

Materialización de la memoria real y proyectada

Josue Nathan Martínez Gómez

La capacidad de heredar conocimientos, propios y previos, para futuras generaciones estaba limitada en un principio a la intangibilidad de la memoria y a la volatilidad de la voz. Más tarde, con la llegada de la escritura, dichos conocimientos pudieron conservarse y transmitirse a receptores de otros lugares y épocas¹. Con el paso del tiempo y la evolución de las civilizaciones el traspaso de la memoria también incluyó a lo construido².

De esta forma, la herencia de una ciudad involucra el proceso de una estructura en base a factores físicos, políticos, económicos, sociales, religiosos, culturales e incluso geográficos, más o menos coordinados entre sí. En la evolución de las ciudades puede acontecer la variación de algunos de estos factores en perjuicio de los demás³, por lo que la adecuada atención a aquel en desventaja, logrará sanear, estabilizar e incluso potenciar, el desarrollo de la ciudad.

El proceso de transformación en el que se ven envueltas las ciudades a lo largo de su existencia es complejo. Estos cambios, que en algunos casos son bruscos y en otros sutiles, son asimilados o rechazados por sus habitantes, quienes se adaptan -o someten- a los cambios que oponen resistencia. Este comportamiento como grupo depende en gran medida de la memoria colectiva⁴. Por tanto, cuando hablamos de intervenciones contemporáneas en centros históricos, estamos abordando básicamente el cuidado de la memoria, en primera instancia, y su cuidadosa renovación.

A partir de la revolución industrial los cambios en las ciudades han roto ese ritmo de crecimiento natural, lento y adaptativo. Con ello la respuesta a una apresurada adaptación a los tiempos modernos -en muchos casos- suele ser perjudicial, pues se enfrenta a una compleja estructura intrínseca a la forma que rebasa por su complejidad a las propuestas de quien o quienes tienen a su cargo la modificación de dicho lugar. El peligro de poner el énfasis solo en los aspectos cuantitativos lleva a dejar de lado los cualitativos, "produciendo ciudades contrahechas, agregados inhumanos de asfalto y concreto, junglas de humo y ruido, sin estructura, sin identidad y sin memoria"⁵.

Capas de la historia

La ciudad está viva y en ella permanece el conglomerado (o los vestigios) de cada época, el cual queda plasmado en la traza urbana y en su arquitectura. Para André Corboz "los habitantes de un territorio nunca dejan de borrar y de volver a escribir en el viejo libro de los suelos"⁶. La ciudad actual contiene muchas ciudades superpuestas de gran valor para sus habitantes. Pensando en los 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. Estos cambios hacen que la ciudad se convierta también en un *proyecto*⁷.

La responsabilidad ética de cualquier intervención de regeneración urbana, dentro de un centro histórico, es muy delicada, pues en ella participan "dos grupos": los que crearon la ciudad y los habitantes actuales, que han recibido toda esa carga histórica, pues la existencia de la memoria contribuye a su sentido de identidad⁸. De hecho, John Ruskin mencionó: "podemos vivir sin ella, pero no podemos sin ella recordar"⁹, haciendo de la arquitectura memoria, un gran conquistador del olvido¹⁰, 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 heredarla¹¹, logrando el beneficio de no caer en el olvido. Pues de acuerdo con 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 los elementos que percibe cada generación¹². De esta forma, la próxima generación logra ser la heredera de las obras que hoy se construyen, por lo cual se beneficiará más que los hombres que viven en la actualidad¹³.

El caso de estudio es un proyecto cuya propuesta era la regeneración urbana de una parte importante del barrio del Raval. Dicho barrio posee una rica configuración que es posible rastrear a través de diversos análisis, como puede ser la separación de sus “capas” geográficas y políticas -principalmente. Además, el barrio ha sufrido episodios violentos que rompieron en parte su estructura social, reafirmando sus viejos problemas.

