Análisis de integración visual en la Plaza dels Àngels (Dibujos por el autor).

Turismo. La memoria de una sociedad global

La situación turística en este sector del barrio es importante por el grado de penetración dentro de la estructura social, su presencia no sorprende pues las intervenciones como atracción turística-cultural fueron consideradas dentro del proyecto como parte de su objetivo de regenerar el barrio. Sin embargo la realidad turística que vive actualmente Barcelona hace que esta interfiera con la vida común del habitante.

La arquitectura histórica tiene la característica de ser un legado único que se estima mucho últimamente, se cuida y se conserva para ser mostrado. El atesoramiento de objetos antiguos y de valor no es nada nuevo pues hay registros de que en Egipto por el año 1300- desenterraban objetos y los llevaban a mansiones con la finalidad de guardar un trozo de historia. Una intención más firme de cuidar el patrimonio surge a partir de 1800 definiendo a los monumentos como tales, los avances de la ciencia ayudaron a la restauración y a la protección incluyendo un marco jurídico para tales efectos.

La ciudad tardíamente fue valorada como patrimonio, con el París de Haussman se empezó a tener una noción del patrimonio urbano, probablemente como consecuencia de sus drásticas intervenciones pues Ruskin se encargó de transmitir su preocupación en sus escritos debido a las demoliciones que atentaban contra la estructura de la ciudad antigua, siendo el tejido un objeto patrimonial intangible que tiene que ser protegido incondicionalmente.

Así entonces se empezó a valorar a la ciudad como patrimonio hace más de 400 años, según registros oficiales, el porqué de este lapso es una interesante pregunta de Françoise Choay cuya respuesta nos hace comprender que para que una ciudad obtenga el grado de patrimonio debe nutrirse de una serie de eventos históricos que la forjen como un símbolo de identidad para su gente, por lo tanto la escala y complejidad de ésta hicieron que su valoración haya requerido mucho más tiempo.⁷⁴ No es sino a través del paso del tiempo que el colectivo consigue apegarse a ésta, y en consecuencia alcanza el sentido de identidad y pertenencia, el tema *La relación sensible del colectivo con la ciudad* abordado anteriormente lo menciona.

Otro punto que destaca este texto es reflexionar hacia dónde se dirige nuestro patrimonio debido a la forma que en la actualidad su propio colectivo lo está comercializando-consciente e inconscientemente- para sacarle algún tipo de provecho –económico principalmente-. La llegada de visitantes extranjeros es positiva, y económicamente ayuda a que se le de mantenimiento a los edificios que por sí mismas las administraciones públicas no podrían solventar.

El problema se presenta cuando las intervenciones se hacen pensando en complacer más a los visitantes que a los habitantes, incluso distorsionando el pasado, inventado o recreando un espectáculo para que el visitante venga únicamente a experimentar la imagen que se le ha vendido en distintos medios, y que pese a estar presente no logra percibir la dimensión social del habitante común, ni la experiencia estética patrimonial contemporánea.

⁷⁴ Texto basado en la obra de Choay, Françoise, *op. cit.*



91



Turisme
Principals equipaments d'atracció turística i hotels

- Més del 80%
- Entre el 20 i el 80%
- Equipaments d'atracció turística

92



Districtes funcionals

- Ciutat Vella
- Turisme
- Raval

93

92 Edificios con atractivo turístico (Joan Busquets).

93 Zona de influencia turística de Ciutat Vella (Joan Busquets).

El Partenón, San Pedro de Roma, el Castillo de Praga, Santa Sofía, el Taj Mahal, las pirámides de Egipto, México, etc. son iluminados en las noches mas no hay beneficio en ello ya que muestran al monumento como nunca fue concebido. Algo similar sucede con el sonido como parte de la escenificación para el espectador y no para valorizar al monumento. El edificio compite entonces con un sinfín de espectáculos tales como exposiciones, conciertos, operas, representaciones dramáticas, desfiles de moda, proyección de videos (video mapping). Otras acciones que se llegan a realizar son las modificaciones paseos, plazoletas, calles y pasajes peatonales pavimentados como solían ser en la antigüedad, o como nunca fueron, y son adornados por postes, bancos, papeleras, luminarias, y demás mobiliario industrializado al estilo antiguo.

El aprovechar la remodelación de una ciudad o de un barrio en este caso, y el consumismo cultural son parte del contexto europeo de los años 70 y 80. Entre las principales intervenciones museísticas de referencia internacional están:

- 1) El Museo de Orsay (reutilización de una antigua estación de trenes a partir de 1977, reformada como museo en 1986),
- 2) el Centro Pompidou (parte de una reforma más amplia del centro que tuvo un fuerte impacto sobre el mercado del arte, ya que atraería a la zona el 29,5% de las galerías parisinas en 1989).
- 3) el proceso de constitución del barrio neoyorquino del SoHo los años setenta como un barrio de artistas y después como galerístico (Simpson, 1981), que tuvo una gran repercusión social y económica de la zona.⁷⁵

Hay que señalar que la situación social en esos años para Barcelona era muy delicada y el proyecto *Del Liceu al Seminari* fue el primero elaborado después de la democracia y pionero en Barcelona en incluir esta visión. Con estas influencias el Raval se incorpora como una atracción también para el turismo cultural de cara al contexto internacional.

Esta idea aunque reciente tiene sus antecedentes en los años 30 del siglo pasado, cuando comenzó su cambio de imagen para ser considerada como un centro histórico de modo que la Ciutat Vella se percibiese como patrimonio, para ello había que despejar la ciudad y hacer notar lo antiguo. Ya el GATCPAC hizo crítica al respecto advirtiendo que la idea detrás era la atracción turística⁷⁶ lo cual llevaría a banalizar el valor real de los edificios históricos.

En las guías turísticas como en Internet y en las imágenes de edificios más edificios más fotografiados se encuentra el MACBA, como objeto de atracción turística y sí que ha dado buenos resultados pero su uso se limita a ser imagen de fondo, como trofeo de conquista cada vez que se llega a un lugar.

