
El tiempo como arqueología de la memoria en su manifestación material e inmaterial

**Time as Archeology
of Memory in Its
Material and Immaterial
Manifestation**

SARA MOLARINHO MARQUES
JOSUE NATHAN MARTÍNEZ PHD

Resumen

La arquitectura propicia el habitar según la relación que mantiene con el tiempo. El tema abordado en este artículo trata sobre el tiempo mental, el tiempo cósmico (real) y el tiempo histórico; estos tiempos son fundamentales para experimentar, entender y explicar la arquitectura. La dimensión temporal de la arquitectura es considerada como memoria arqueológica, con su manifestación material e inmaterial, que es percibida a través de la experiencia real y fenomenológica. La experiencia es determinada por la localización en el espacio y el tiempo de los objetos arquitectónicos. La experiencia arquitectónica hace la experiencia temporal relativa de acuerdo con los estímulos físicos, activando o desactivando memorias culturales o generando otras nuevas. El concepto del tiempo nos remite también a la materialización de la memoria colectiva que se hace a través de la arquitectura. Gracias a este enfoque del tiempo, nos permite realizar una crítica objetiva de la arquitectura, pues relaciona el espacio y el tiempo con el contexto.

Palabras clave: tiempo; memoria; cronotopo; arte; vanguardia; Juha Leiviskä; Carlo Scarpa.

Architecture allows to inhabit according to the relationship with time. The topic of this article is about mental time, cosmic (real) time and historical time; these times are fundamental for experimenting, understanding and explaining architecture. The temporal dimension in architecture is considered as archeological memory, with its material and immaterial manifestation, and is perceived through a phenomenological and real experience. The experience is determined by a location in space and time of the architectural objects. The architectural experience, according to his physical stimuli, makes the temporal experience relative, activating or deactivating cultural existing memories, or generating new ones. The concept of time refers us to the materialization of collective memory through architecture. Thanks to this time approach, it allows us to make an objective critique of architecture, as it relates space and time with the context.

Keywords: time; memory; chronotope; art; avant-garde; Juha Leiviskä; Carlo Scarpa.

Introducción

El *tiempo* ha sido representado en las artes, en la pintura, la escultura y la fotografía y su representación es visible, pero en arquitectura es más complejo. La arquitectura no es estática y el tiempo no lo podemos contemplar desde fuera como en la pintura. En arquitectura la vivencia está intrínseca a su apreciación, en ella hay que vivir el tiempo y experimentar su representación. En la pintura, con la revolución dimensional cubista el hombre descubrió que además de las tres dimensiones de la perspectiva existía una cuarta, el tiempo.

Como vemos en esta pintura, *Les demoiselles d'Avignon* [1] Pablo Picasso representaba un mismo objeto (los cuerpos) desde diferentes ángulos, es decir



Figura 1. Las señoritas de Avignon, 1907. Pablo Picasso.

desde diferentes tiempos geometrizados, pero en un tiempo virtual y puramente visual. Aparte de la manipulación geométrica formal y temporal, podemos ver también las referencias simbólicas representadas. Picasso buscó en las máscaras de tribus africanas la inspiración para que el observador actual pudiera sentir con la misma intensidad los sentimientos primitivos de salvajismo. Aquí la pintura transmite intenciones por su autor que deben ser interpretadas por el espectador. Del mismo modo la arquitectura como objeto construido debe tener ese rasgo simbólico que sea reconocible para que de esta forma se active la memoria. Para reactivar las memorias ha de valerse del tiempo y de múltiples elementos, y si el programa lo amerita también de un recorrido que permita a los usuarios vivir el edificio y lo que este representa en sus tiempos: real, histórico y mental.



Figura 2. Un descendant un escalier n° 2 (Desnudo bajando escaleras). Duchamp.