“Del Liceu al seminari” es el nombre del proyecto que planteaba un eje cultural para regenerar parte del barrio del Raval (fig. 1). A pesar de que el proyecto no fue realizado, el planteamiento propuesto puede verse reflejado -en parte- en los usos culturales que fueron concretados en las intervenciones posteriores.

El amplio bagaje de teorías y reflexiones sobre la memoria nos ayudan a 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, como la *materialización de la memoria real y proyectada* -título de este artículo-, la podemos encontrar en palabras de Paul Ricoeur, cuando dice 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”¹⁴.

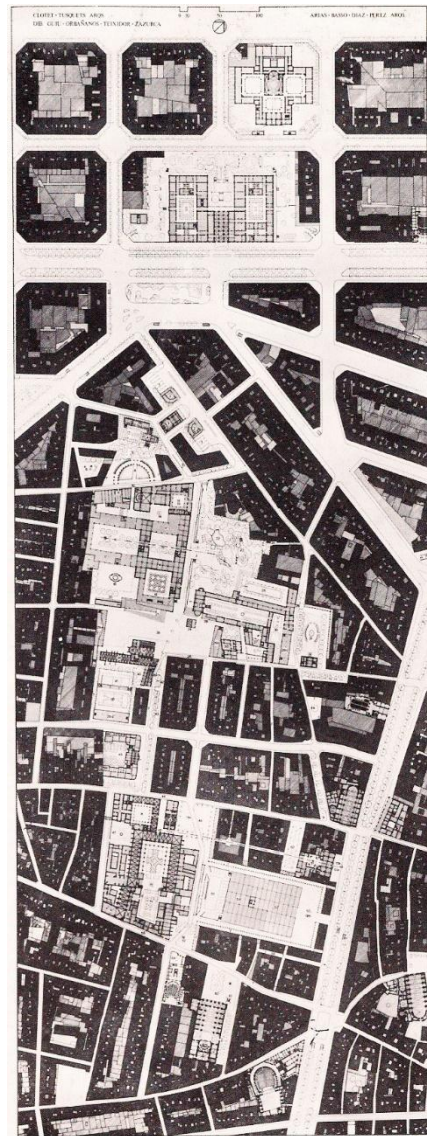


fig.1

En otras palabras, el proyecto no se realizó siguiendo el planteamiento arquitectónico, sin embargo, está presente desde el punto de vista de los derribos¹⁵ y de sus usos. Aunque no hay suficiente información de si las intervenciones posteriores lo tomaron como referencia, sí hay indicios de que siguieron las pautas planteadas¹⁶. También está claro que el equipo encabezado por Lluís Clotet –encargado del proyecto- tuvo la visión de proponer espacios y usos que al día de hoy son acordes con aquella propuesta (figs. 2 y 3).