⁷⁵ Rius, Joaquim, *op. cit.*

⁷⁶ Veía que la idea detrás era el crear una ciudad turística en la que sin moverse del autocar se podría visitar la ciudad en cinco o diez minutos creían que <la creación de vías amplias que enlazan los puntos de interés histórico de la ciudad vieja, constituyen una grave equivocación, ya que privarían a los principales monumentos de la ciudad de su marco actual que los situaba en un ambiente que hay que respetar> <Higienizar> decían, <es más importante que enlazar los monumentos> A.C., núm. 13 (primer trimestre de 1934), p. 20. Y sobre el <Pla de sanejament del casc antic>.

No solo la arquitectura y la traza urbana como patrimonio son útiles para atraer el turismo, una arquitectura singular y muy moderna también lo logra, y si ambas contrastan puede resultar un atractivo, sobre todo si está en armonía, pero si es moderno y no se integra ni por mimesis ni por un contraste en armonía provocará una ruptura. En el Raval pasa esto con el MACBA el edificio no es malo pues su imagen moderna atrae al visitante, pero su colocación está forzada y no guarda relación con el contexto, aunque el edificio gusta, la importancia de un museo debe ir más allá que su sola imagen estética externa.

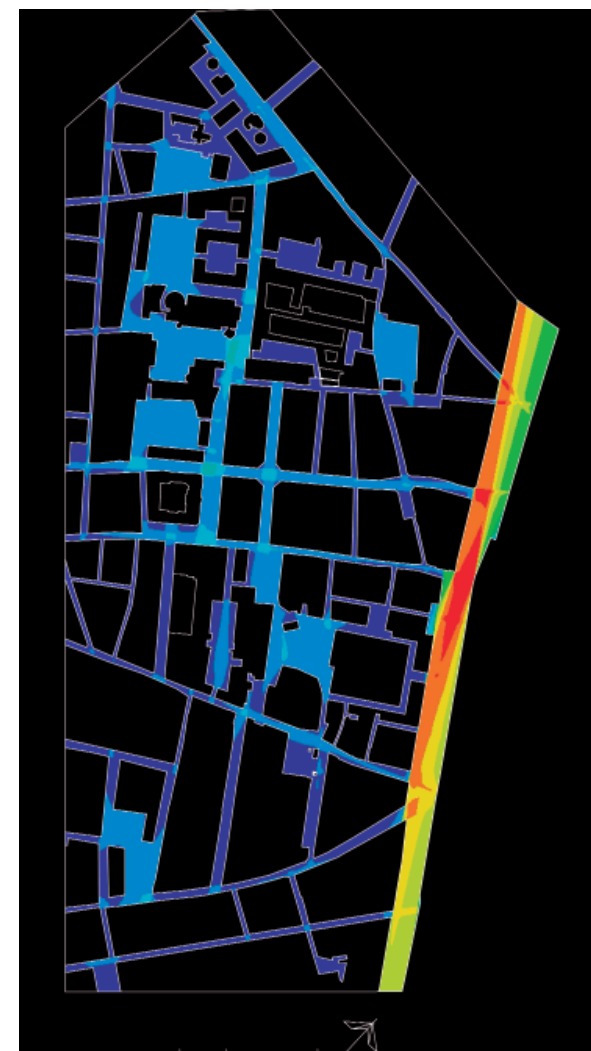
El edificio debiera tener una calidad que dialogue con el contexto, cosa que no ha pasado. Dice Marc Augé-citando a Jean Starobinski- que la esencia de la modernidad está en la conciliación de la presencia del pasado en el presente que lo desborda y lo reivindica.⁷⁷ El proyecto *Del Liceu al Seminari* consideraba un edificio moderno pero éste ya formaba parte del conjunto urbano, a diferencia del MACBA que urbanamente no está integrado pero como imagen publicitaria que anuncia Barcelona ha funcionado muy bien aunque es un edificio que pudiera estar en otro sitio pues no guarda relaciones urbanas ni arquitectónicas con su entorno próximo.

La Rambla

Los recorridos de turistas que visitan Ciutat Vella son diferentes, prefieren ir a los edificios que distinguen la ciudad y que son los que aparecen en las guías turísticas y demás publicidad audiovisual.

Al agregar la Rambla a los análisis realizados con el programa *UCL Depthmap* notamos su importancia como enlace para acceder desde cualquier distancia de su longitud a los edificios del Raval. También reafirma el perfil de los visitantes entrevistados en el apartado anterior. Esto significa un cambio sustancial en el tipo de recorrido que haría un visitante donde a partir de ésta inicia sus paseos.

En la página siguiente trazo posibles rutas para recorrer esa zona con base en los edificios y sus posibilidades de ser visitados, también se muestra una tabla en la que señalo en rojo los edificios que aparecen con más frecuencia en las guías turísticas y de arquitectura consultadas por los visitantes, lo cual se refleja en el plano interactivo *atnaigh* que identifica los edificios más fotografiados por los visitantes y promocionados en plataformas de internet y rastreados a través de dicha página mostrando una serie de cartografías donde la cantidad de puntos refleja su respectivo grado de atracción/interés.



94

⁷⁷ Augé, Marc, *Los no lugares, Espacios del anonimato, Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 81.