En *Un descendant un escalier n° 2* [2] de Marcel Duchamp, —pintura del futurismo— nos muestra en un solo tiempo otros tiempos, esto lo logramos deducir gracias al desplazamiento intencionado del artista donde cada posición nos dirige la mirada para entender y asimilar el movimiento. En el cubismo es un tanto diferente pues la descomposición geométrica permite ver distintos puntos de vista y con ello sus diferentes tiempos. La idea de tiempo y movimiento ya la había manifestado Paul Klee cuando decía que «El factor tiempo interviene no bien un punto entra en movimiento y se convierte en línea».¹ Esta frase expresa la idea del recorrido que es la unión de tiempo y movimiento que realiza una persona dentro de una obra arquitectónica.

Steven Holl habla de la diferencia entre percepción dinámica del espacio arquitectónico y de la percepción en las fotografías, la arquitectura nos da la posibilidad de atravesar los espacios, de asistir la secuencia de sus transformaciones, cosa que no logra una imagen estática. Cuando nos referimos al tiempo en arquitectura hablamos de un tiempo combinado: el tiempo real dónde está el edificio y el cuerpo de la persona que lo recorre, el tiempo histórico al que pertenece el contexto del edificio —también llamado tiempo social— que evoca memorias y tradiciones, y el tiempo mental que es el que nos permite interpretar la arquitectura a través de la lectura que cada uno podemos hacer de un mismo edificio. Estos tiempos se manifiestan en las personas cuando la arquitectura tiene un valor contextual y una cualidad estética, como muestra el concepto de lugar [por Maus] y toda la tradición etnológica como cultura localizada en el tiempo y en el espacio.

Pues todas las relaciones inscritas en el espacio se inscriben también en la duración en las formas

1. Klee, Paul, *Para una teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Libros de tierra firme. 1979, p. 59.

espaciales simples que [...] no se concretan sino en y por el tiempo.² Marc Augé,

Siendo la arquitectura una manifestación que aparece cuando la relación entre el edificio, el sujeto y el contexto se hacen presentes. Por lo que la experiencia temporal es relativa, ésta varía de acuerdo a las intenciones del arquitecto, a los elementos físicos que tiene el edificio, a la interpretación de los usuarios en la lectura y en el reconocimiento de símbolos culturales manifestados en la obra construida, logrando recuperar las memorias culturales o recreando unas nuevas. Paul Ricoeur nos da 3 pautas que nos servirán como modelo hermenéutico de análisis del tiempo en dos obras, una de Juha Leiviskä y la otra de Carlo Scarpa.

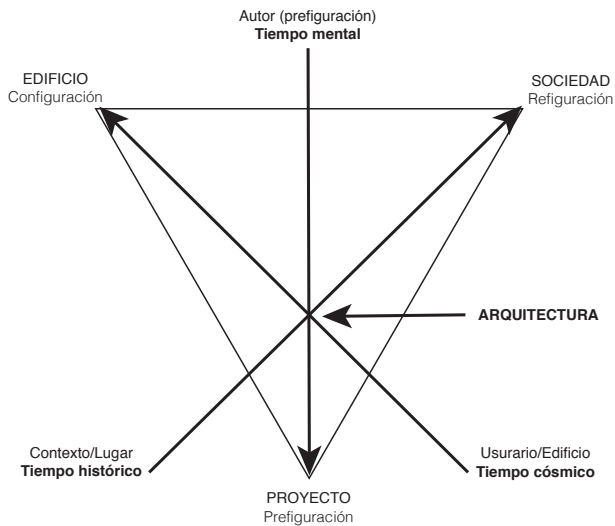


Figura 3. Cronotopo por Josep Muntañola, adaptado por los autores.

2. Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Bcn: Gedisa, 1996, p. 64.