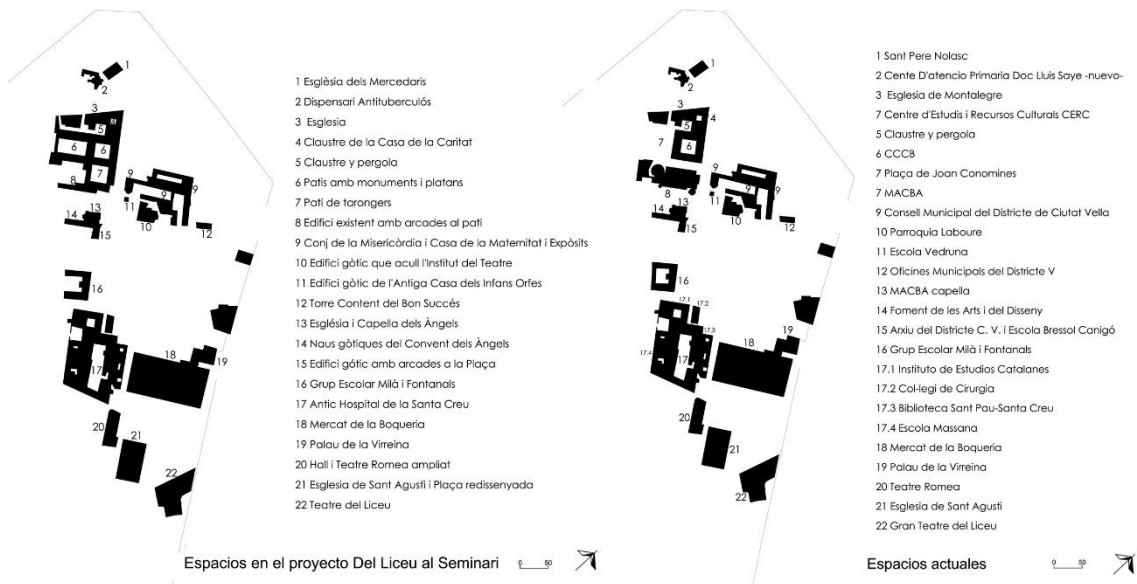


fig. 2

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 (la arquitectura propuesta que no se llevó a cabo y en el resultado de los espacios derribados) de algo que no fue (el proyecto en sí). Es decir, en “la representación presente de una cosa ausente”¹⁷. El proyecto está en los usos de los posteriores edificios y espacios abiertos, a pesar de que no estén necesariamente reflejados en los espacios arquitectónicos tal como fueron propuestos.

El Proyecto: un Documento, una Narración, una Crítica

Como se cita en un principio: 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”¹⁸, y gracias a eso las memorias salen de los límites físicos de



fig. 3

nuestro cuerpo depositándose en otras memorias¹⁹. En este caso el proyecto cumple con ese cometido, logrando incluso parte de su “materialización”.

Uno de los elementos principales de este proyecto como documento es que toca en lo íntimo de la vida del pasado, ya que en él se puso en juego la transmisión de un recuerdo para las sucesivas generaciones²⁰.

La oportunidad de acortar cualquier distancia temporal para el arquitecto es infinita, pues 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”²¹; espacio-tiempo, arquitectura y narratividad, se cruzan cuando el acto de construir y narrar se materializan.

No se trata en este caso de hacer una analogía entre el tiempo narrado y el espacio construido como propone Paul Ricoeur, sino una mimesis más cercana, más literal, de ese cruce entre el “espacio y el tiempo a través de los actos de construir y de narrar”²². Lo que se pretende es explicar mejor el concepto de un proyecto urbano-arquitectónico que quedó en papel, y cómo a través de su análisis se describe más que un proyecto, un punto intermedio entre lo que fue y lo que será. Así, este proyecto se convierte en un vehículo de diálogo para aproximarnos a la cultura, retomando las configuraciones espaciales que tuvieron lugar en el pasado; con lo cual cobra sentido el “hacer presente lo ausente” en el proyecto como producto de la experiencia e imaginario del arquitecto, junto con “lo ausente que ha sido” a través del estudio de éste con la memoria no palpable del lugar.

El proyecto *Del Liceu al seminari* es a la vez un “relato” en el que se transmite 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*. Sin embargo, como documento narra una historia, y esta narratividad ha sido tomada en cuenta para las posteriores intervenciones.

Así, la propuesta -de acuerdo a Pierre Janet- trae consigo un comportamiento narrativo, el cual es un acto mnemotécnico cuya característica está en su *función social*, dado que ofrece la comunicación de una información hecha por otros²³.

Este proyecto sería lo que para Paul Ricoeur corresponde a la fase de la prefiguración hecha por el arquitecto; vendrían después la configuración (como su realización en el territorio) y posteriormente su refiguración (su uso social) -siendo estas dos últimas la disolución del relato en la vida real. Por tanto, la responsabilidad del arquitecto de predecir algo que quizá no ha de vivir lo compromete a un estudio profundo del lugar en el que va a intervenir, para así garantizar una mejor inserción de su obra en el contexto. Un contexto que no solo le pertenece al presente, sino que ha de dignificar el pasado para las generaciones futuras.