94 Análisis de integración visual considerando la Rambla como parte de la accesibilidad a la zona (Dibujo por el autor).



95

Edificio	Ubicación	Tipo de guía	cant	Autores	Tipo de atracción
San Pere Nolasc	Calle Tallers, entre las Ramblas y la plaza de Universitat	14 Itinerarios urbanos	1	S, XVIII. Cupula pintada por Josep Flaugier	arquitectónica e histórica
Dispensario antituberuloso	pasaje sant bernat 10, c tottes i amat s/n	guía de arquitectura (Barcelona 1929-1924)	1	José LUIS Sert, Josep torres Clavé y Joan B. Sibirana, arquitectos.	arquitectónica
Esglesia de Montalegre	Calle Valldonzella	14 itinerarios urbanos	1		no específica
CCCB	Calle Montalegre 5	Turística, arquitectónica	4	Helio Piñon y Albert Viaplana	Turística, cultural y arquitectónica
MACBA	Plaza de los Angeles	Turística, Guía infantil, guía arquitectónica	5	Richard Meier	Turística, cultural y arquitectónica
Plaza de los Angeles	Plaza de los Angeles	turística	1*		Turística
Convento de los Àngels	Carrer dels Àngels	Intervenciones en bcn	2	Restaurada por Luís Clotet e Ignasi Paricio	Cultural, arquitectónica
Colegio Milà i Fontanals	en la Calle de los Angeles entre Carrer del Peu de la Creu y Carrer del Carme	14 itinerarios urbanos	1	Josep Goday en 1929	
Antiguo Hospital de la Santa Creu	Calle Hospital s/n	Turística, 14 itinerarios urbanos, Guía infantil	3	Construido en 1402	Turística, cultural y arquitectónica
Mercat de la Bouqeria	Rambla catalunia, entre carrer del Carme y de l'Hospital	Turística, 14 itinerarios urbanos	3	consstruido en 1840	Turística
Palau de la virreina	Rambla catalunia, entre carrer del Carme y de l'Hospital	Turística, 14 itinerarios urbanos	2	josep Ausich y del escultor Carles Grau en 1775	Histórico cultural y arquitectónica
Gran teatro del Liceu	Las ramblas 51-59	Turística, guía arquitectónica	2	abierto en 1847	cultural, turística

96

95, 96 Recorridos culturales y tabla considerando una muestra de guías turísticas cuya influencia de las ramblas está considerada (Dibujo por el autor).



97

97 “La imagen de la ciudad, cartografía obtenida a partir de fotografías geolocalizadas hospedadas en las redes sociales Flickr e Instagram sobre la trama de calles de Barcelona, se corresponde con los lugares más vistos por ciudadanos y visitantes” (atnight, 08/10/2016).

Para un nuevo *Flâneur*. Propuesta de itinerario

De acuerdo a las entrevistas la capacidad de conexión que tiene la traza del Raval radica en que se puede ir de un lugar a otro por diferentes rutas, que pueden trazarse para visitar esa zona del barrio y son similares a los posibles recorridos planteados para el proyecto. Mercè Tatjer propone una ruta (1990) en la que se pueden recorrer todos esos edificios y más monumentos y plazas en el Raval norte, el inconveniente consiste en necesitar mucho tiempo y energía para recorrerlo además de conocimientos para apreciar dicho conjunto. La época es otra y todo sucede más rápido, se dispone de menos tiempo y menos recursos que destinar a una sola estancia, pero a la vez se dispone de una interconectividad móvil que facilita la orientación y el aprendizaje simultáneamente.

Con base en la historia de los edificios, la conectividad que ofrece la traza urbana, las entrevistas, los análisis de Space Syntax, la afluencia turística y las observaciones propias, propongo una ruta con la finalidad de recuperar el eje del proyecto pero combinándolo con los ejes horizontales de mayor jerarquía en accesibilidad. En esta ruta se aprovechan los espacios abiertos para apreciar los edificios históricos junto a los contemporáneos y hacer descansos intermedios –dada la falta de bancas-. La intención es mostrar a propios y extraños la amplia variedad de instituciones y sus tipos de arquitectura, materiales, usos y gente, conviviendo todo ello un área reducida. La ruta principal se ramifica en líneas más delgadas que conducen a las calles estrechas, a las viviendas y comercios más propios de cualquier habitante. Todo ello genera en el visitante infinidad de estímulos, olores, proporciones, temperaturas, sonidos, perspectivas se transforman en experiencias fenomenológicas que quedarán plasmadas en su memoria.



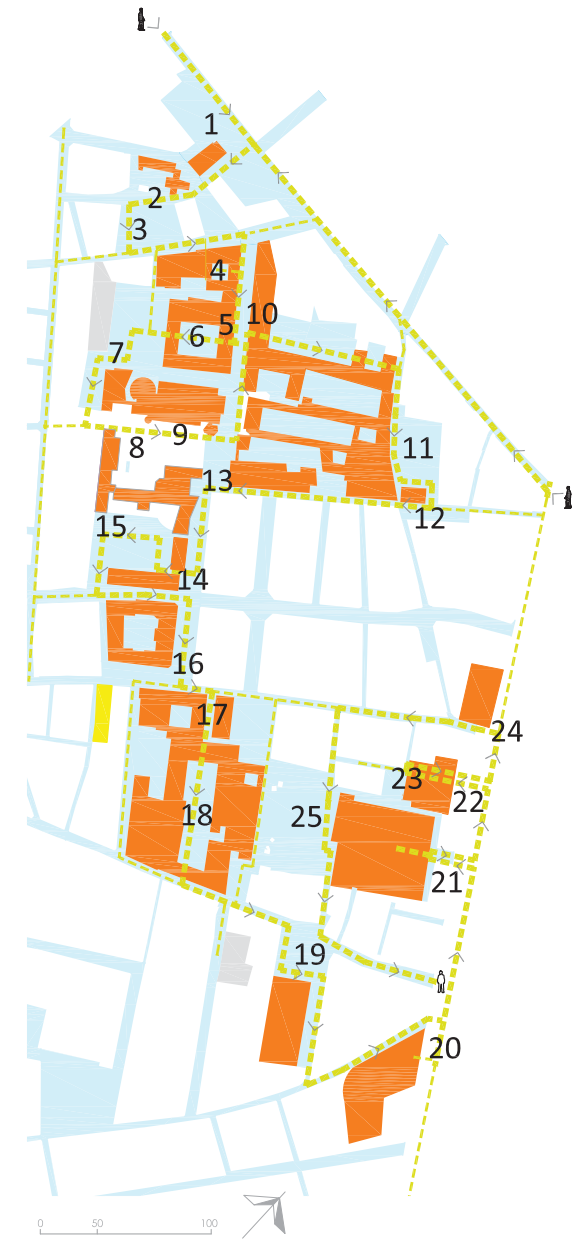
Considerando el eje de edificios propuesto dentro de las posibilidades del proyecto Del Liceu al Seminari