El modelo cronotópico [3] de la arquitectura³ relaciona estos tres tiempos y junto a las pautas de Paul Ricoeur podemos aplicar en la arquitectura una secuencia lógica para entender los tiempos de un proyecto arquitectónico, así: La Prefiguración es el tiempo mental donde el arquitecto piensa en una mejor respuesta para los usuarios y el contexto. En esta etapa prefigurativa se retoman diferentes tiempos que tienen que ver con, sus influencias arquitectónicas, las lecturas que hace del contexto donde está proyectando y las memorias personales que se manifiestan en su hacer arquitectónico. La otra etapa es la Configuración, que es el tiempo real cósmico de la obra construida en que el arquitecto debe tener la capacidad técnica y estética para materializar las memorias e intenciones que previamente había proyectado. En esta etapa es importante entender las estrategias proyectuales del arquitecto, sus influencias y su manera de pensar. Por último la Refiguración que se refiere al uso del edificio por los habitantes y donde se encuentran con el tiempo histórico, es en esta etapa donde se logra la identificación de los usuarios al evocar las memorias colectivas del contexto, reconocerse y reafirmar su identidad. A partir de estas tres pautas se pueden realizar análisis de proyectos arquitectónicos en diferentes contextos.

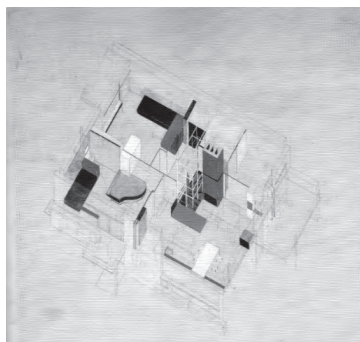


Figura 4. Axonométrico, planta abierta de la casa Schröder, 1924. G. Rietveld.

Centro Cultural Belén, Palestina (Juha Leiviskä)

Prefiguración

Juha Leiviskä arquitecto Finlandés, con memorias propias e influencias vanguardistas que van del Stijl de Theo van Doesburg al neoplasticismo de Rietveld, [4] forma

3. Conceptualización de Josep Muntañola Thornberg, basado en los escritos de Mijail Bajtín y Paul Ricoeur.

su propia armonía geométrica. Para Leiviskä, De Stijl materializa la abstracción y le ayuda a dar una respuesta a la organización espacial. Uno de sus primeros proyectos como estudiante ha sido redibujar la famosa silla roja y azul de Rietveld. Leiviskä además de arquitecto es músico, para él sus espacios están organizados de manera musical, armónica y se entienden cuando uno se mueve por los espacios.

Para mí, la arquitectura y la música son artes próximas una de la otra. Son lo mismo pero con lenguajes distintos. El objetivo en las dos es crear espacio con dimensiones humanas para ser experimentado por las personas [...] Ambas tienen la misma característica del tiempo.⁴ Juha Leiviskä

En su obra arquitectónica la música pierde sonido pero gana formas, sin embargo el tiempo para su apreciación permanece pues para experimentar su arquitectura se necesita un tiempo, que se traduce al recorrer sus espacios corporalmente a través del movimiento. Otros ejemplos son de la biblioteca de A. Aalto en Vyborg o Capilla Resurrección de Bryggman de Turku [5] donde en el movimiento se percibe la transición entre los elementos y espacios que van dependiendo unos de los otros, generando todo un sistema articulado de estímulos. Es a partir de Aulis Blomstedt que Leiviskä se acerca a esta noción de organización espacial secuencial del Neoplasticismo, o en la arquitectura japonesa, referencias para la práctica proyectual de Leiviskä. Esta idea de percepción de los espacios como secuencias espaciales que exigen un



Figura 5. Capilla Resurrección, Erik Bryggman.

4. To me, architecture and music are arts which are closest to each other. They are the same thing spoken in different tongues. The aim in both is to create from human dimensions space to be experienced by people [...] In both of these arts the dimension of time is a key characteristic. Leiviskä, Juha, *An Architectural Monologue: Autobiographical Fragments*, ed. Marja-Riitta Norri. Helsinki: Museum of Finnish architecture, 1999, p.7 [Traducción propia].



Figura 6. Iglesia Barroca en la Baviera.

movimiento y un tiempo nos remite al cuerpo y a la vivencia corpórea de Merleau Ponty.