Un sinfín de determinantes se dan para que un lugar goce de 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. Esta es una determinante que ha dado al lugar histórico un valor que sobrevive a lo largo del tiempo: el de la memoria. Al día de hoy podemos decir que el proyecto quedó suspendido en el tiempo, entre lo que quiso ser y la memoria que logró transmitir.

Desde la fundación de la ciudad, su evolución y transformaciones, hay un lapso de tiempo que es muy importante a tomar en cuenta por el “historiador” -en este caso el urbanista-,

conocedor de la situación histórica del barrio y de su ciudad. Él está inmerso en su propia época e interviene junto con ella “en ciertas expectativas relativas al futuro de su país o de la humanidad”²⁴ y “debe así, trasladarse imaginariamente a un momento cualquiera del pasado que fue presente entonces”²⁵. Y a la vez, debe tener también la capacidad de generar iniciativas con vistas al futuro. De ahí que el peso temporal en que vive el autor de esa “crítica” no escape a su conciencia histórica.

Para Ricoeur la historia tiene también una función más, que es la de la crítica, y en ella distingue tres niveles que son: el documental, el explicativo y el interpretativo.

El 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 explicativo trata de determinar el tipo de científicidad propia de la historia. Y el interpretativo, enfocado al fenómeno de la escritura, sitúa a la historia en el ámbito de la literatura, recibiendo por ello el nombre de historiografía²⁶. Del mismo modo, se puede observar el proyecto como documento histórico convertido en una crítica. En este caso se trata de una crítica urbana y social a la situación del barrio, ya que la estrategia depende de las “fuentes” físicas y sintomáticas que se habían acumulado a través de los años y trata de explicar su razón de ser dentro de la historia a la vez que propone una solución en forma de proyecto.

En el año 1980 el Ayuntamiento de Barcelona encarga a un grupo de arquitectos²⁷ una delimitación del área a intervenir en el Raval para recuperar edificios de gran valor²⁸. También les encargan la rehabilitación de espacios libres²⁹ y públicos degradados dentro de esa zona.³⁰

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 perdida³¹. Sobre todo era una visión basada en la recuperación del patrimonio histórico³². Sin embargo, ya en los años 80 surgieron unas políticas culturales encaminadas al desarrollo local y a la regeneración urbana por medio de la cultura³³, siendo pionero el barrio del Raval en el contexto local³⁴, pues, en el marco internacional, las mismas políticas estaban siendo aplicadas³⁵.

El proyecto *Del Liceu al Seminari* es el primero en donde se prevé un uso cultural de los edificios. Específicamente en los edificios de la Casa de la Caritat³⁶, los Àngels y la zona norte, en donde se sugiere que podrían acoger un conjunto cultural³⁷ con la intención de “integrar el equipamiento museístico a la vida cotidiana, laboral del barrio”³⁸. Esto nos habla de un sentido de innovación y apertura en la manera de realizar los proyectos a gran escala, en donde la argumentación cultural no era necesidad ni prioridad para justificar las intervenciones urbanas.

Para el año 1988 se empiezan a concretar dichos proyectos con los respectivos cambios como modelos de museo -y con otras propuestas arquitectónicas³⁹-, pero estimulando más actuaciones de tipo cultural como son: un hotel de entidades, un auditorio y la futura Facultad de Historia⁴⁰, planteando con esto la creación de instituciones culturales dentro de una nueva política cultural a la que denomina Joaquim Rius como la *governança cultural*⁴¹.

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. En este aspecto el arquitecto debe hacer una crítica y, viendo que la raíz etimológica de la crítica deriva en juzgar, hacer una separación y/o tomar decisiones⁴².

El responsable de esa valoración debe equilibrar la balanza entre lo que quita, lo que deja y lo que propone (fig. 4).

La selección de los edificios considerados a permanecer como testimonios del pasado en la época de realización del proyecto hace que éste reciba un valor de documento crítico. Esta 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 tiempo⁴³.

Le Goff comenta que los dos tipos de materiales de la memoria colectiva y de la historia son los documentos y los monumentos, y que el trabajo del historiador es el estudio del pasado y de aquello que ha de permanecer⁴⁴. De aquí la importancia del proyecto, pues es la guía crítica del lugar que define qué edificios permanecen y cuáles no.