Recorridos en la zona alta del Raval Propuesta por Josep Ma. Huertas-Mercè Tatjer i Mir- Jaume Fabre (1990)



Considerando las guías turísticas cuya influencia de las ramblas esta considerada





1 Iglesia de Sant Pere Nolasc y Plaza Castellà



2 Antiguo Dispensario Antituberculoso



3 Plaza de Terenci Moix



4 Interior CERC



5 CCCB



6 Patio interior CCCB,



7 Plaza Joan Corominas



8 Plaza dels Àngels



9 MACBA



10 Universidad de Barcelona



11 Plaza de Vicenç Martorell y Consell M. del Districte de C. V.



12 Plaza del Bonsuccés



13 MACBA Capella



14 Espai Memorial Democràtic



15 Plaza de les Caramelles



16 Grup Escolar Milà i Fontanals



17 Passatge de l'Hospital



18 Antic Hospital de la Santa Creu



19 Plaza y Parroquia de San Agustín



20 Gran Teatre del Liceu



21 Mercat Sant Josep (La Boqueria)



22 Palau de la Virreina-Centre de la Imatge



23 Interior del Palau de la Virreina



24 Parròquia de la Mare de Déu de Betlem



25 Plaza de la Gardunya

Del proyecto a la realidad. Inserción & Integración

Quiero desarrollar el presente apartado a modo de conclusión previa de este trabajo, en virtud de que el discurso se ha encaminado paulatinamente al punto crítico entre la presencia y la ausencia, lo que faltó por construir y lo construido que quizá no debió ser. Controversia dialógica entre historia, proyecto y realidad.

El arquitecto en sus proyectos crea inserciones arquitectónicas contemporáneas en el patrimonio ya construido, con ello pretende hacer del barrio una actualización cuidada que contribuya a su conservación. Estas intervenciones generaban vínculos abarcando el llamado reciclaje arquitectónico, ampliaciones de edificios, restauraciones y rehabilitaciones. Lejos de la tendencia moderna de destruir para construir algo nuevo este proyecto empatiza con lo preexistente y es coherente con la evolución del centro histórico.

Para Florent Champy la tendencia en los 80 fue la confrontación, una arquitectura contemporánea apartada del pasado y encargada a un arquitecto de renombre en cuya obra imprime su estilo, dando notoriedad a la administración en turno, a esto Champy le llama el “gesto arquitectónico”.⁷⁸

El caso más parecido y de gran impacto que fue pauta para muchas intervenciones contemporáneas en centros históricos es el Centro Pompidou en los años 70 en París, es más semejante por su configuración (edificio/plaza). Sin embargo el conjunto de usos en el edificio en su primera planta está dirigido a la gente del lugar y reflejando el uso y apropiación tanto del edificio como de la plaza por propios y extraños. La combinación de plaza y edificio del MACBA recuerda al Pompidou, mas esta intervención fue realizada prescindiendo del contexto.

De acuerdo a las definiciones de Inserción, Integración e Implantación publicadas en 2007 en *Mag arts*⁷⁹ a este edificio no aplicó una Integración sino una Implantación, la cual excluye los contextos. Esta zona es un verdadero contraste pues según el autor esa plaza debiera ser la gran protagonista del proyecto, pero la intervención *de Implantación* arquitectónica es lo opuesto a su intervención *de Integración* urbana.

No solo el MACBA le da forma a la plaza dels Àngels, en frente está el convento dels Angels junto a un anexo de servicios públicos, en el extremo del lado oeste de la plaza está el edificio *Centre d'Estudis i Documentació* construido por Lluís Clotet con Ignacio Paricio, los materiales predominantes son el ladrillo y el cristal cuya textura, color y traslucidez se integran cromáticamente con la piedra del convento, así mismo la textura y masividad del ladrillo producen una mimesis con el entorno.

No es de extrañar que Lluís Clotet se refiera al MACBA como una bomba “Una bomba en el sentido literal. Le molestaba tanto el entorno que el edificio no cabía en el solar que le estaba destinado y tuvieron que derribarse unas edificaciones que controlaban visualmente las partes traseras de las magníficas casas de la calle Joa-

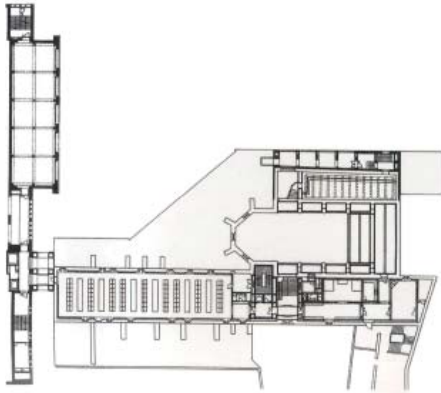
⁷⁸ El “gesto arquitectónico” tiene la finalidad de ser una arquitectura notada por los periodistas de revistas especializadas, por jurados de premios de arquitectura generando así a los “arquitectos estrella”. GEORGESCU, Alexandra, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁹ Dossier especial dedicado a las inserciones arquitectónicas contemporáneas, done define Inserción: coloca entre y en medio de otros, acepta la realidad pasada y futura; Integración: en el lugar y va más por el mimetismo, hay concordancia y reproducción; Implantación: reduccionista, excluye los contextos social, urbano, histórico de la intervención. *Idem.*