La mayoría de la obra de Leiviskä está en el marco de la arquitectura nórdica, es en este contexto que Leiviskä realiza sus primeros trabajos y desarrolla múltiples iglesias en Finlandia, pero su principal influencia fue el Barroco del sur de Alemania [6], aunque el lenguaje se aleje de Balthazar Neuman, la memoria de las Iglesias Barrocas que conoció en sus viajes como estudiante en los años 50 se perpetúan en el tiempo real en sus obras.

El proyecto del Centro Cultural aparece dentro de un programa lanzado por la Unesco *Bethlehem 2000*, para las celebraciones del nuevo milenio. Este nace en un contexto de conflicto entre Palestina e Israel, en una ciudad [7] que fue constantemente ocupada, donde la memoria permanece más allá de las infraestructuras físicas. Es sobre las ruinas de una iglesia luterana de 1854/93 que en 1995 se instala un Centro Cultural y en el año de 1998 Leiviskä empieza a trabajar en la



Figura 7. Ciudad de Belén, principios s. XX.

construcción de un nuevo Centro Cultural para el año 2000. Es en este contexto dónde el tiempo y el conflicto no dejaron muchas memorias construidas pero sí quedó una memoria colectiva que Leiviskä proyecta el Centro Cultural.

El edificio que propone reconstruye memorias físicas de la memoria del lugar destruidas por sucesivas ocupaciones [8]. La historia de Belén se desarrolla entre luces y sombras, entre el deseo de memoria y el deseo de olvido. Belén tiene una topografía bastante accidentada, fue una ciudad construida en colinas y de forma bastante espontánea, por lo que es una zona con alta densidad de pequeñas construcciones. Así, el Centro Cultural aparece en el vacío de la iglesia, manteniendo viva la memoria del patio de la iglesia de otros tiempos. Está situado en una de las principales calles de la ciudad, donde se desarrolla el mercado, hoy en día es el barrio principal debido al crecimiento de la comunidad musulmana.

Configuración

En esta fase, hemos dividido el proyecto en tres tiempos construidos —tres zonas—. En la zona de pre-existencias [9] Leiviskä materializa la memoria del lugar a través del edificio construido. Su arquitectura se adapta y es una respuesta a la topografía irregular y acentuada de la zona a través de terrazas, creando conexiones entre los espacios y explorando las vistas sobre el paisaje. Se desarrolla en un escalonar interior casi imperceptible, preservando la escala del lugar. El edificio conecta la irregularidad de la ciudad con su pequeña escala con el marco vertical de referencia de la Iglesia de la Navidad a través de estas terrazas.

El proyecto comporta pre-existencias de otros tiempos como la iglesia y pequeñas construcciones que limitan



Figura 8. Sistema de terrazas Centro cultural, imagen de archivo.

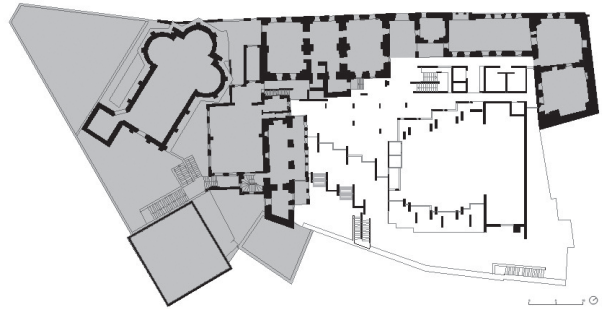


Figura 9. Plano del Centro cultural con la zona de pre-existencias, imagen de elaboración propia.

para la calle. Leiviskä mantiene la memoria del vacío existente del patio, —elemento característico de la zona— a través de estas mismas terrazas que conectan un tiempo histórico con un tiempo real. Su lenguaje prevalece hacia el interior en diálogo con las diversas capas temporales que coexisten en el mismo edificio. Mantiene la materialidad de la zona, usa una piedra arenisca local respondiendo al contexto geográfico. De esta manera mantiene viva la memoria del lugar que en otro tiempo fue borrada.