El grado de esta selección radica -además de en su valor histórico- en la relación sensible entre el grupo y el espacio como memoria colectiva. Esta relación explicada por Halbwachs 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 visual⁴⁵. Afectar esa relación “-a nivel metafórico pero significativo-, la amnesia (...), la ausencia o la pérdida, voluntaria o involuntaria de memoria colectiva en los pueblos y en las naciones, puede determinar perturbaciones graves de la identidad colectiva”⁴⁶.

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...”⁴⁷. Pero también hay un pasado, una memoria de las víctimas, lo que sería el concepto de una memoria “alternativa” que recuerda lo otro del concepto, el mundo de los vencidos⁴⁸. Así, Aldo Rossi nos afirma que “la historia de la arquitectura y de los hechos urbanos realizados es siempre la historia de la arquitectura de las clases dominantes”⁴⁹. Por lo anterior, es observable en el resultado que se vive hoy en la zona del proyecto, que los usos públicos culturales que en el barrio se ofrecen están enfocados a un nivel cultural -y turismo cultural- que sobrepasa la media de los habitantes del barrio⁵⁰.

Ricoeur señala que “...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...”⁵¹. Por ahora no corresponde hacer un estudio de si algunos de los edificios derribados también tenían algún tipo de 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.



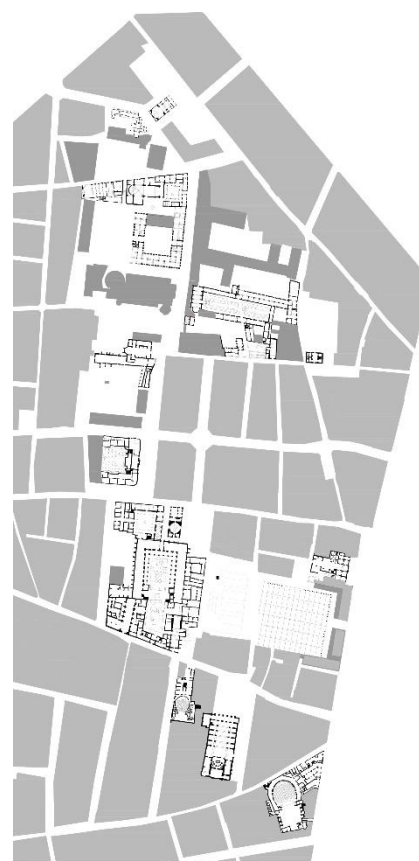
fig. 4

En la memoria colectiva y su forma científica, 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 historiador⁵².

Si en ocasiones un documento tiene en sí un carácter de monumento, quizá sea oportuno citar un planteamiento de Paul Zumthor –y realizar la analogía al proyecto- en el que hace una 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 responden solo a necesidades de intercomunicación corriente.

Después de entender el valor documental de este proyecto y, sobre todo, su capacidad de transmitir una memoria, tal vez ahora -o después- se vea como “aquella elevación, aquella verticalidad que la gramática confiere a un documento transformándolo en monumento”⁵³. De igual manera, por ser heredero del pasado, posiblemente el urbanismo, la arquitectura y la memoria histórica –

como gramática-, lo hagan candidato a considerar su integración en el acervo urbano como monumento.



Situación actual 0 50 ↗

fig. 5

FIGURAS

Fig. 1. Anteproyecto sectorial previo del Raval como una remodelación del espacio público y rehabilitación de los edificios históricos.

Fig. 2. Comparativa de los usos correspondientes al proyecto “Del Liceu al Seminari” con los espacios actuales. Dibujo por el autor.

Fig. 3. Comparativa de espacios abiertos entre el proyecto “Del Liceu al Seminari” con los espacios actuales. Dibujo por el autor.

Fig. 4. Estado original previo al proyecto “Del Liceu al Seminari” indicando con gris mas oscuro los edificios considerados a derribar. Dibujo por el autor.