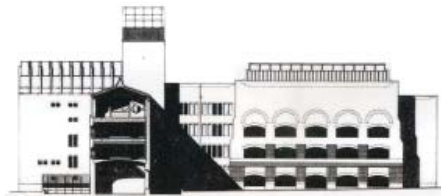


101

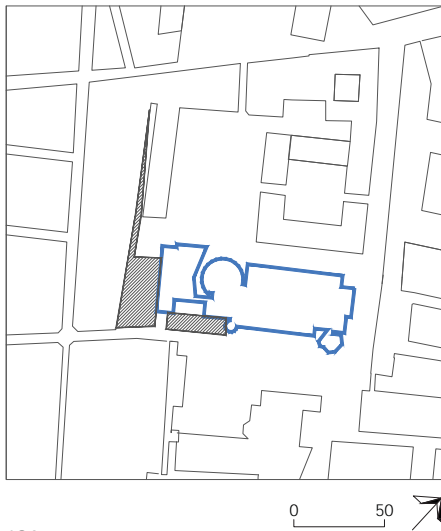
101 Contraste de intervenciones contemporáneas en la plaça dels Àngels, primer plano el Centre d'estudis i documentació por Lluís Clotet e Ignacio Paricio, en el fondo el MACBA de Ricard Meier (Foto por el autor).



102



103



104

102, 103 Planta y sección de la intervención en el Convent dels Àngels (Lluís Clotet).

104 Área remarcada de las demoliciones realizadas para el MACBA no consideradas dentro del proyecto Del Liceu al Seminari (Dibujo por el autor).

quín Costa. Por primera vez apareció la ropa tendida en las calles del barrio lo que le daba un aire “napolitano” tras el desembarco aliado”.⁸⁰ La Plaza dels Àngels suponía ser el gran núcleo, lo fue claramente en el proyecto -de acuerdo con los análisis de UCL Depthmap-, pues ahí se encuentra el punto de mayor concentración de la gente para cruzar, estar y convivir; mas en la realidad la plaza quedó de menor tamaño y por si fuera poco, colocaron al MACBA al lado noreste, desentonando con la arquitectura circundante y con los espacios resultantes que son desaprovechados. Clotet manifiesta que: “Los espacios que el edificio [MACBA] genera a su alrededor, si exceptuamos el de la plaza proyectada por nosotros, son residuales, no responden a ninguna intención, dan miedo y son insalvables por más grafitis artísticos que vayan poniendo. Aquí sí que puede comprobarse qué ocurre cuando arquitectura y urbanismo no tienen ninguna continuidad”.⁸¹

Infiero que esa falta de continuidad que menciona Clotet se da por la forma y principalmente por el uso. Ahí surge un punto de tensión al confrontarse la presencia de un espacio vacío y la ausencia de un edificio construido, dicho de otro modo, la presencia está en el uso-a partir de la ausencia (una plaza)-, con la presencia física del edificio (MACBA) cuyo uso es ausente por los habitantes del barrio.

El estilo del edificio explica por sí mismo que al ser heredero del Estilo Internacional sigue solamente los aspectos formales básicos (la arquitectura como volumen, como juego dinámico de planos, predominio de la regularidad en la composición y la ausencia de decoración), éste Estilo se desvía del Movimiento Moderno: “al no querer entenderse que más allá de la forma y del lenguaje había una nueva metodología de pensar y proyectar la arquitectura, de plantearla dentro de la ciudad racional y de proponerla como factor social esencial”.⁸²

-Retomando algunas palabras de Miralles sobre la arquitectura pública⁸³- puedo aseverar que el hecho de trabajar con la arquitectura y urbanismo públicos, significa un diálogo con la realidad de una sociedad, situación que no se logró por completo. La tensión está en la contradicción de usos y formas, donde los “brazos” del MACBA no alcanzan a sus habitantes. El uso de la plaza como circulación que articula la traza es vital y funcional, sin embargo la gente no permanece en su interior-excepto por los skaters y visitantes que usan los muros de la plataforma frontal del museo-, una plaza por sí misma resolverá pocos aspectos si no está en sintonía con su arquitectura.

La fachada del museo con sus dos volúmenes que flanquean la superficie acristalada y la plataforma, retoma la

80 Gallego, Moisés; Rahola, Victor, *op. cit.*, p. 42.

81 *Idem.*

82 “Todo ello no es casual. Obedecía a una explícita política cultural norteamericana, que a partir de los años treinta intentará controlar el mundo de la producción cultural y artística. Para ello era necesario establecer una fluida comunicación entre Europa y Norteamérica [...] en un sentido Importar las aportaciones europeas, pero enfatizando sus aspectos formales y diluyendo sus características más revolucionarias; y en otro sentido, exportando las nuevas corrientes artísticas genuinamente norteamericanas”. Así La exposición de 1932 “The International Style: Architecture from 1922” donde “La Ville Savoie, de Le Corbusier, y la Casa Tugendhat y el Pabellón de Barcelona, de Mies van der Rohe, eran los productos perfectos”. Y para promover este Estilo Internacional, los experimentos de los futuristas, de los constructivistas rusos, del expresionismo alemán, de la Escuela de Amsterdam o de la arquitectura organicista, quedaban marginados y silenciados”. MUNTANER, Josep Maria, Después del movimiento moderno, arquitectura después de la segunda mitad del siglo XX ^{2a ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 13.

83 “Es un premio que me ha sorprendido y al mismo tiempo me ha gustado porque al trabajar habitualmente con la arquitectura pública significa que el diálogo con la realidad funciona”. Miralles, Enric, [en línea]. Disponible en: <<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/10/14/enric-miralles-arquitecto-el-pais-1996/>> [consulta 25 de septiembre de 2016].

configuración básica del teatro romano. No sorprende que este espacio atraiga a skaters desde muchos países para hacer gala de sus acrobacias y de paso tomarse fotos y videograbarse. Si se llegara a considerar el patinaje urbano como un arte contemporáneo el MACBA se extendería y tendría muchos más usuarios y espectadores de lo que uno imaginaría. Para ellos la plaza es acogedora, en apariencia plaza y edificio se complementan para el uso y disfrute. Considero que esa configuración teatral explica su concurrencia, y si se planteara exhibir representaciones como teatro al aire libre reconciliaría usos y apropiaciones con los habitantes y con los visitantes.