Este proyecto unifica un tiempo virtual del lugar, un lugar «destruido» por el conflicto y reconstruido por la memoria, un tiempo mental del arquitecto con sus influencias finlandesas y artísticas, y un tiempo social/histórico de la cultura en Palestina. Leiviskä restablece el tiempo virtual del lugar a través de la obra arquitectónica, de los materiales, de los acabados como las escaleras, donde elimina antiguos escalones destruidos para unir el nuevo edificio con las pre-existencias.

Hablar de transición también es hablar de relación entre el pasado y presente, un diálogo a través de los materiales, de los espacios y de la luz. La luz es otra forma de conectar los espacios y de integrarlos en uno solo. Esta zona de transición [10] es un espacio clave

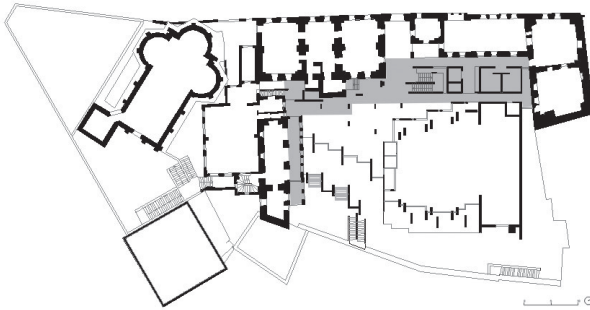


Figura 10. Plano del Centro cultural con la zona de transición, imagen de elaboración propia.

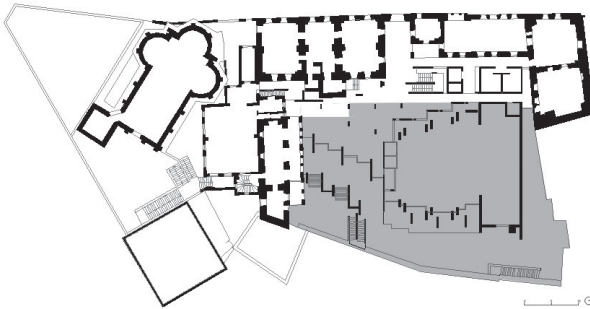


Figura 11. Plano del Centro cultural del espacio polivalente, imagen de elaboración propia.

en este edificio, un pasillo que establece la relación entre las pre-existencias y la nueva construcción. Su importancia radica en que unifica tiempos a través del tiempo que exige ser recorrido, este pasillo une cotas, nivela pasos, organiza el edificio y permite apreciar los diferentes espacios y además de que controla la luz interior. La última zona —o tiempo— es el espacio polivalente [11], [12], donde a través de sus muros laminares —que ya antes Leiviskä empleaba en sus proyectos de iglesias—, delimitan y definen su uso sin necesidad de encerrar este espacio. La altura y la esbeltez de estos muros conjugada con las entradas de luz natural le dan una predominancia a la verticalidad de este gran espacio. La arquitectura de Leiviskä se



Figura 12. Fotografía del espacio polivalente, imagen propia.

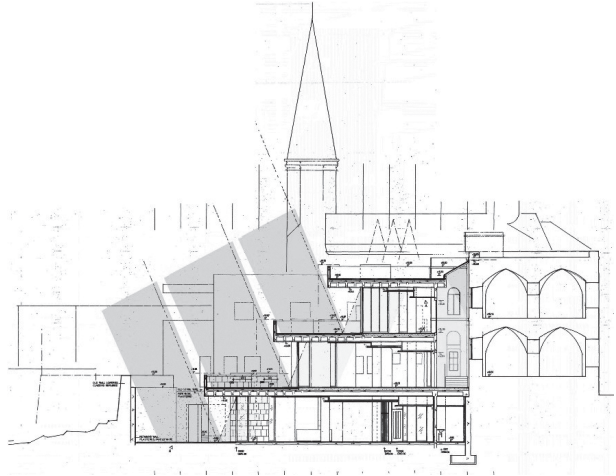


Figura 13. Sección del Centro Cultural, modificación propia.

caracteriza por una serie de rupturas de planos, de discontinuidades en el espacio que representan una continuidad temporal, una continuidad en las secuencias espaciales y en sus recorridos.