Fig. 5. Estado actual del mismo sector del Raval. Dibujo por el autor.

NOTAS

¹Cf Alturo i Perucho, Jesús, "Libros, lectura y bibliotecas antes de la imprenta", en *METROPOLIS. Revista de información y pensamiento urbanos*, Núm. 76, otoño, 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, connatural a la formación de la civilización y un hecho permanente, universal y necesario”. ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999, p. 2.

³ Parte de ese proceso de transformación lo conforman también: epidemias, desastres naturales, industrialización excesiva, guerras, etc.

⁴ Comenta Maurice 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, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 132.

⁵ GUTIERREZ, Jorge Alberto, "La Arquitectura y el Habitat Popular". Discurso de apertura del XXVI Congreso Nacional de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, celebrado en Girardot en octubre de 1999, en *Anotaciones sobre planeación*, Núm. 40, p. 37.

⁶ CORBOZ, André, "El territorio como palimpsesto", en Choay, Françoise et al., *Lo urbano*, en 20 autores contemporáneos, Barcelona, Edicions UPC, 2004, p. 6.

⁷ Uno de los términos empleado por Corboz para definir el territorio. “La finalidad es obtener un dinamismo en los fenómenos de formación y producción, para lograr el perfeccionamiento continuo de los resultados”. *Ibid.*, p. 7.

⁸ “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*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 2005, p. 9.

⁹ RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, 2a ed, Buenos Aires, El Ateneo, 1956, p. 236.

¹⁰ El otro gran conquistador es la poesía, pero la arquitectura es más potente, pues además de que contiene lo que los hombres han pensado y sentido también contiene (Cf. *Ibid.*, p. 236) “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”. *Ibid.*, p. 236.

¹¹ *Idem.*

¹² CALDERON, Basilio, *La ciudad de la memoria: Burgos a través de la fotografía histórica: 1833-1936*, Burgos, Dossiles, 2002, p. 13.

¹³ “Los hombres no pueden hacer tanto bien a sus contemporáneos como a sus sucesores”. RUSKIN, John, *op. cit.*, p. 246.

¹⁴ RICOEUR, Paul, "Arquitectura y narrativa", en *Arquitectonics*. Mind, Land & Society (Arquitectura y hermenéutica), No. 4, Barcelona, Edicions UPC, 2002, p. 10.

¹⁵ 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 tanto por sus nuevos espacios y usos, como por la valoración de las zonas a derribar. No obstante, en este trabajo no nos ocupamos de juzgar si la selección de los edificios a derribar perjudicó el patrimonio y la memoria colectiva de algún sector en particular.

¹⁶ 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 emprenedora 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, citado por RIUS, Joaquim, "El MACBA i el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural", en *Digithum*, No. 8, 2006, Universitat Oberta de Catalunya, p. 14 [en línea]. Disponible en: <www.uoc.edu/digithum/8/dt/cat/rius.pdf> [consulta: 18 de diciembre de 2013].

¹⁷ 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”. Cita tomada de ZÁRATE LÓPEZ, Nilo D., *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: (20 de diciembre de 2013)].

¹⁸ GOODY, J., *The Domestication of the Savage Mind*, Londres, Cambridge University Press, 1977, p. 78, citado por LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 140.

¹⁹ LE GOFF, Jacques, *op. cit.*, p. 133.

²⁰ 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”. BLOCH, Marc, *Apologie pour l’histoire ou métier d’historien*, Paris, Colin, 1949, citado por *ibid.*, p. 235.

²¹ RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 11.

²² *Idem.*

²³ Cf. FLORÈS, C., *La mémoire*, París, Presses Universitaires de France, 1972, p. 12, citado por LE GOFF, Jacques, *op. cit.*, p. 132.

²⁴ RICOEUR, Paul, *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*.-UAM/Arrecife, Madrid, 1999, p. 49.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.*, pp. 41 y 42.

²⁷ Lluís Clotet, Oscar Tusquets y Francesc Bassó.