El fenómeno quizá se debe a esa conexión edificio-plaza y a la presencia internacional del edificio. Esos jóvenes son parte de una cultura globalizada que encontró ahí su punto de reunión, su lugar de identificación y consecuente apropiación. La respuesta a esto se abordaría mejor si se intercambian observaciones con otras disciplinas como la sociología o la antropología.

¿Es el MACBA un proyecto con una mala memoria? –nos dice Augé que una mala memoria “nos retiene en el presente y aleja el pasado demasiado próximo para darnos la ilusión de perspectiva”.⁸⁴ Tan dañina es la mala memoria que descontextualiza el lugar de sus habitantes, como la memoria que repite tal cual llegando a falsear y por lo tanto a engañar a los habitantes de su tiempo, así pues la memoria no ha de repetir pero si ha de “reconstruir”.

Días después de la inauguración del MACBA continuaba vacío y las críticas sobre cómo era posible que a esas alturas no se supiese cual sería el contenido del museo no se hicieron esperar. La política cultural empezó a ser cuestionada y el municipio recibió duras críticas por gastar millones en un edificio público, no se sabía con certeza que obras iba a contener. Sin embargo a dos días de su apertura 30.000 personas fueron a visitarlo –así vacío- el edificio llamaba mucho la atención quizá por lo nuevo, por su pulcritud y modernidad, o por haber sido diseñado por Richard Meier⁸⁵ quien poco antes (1984) había ganado el Pritzker. Esta no es la única situación en la que causa mayor expectativa el edificio que las obras que serán contenidas, los Guggenheim de Nueva York y el de Bilbao tienen presencia en la mente de la gente más por el edificio mismo y no tanto por las obras que albergan, lo mismo sucede con el Centro Pompidou cuya fachada futurista impacta y acapara toda la atención de la intención principal del edificio.

Refiriéndose al Guggenheim de Bilbao Deyan Sudjic señala que ese es un ejemplo de muchos donde se abusa del “llamativo egoísmo museístico y construcción desenfrenada de edificios monumentales... instituciones que se nutren de una mezcla de ambición y riqueza”.⁸⁶ Probablemente esto inició con el Guggenheim de Nueva York cuando Frank Lloyd Wright afirmara que “en la jerarquía de las artes la arquitectura es más importante que la pintura. Resumiendo, si fuera preciso, me gustaría asestar a la pintura un golpe mortal”.⁸⁷ Diez años antes Wright se propuso hacer un edificio con una forma muy parecida al que llamó “mirador” por lo que aprovechó la ocasión de hacerlo de hacerlo con este museo. Recurrió a Robert Moses-esposo de su prima e intermediario

84 Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 26.

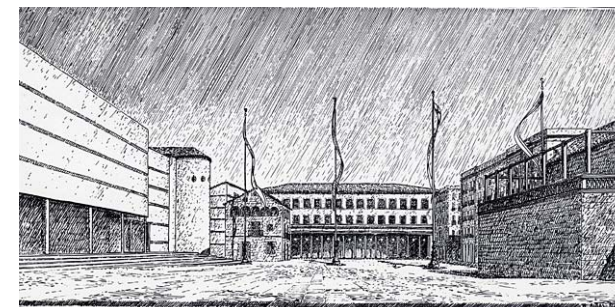
85 Pàmies, Sergi, en *Monografías, museos*, no. 6, Madrid, ed. Globus/comunicación, S. A. 1995, p.15.

86 Sudjic, Deyan, *B de Bauhaus*, Un diccionario del mundo moderno, Madrid, Turner, 2014, p. 244.

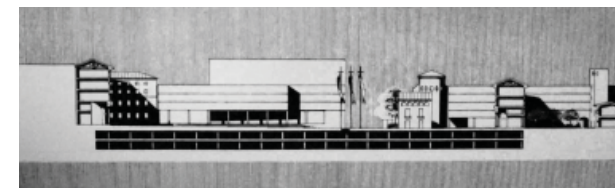
87 Wissinger, Joanna, en *Monografías, museos*, no. 6, Madrid, ed. Globus/comunicación, S. A. 1995, p.34.



105



106



107

105 Plaça dels Àngels (Fotografía por el autor).

106-107 Propuesta del museo dentro del proyecto *Del Liceu al Seminari* (Lluís Clotet).



108



109

108 Vista del Guggenheim de Frank Lloyd Wright, New York (Fotografía por el autor).

109 Vista hacia la Plaça dels Àngels desde el interior del MACBA (Fotografía por el autor).

municipal- solicitando su ayuda para buscar un emplazamiento y eludir las restricciones de las normativas que el museo no cumplía.⁸⁸

El proyecto también le acarrió a un enfrentamiento con James Johnson Sweeney —el primer director del museo- quien criticaba la imposibilidad de exponer arte serio en paredes en espiral inclinadas. No pudiendo convencer a Wright de hacer los cambios necesarios, Wright lo llamó “colgador de cuadros” y lo acusó de generar una “campaña malintencionada que pretendía pintar de blanco el museo. Lo que hubiera destruido su unidad orgánica”.⁸⁹ Actualmente esa imagen de museo moderno y visionario se ha sincronizado con una ciudad que también es moderna y da tendencias a los demás países. Desde ese punto de vista la carga histórica que tiene el Raval hará imposible que llegue a existir una sincronización con el MACBA.

El protagonismo y glorificación que buscan muchos arquitectos o políticos eludiendo aspectos como: el uso, las normativas urbanas, la falta de un equipo interdisciplinar, o simplemente el dejarse llevar por las modas, ocasionan un mayor margen de error en cuanto a la integración de una arquitectura contemporánea en un centro histórico. Tampoco se trata de ser demasiado conservadores, ni es una crítica a la arquitectura de Meier —y en consecuencia a la arquitectura moderna de Le Corbusier-, sino al abuso que se hizo de ese espacio para un edificio que pretende —y lo logra- un protagonismo de imagen moderna que contrasta con el contexto pero que desafortunadamente no es un contraste que integra, más bien fragmenta.