Los muros pre-existentes limitan las entradas de luz, Leiviskä al contrario abre su edificio al exterior, esto le permite ganar y distribuir mucha luz al interior en las tres plantas contrastando la estética tradicional y optimizando recursos. Estas grandes aperturas están controladas por la propia configuración del edificio con terrazas y pérgolas en sus diferentes niveles [13]. «La luz natural es inseparable del tiempo en nuestra experiencia: como capacidad, es un instrumento para medir el tiempo. En este sentido, [...] son instrumentos para plasmar el paso del tiempo [...]».⁵ Malcolm Quantrill.

5. Daylight is inseparable from time in our experience: in one capacity it is an instrument for time's measurement. In this way too, [...] are instruments to plot time's passing. Quantrill, Malcolm, *Juha Leiviskä and the Continuity of Finnish Modern Architecture*, 2001, p.16 [Traducción propia].

Refiguración

Este edificio representó una oportunidad de recuperar usos culturales que se habían perdido con el conflicto y conectar la comunidad al exterior. Hoy existe una apropiación del edificio por parte de los habitantes de Belén, porque existe una identificación de los usuarios con el edificio, se reconocen y logran reafirmar su identidad en este espacio. En cuanto a las críticas y comentarios por especialistas que se refieren a la obra de J. Leiviskä todos coinciden en que tiene una capacidad transformadora del espacio y de los lugares.

El contexto es expresado en las obras de Leiviskä, mediante relaciones interactivas, la nueva arquitectura realza las mejores características del entorno — características que hasta entonces estaban tal vez ocultas— y dan al lugar su identidad.⁶ Marja-Ritta Nori

Su juego de planos se desmaterializan a través del manejo de la luz, que sirve de instrumento para medir el paso del tiempo como refiere el teórico Kenneth Frampton y Malcolm Quantrill. Las obras de Leiviskä nos muestran esta relación entre la *estaticidad* del objeto arquitectónico y el *movimiento* solar y todas las transformaciones implícitas. La percepción dinámica de la luz introduce una complejidad en la arquitectura que hace que no podamos reducir la arquitectura a geometría. Como conclusión de este proyecto podemos decir que abarca varios tiempos de forma integradora, y conecta el contexto histórico y social de Belén a un presente y una contemporaneidad arquitectónica. En esta

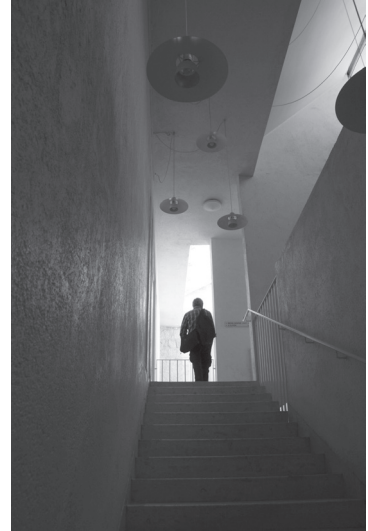


Figura 14. Fotografía de los espacios de transición, imagen propia.

6. Contextualism is expressed in Juha Leiviskä's buildings in the form of interactive relations; the new architecture brings out the best features of the surroundings – features that until then were perhaps hidden – and gives the place its identity. Nori, Marja-Ritta, 'Interactive relationships and contrasts.' *Juha Leiviskä An Architectural Monologue: Autobiographical Fragments*, 1999, p.5.