²⁸ Casal de Sant Sever, 1705 (después Hospital Militar y 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 Vicenç Martorell); Convento de los Ángeles, 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).

²⁹ Desde la Plaça de Sant Agustí hasta la Plaça de Castella.

³⁰ A diferencia de los planes anteriores que consistían en el derribo de edificios para sanearlos por medio de la creación espacios públicos, aprovechando su mal estado para derribarlos.

³¹ AA.VV., *Quadern central*, No. 1, "La rehabilitació de la Ciutat Vella", Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 79.

³² Cf. RIUS, Joaquim, *op. cit.*

³³ 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, fue en 1985 cuando se presentó el plan de museos redactado por Josep Subirós (futuro responsable del proyecto cultural de la Casa de la Caritat. *Ibid.* p. 12.

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁵ Los referentes internacionales son: El museo d'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.

³⁶ Una comisión mixta de técnicos del Ayuntamiento, de la Diputación y de la Unesco, elaboró un "Informe sobre el uso museológico de la Casa de la Caritat", tomando la decisión de concentrar ahí el conjunto de museos.

³⁷ Se prevén 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 trasladada de la Ciutatella als Àngels). AA.VV., *op. cit.*, p. 81.

³⁸ *Idem.*

³⁹ Cambios propios de la complejidad de la escala urbana junto con los administrativos realizados durante su concreción.

⁴⁰ La idea de Josep Subirós (un comisionado especial nombrado por el alcalde Maragall) era 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 inexistencia 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 humana, y que asegure la vinculación con los principales centros internacionales>". *El País*, 30 de març del 1989, citado por, RIUS, Joaquim, *op. cit.*, p. 14.

⁴¹ Cf. *Ibid.*

⁴² Del lat. "criticus" y éste del gr. κριτικός "kritikós" – "capaz de discernir", proveniente del verbo κρίνειν "krínein" – "separar, decidir, juzgar", de raíz indoeuropea *krei- "cribar, discriminar, distinguir" y emparentado con el lat. "cerno" – "separar" (cf. "dis-cernir"), "cribrum" – "criba" y "crimen" – "juicio, acusación" (compárese con el gr. κρίμα "kríma" – "juicio"), con el germ. *hridra, de donde viene en ang. saj. "hriddel", en ingl. "riddle" – "criba", con el irl. ant. "criathar" – "criba". [En línea]. Disponible en: <<http://etimologia.wordpress.com/2007/09/04/critica/>> [consulta: (22 de diciembre de 2013)].

⁴³ El encargo de delimitar el área a intervenir fue delegado a Lluís Clotet y su equipo, pero no hay información específica de si la selección de qué edificios derribar y cuáles no fue realizada por ellos mismos o por una comisión evaluadora.

⁴⁴ "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.

⁴⁵ HALBWACHS, Maurice, "Las piedras de la ciudad", citado por ONTAÑÓN Peredo, Antonio, *Los significados de la ciudad, ensayo sobre la memoria colectiva y ciudad contemporánea*, Barcelona, Edicions de l'Escola Massana/Ajuntament de Barcelona, 2004, p. 73.

⁴⁶ LE GOFF, Jacques, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁷ OUAKNIN, M. A., "El Dios de los judíos", en *La historia más bella de Dios*, Barcelona, Anagrama, p. 49.

⁴⁸ 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. MÈLIC, Joan-Carles, "Memoria y esperanza", pp. 8 y 9, Universitat Autònoma de Barcelona, [en línea]. Disponible en: <<http://www.apfilosofia.org/documents/pdf/MelichSant.pdf>> [consulta: (23 de diciembre de 2013)].

⁴⁹ ROSSI, Aldo, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁰ "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.

⁵¹ RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 49.

⁵² LE GOFF, Jacques, *op. cit.*, p. 227.

⁵³ ZUMTHOR, Paul, *Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française*, en *Revue des sciences humaines*, fasc. 97, pags 5-19, 1960, citado por LE GOFF, Jacques, *op. cit.*, pp. 235 y 236.