Este edificio nos plantea el considerar qué tanto un edificio afecta a una plaza y su zona de influencia, o bien qué tanto una intervención urbana se impone al edificio, El proyecto *Del Liceu al seminari* consideraba en ese mismo sitio un museo que sin dejar de negar la arquitectura contemporánea su planteamiento era desde un enfoque de integración urbana, cosa que no ocurre con el MACBA.

La imagen del MACBA en la plaza no es negativa pues en las entrevistas los jóvenes y visitantes lo perciben como un referente urbano de Barcelona que gusta por lo moderno y permanece en el imaginario al grado tal, que la plaza dels Àngels también la citan como “la plaza del MACBA”. Nos dice Manuel de Solà-Morales que *simultaneidad, temporalidad y diversidad* son los atributos de la ciudad y hacer ciudad es el objetivo de todo proyecto urbano, estando la urbanidad en “aquellas construcciones materiales capaces de transmitir a los ciudadanos la comprensión de estos atributos” además de que el proyecto urbano está en los elementos y episodios concretos que relacionan las personas con las cosas.⁹⁰ Está claro que el museo no es utilizado por la mayoría de la gente pero por lo menos existen dentro del barrio muchos equipamientos necesarios para desarrollar diversas actividades.

⁸⁸ Sudjic, Deyan, *op. cit.*, p. 247.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 249.

⁹⁰ Sola-Morales, Manuel de, *op. cit.*, pp. 146,147,148.

REFLEXIONES FINALES

Conclusiones



110

Ejes y espacios públicos

La finalidad de Clotet fue crear un eje principal paralelo a la Rambla, esa intención quedó verificada con los análisis del Space Syntax. Al no realizarse las obras como fueron proyectadas el resultado actual quedó en una combinación de ejes, el vertical-del proyecto- y los horizontales de la traza existente. Esta combinación no logra una vida local interna, pero a nivel más global hace al barrio más permeable con el exterior ya que los accesos otorgan una fluidez aunque excesiva, situación inevitable pues la Rambla es el espacio público más visitado en Barcelona y su turismo aumenta año con año.

Los habitantes sienten su ambiente invadido al ser utilizada la misma traza por personas no pertenecientes al barrio, por ello –como esquema general- en las mañanas la traza es ocupada por los habitantes y por personas mayores, en las tardes por ambos y en las noches por los visitantes. Los ejes horizontales no tenían prioridad en el proyecto por lo que tampoco consideró construir espacios públicos específicamente en esos cruces capaces de absorber esas diferencias.

El dilema sobre qué es más importante en el barrio, si la accesibilidad o la vida en el espacio público, queda resuelto en las entrevistas, el espacio público es determinante para la supervivencia social del barrio. En la actualidad es normal la diversidad de perfiles conviviendo únicamente en los espacios públicos pues es el lugar donde se resuelven los puntos de interacción. La visibilidad, la actividad, la conectividad y el movimiento son factores clave en estos espacios para que la gente se encuentre.

La apuesta de Clotet por los espacios públicos articulados fue un acierto. Los espacios propuestos y los que ya existían, resolverían las confrontaciones de perfiles entre habitantes –diversos- y visitantes –diversos-. Pero la propuesta no se realizó fielmente y en la realidad actual del barrio los espacios públicos principales-de acuerdo a los análisis- han quedado disminuidos, no tanto por la reducción de tamaño sino porque su accesibilidad y permanencia quedó empobrecida como sucede con la plaça dels Àngels. Otro espacio público que quedó disminuido es la plaça de la Gardunya que se redujo casi a la mitad con las nuevas instalaciones de la Escuela Massana pues sus visuales son menores y su accesibilidad también mermó quedando más como parte de la escuela que del barrio.

Los espacios públicos planteados pretendían una articulación que se integrase con el barrio situación que actualmente no se logra por completo pues más bien se integra al exterior. Para que los espacios públicos funcionen deben contar con múltiples accesos creando así las condiciones óptimas para estimular un dinamismo. Los otros pequeños espacios públicos funcionan porque son puntos de cruce a menor escala, a los que se accede por ejes diferentes donde las personas realizan actividades diferentes.



111



112

112 Montaje de los proyectos considerados para la Reforma Interior del Raval, 1982 (Imagen de archivo).

218

Al cambiar la historia también cambian las leyes de la ciudad. La transformación del Raval fue necesaria, había una estrenada democracia con una estresada sociedad, como primer proyecto de regeneración urbana dentro del Raval se aspiraba con la mejor de las intenciones-cual una utopía- a cambiar su situación.

Aunque se trabajó en la capa física existente, ésta en sí misma ya es heredera de muchas capas previas, así en la actualidad podemos decir que el proyecto analizado se ha incorporado-parcialmente- a la estructura del barrio. Apostar siempre por una utopía deja su huella en la ciudad construida y este proyecto se ha sumado a dejar las suyas. El barrio actual está dentro de lo planeado en ese proyecto, funciona y es aceptado por las nuevas generaciones.

El conjunto de edificios como eje cultural proyectado sí se materializa en la realidad del barrio actual, sin embargo los principales edificios que se han revitalizado no han conectado directamente con los habitantes, irónicamente esos mismos edificios estaban destinados a beneficiar a los más perjudicados. Actualmente se están estudiando algunas posibilidades para la reubicación del CAP que facilite a los habitantes acceder desde diferentes puntos del barrio. El reclamo por tener un espacio accesible es parte de la recuperación del uso de un servicio público básico para los habitantes del barrio en esa zona del Raval puesto que el uso cultural actual es mucho mayor del que se tenía proyectado.

La configuración urbana histórica del barrio así como el estudio del proyecto Del Liceu al Seminari, constituyen un conjunto de memorias reales y proyectadas que nos ayudan a entender el actual barrio del Raval. Las entrevistas, los análisis de configuración del espacio con el Space Syntax, las observaciones y recorridos realizados, sustentan mi conclusión de que el barrio actual del Raval contiene además de las memorias reales también las proyectadas.

Esta investigación pretende acercarnos a la lectura de la memoria y ayudarnos a reconocer un proyecto no ejecutado a través de otras vías como los edificios derribados, los que se decidió dejar en pie y los construidos posteriormente pero con los usos propuestos. En la actualidad la zona de estudio conserva esa configuración forjada durante siglos y también las características de dicho proyecto.

Cabe destacar del autor y su equipo, su acertada lectura al identificar los giros de modernidad, definida como los puntos de inflexión donde las arquitecturas de cada época se lograron adaptar al medio y a sus propios cambios. Con la llegada de la Revolución Industrial desaparecieron esos gestos pero se recuperaron en este proyecto al adaptar la contemporaneidad de los espacios al contexto histórico del barrio. La sensibilidad estética, el diálogo poético entre épocas y formas, le confieren a este proyecto un valor de modernidad específica.

Para realizar proyectos de estas dimensiones se han de coordinar los tiempos, los recursos y las políticas necesarias, pero la duración y complejidad hacen que casi siempre queden inconclusos así que se inicia nuevamente el ciclo en que el barrio materializó solo una parte de las memorias del proyecto, posteriormente otros proyec-

tos hicieron lo mismo con las memorias Del Liceu al Seminari, de las memorias físicas del barrio y las memorias de sus propios autores.

El proyecto como narración

Paul Ricoeur propone establecer una relación entre el tiempo narrado y el espacio construido, pero en este caso, se trata más bien de una analogía más próxima y literal del cruce entre el “espacio y el tiempo a través de los actos de construir y de narrar”⁹¹ para explicar con mayor claridad el concepto de un proyecto urbano-arquitectónico que quedó en papel, y descubrir por medio del análisis que describe algo más que el mismo proyecto, un punto intermedio entre lo que fue y lo que será. Así este proyecto se convierte en una vía de diálogo para aproximarnos a la cultura retomando las configuraciones espaciales que tuvieron lugar en el pasado, adquiriendo significado el “hacer presente lo ausente” en el proyecto como producto de la experiencia e imaginario del arquitecto, y con “lo ausente que ha sido” a través del estudio del proyecto aunado a la memoria intangible del lugar.

El proyecto *Del Liceu al seminari* siendo a la vez un “relato” comunica a los demás la estrategia proyectual que pretende servir de solución a la situación degradada en el barrio. Se convierte en un discurso que refleja en el papel *lo anterior que ha sido*, y refleja en la actualidad *lo anterior que no fue*. Reuniendo en él a la memoria de lo que se tuvo y se perdió y a la memoria de lo que se pretendió tener pero está presente en el recuerdo. Como documento narra una historia, es importante saber “leerla” para la configuración de intervenciones posteriores.

Las fases de Ricoeur se reafirmaron por el arquitecto Lluís Clotet cuando durante la entrega del Premio Nacional de Arquitectura 2010, mencionó en su discurso que la arquitectura es: “Una disciplina que me ha permitido practicar el juego de imaginar, construir lo imaginado, observar su comportamiento y afinar las futuras imaginaciones”.⁹² Es prácticamente lo que Ricoeur refiere respecto a la prefiguración (cuando el arquitecto imagina o proyecta), la configuración (cuando lo construye) y la refiguración (cuando este evalúa su comportamiento).

También los vestigios son huellas que se consideran signos, si se vincula la acción del recorrido (o varios recorridos) a las huellas e hitos de lo existente, se puede plantear una narración del lugar.

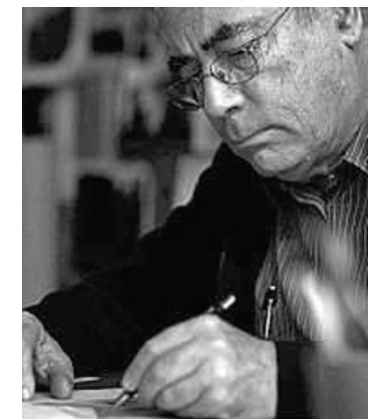
Bien dijo Ricoeur que el autor con su imaginación ha de viajar al pasado que fue el presente en su época, de igual manera Clotet en su discurso menciona que la arquitectura es: “una disciplina que me ha hecho contemporáneo de todas las épocas y que me ha enseñado que la tradición no es una herencia sino una conquista”.⁹³ He aquí que el peso temporal en el que vive no escapa de su conciencia histórica.



113



114



115

91 *Idem.*

92 Clotet, Lluís, *op. cit.*, p. 15.

93 *Idem.*

113-114 Casa de la Caritat, clases y comedor, principios del s XX (Imágenes de Archivo).

115 Lluís Clotet (imagen de archivo).



116



117

116 Gran Teatre del Liceu (Foto por el autor).

117 El Seminari conciliar de Barcelona (Foto por el autor).

Una vez entendido el valor documental de este proyecto y principalmente su propósito de transmitir una memoria, quizá ahora o después se le considere como “aquella elevación, aquella verticalidad que la gramática confiere a un documento transformándolo en monumento”. El proyecto urbano Del Liceu al Seminari es heredero del pasado, retoma, narra y transmite parte de la historia arquitectónica y urbana del Raval, por lo tanto tiene todas las características para considerarse un monumento.

Cualquier tema que trate sobre la historia será complejo y polémico, cuanto más si lo aborda el urbanismo, disciplina de por sí muy compleja. Afortunadamente quedan temas interesantes a tratar en otras investigaciones lo que abre muchas puertas. Se cumplirá satisfactoriamente el objetivo del presente capítulo si estimula a la reflexión, ya sea para coincidir con lo aquí expuesto o bien, para impulsar el surgimiento de ideas diferentes que enriquezcan el abanico de posturas que generen una crítica a proyectos contemporáneos en centros históricos y la forma en que éstos aborden la preservación del patrimonio y el contexto en favor de sus habitantes.