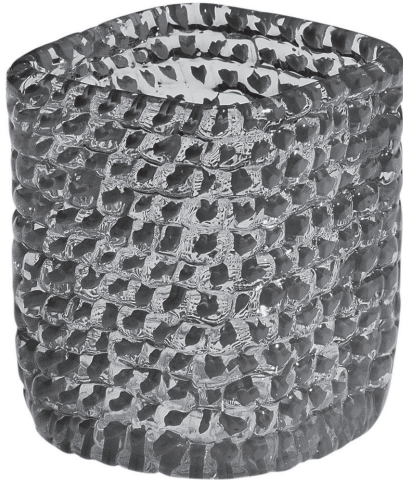


Figura 15. *Pieza de la fabrica de vidrio de Venini (1932 a 1947).*

obra estos espacios de transición son también una metáfora de transición entre los tiempos, las épocas. El proceso constructivo del edificio supuso un reto, un intercambio entre conocimientos, técnicas y materiales entre J. Leiviskä y trabajadores locales, entre Finlandia y Palestina generando lo que hoy es una nueva memoria.

**Museo de Castelvecchio
(Carlo Alberto Scarpa)**

Prefiguración

Carlo Alberto Scarpa fue un estudioso del arte, de los materiales, del espacio y de la historia, su obra muestra una serie de referencias que desde temprana edad fueron caracterizando sus proyectos. Nació y estudió en Venecia por lo que el manejo del agua es una constante en su obra, con ella y a través de sus encuentros geométricos y materiales domestica su forma. Tuvo una época de autoexilio en Murano donde colaboró con maestros vidrieros (1933-1947) alejándose de la arquitectura pero acercándose al arte vanguardista pintando piezas de vidrio [15] con temas cubistas de Braque [16] y Léger. También hizo temas abstractos donde resume la tradición oriental y veneto bizantina, realizó además patrones geométricos y el estudio de una silla donde se ve una influencia del neoplasticismo de Rietveld.

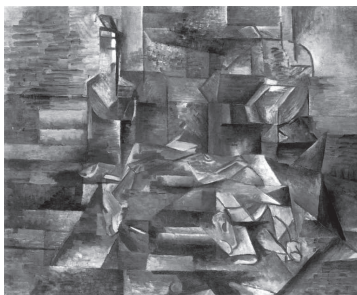


Figura 16. *Georges Braque, Botella y pescados. Óleo sobre tela, 1908.*

Así mismo, le gustaba estudiar esbozos y planos de Garnier, Aalto y Wright a quien conoció en persona en 1951 en Venecia y de quien asimiló el concepto de lo orgánico en la arquitectura en el que había que estudiar la naturaleza de los materiales, de los instrumentos y los

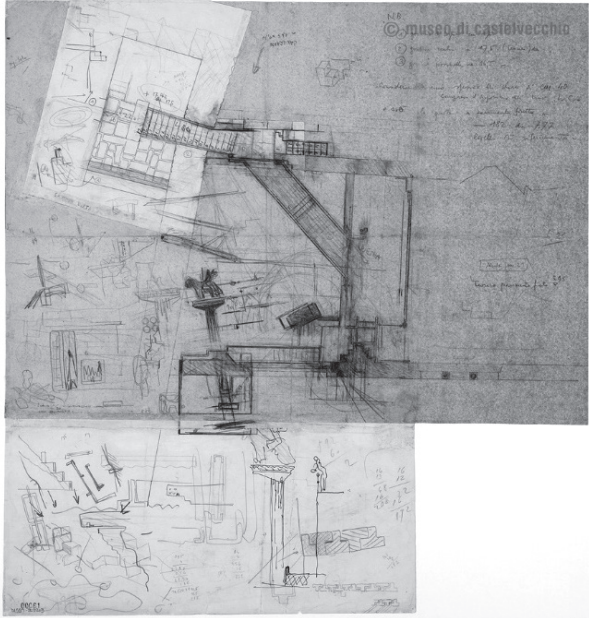


Figura 17. *Bosquejos del espacio Cangrande, Castelvecchio, Carlo Scarpa.*

procedimientos a disposición para edificar el Proyecto, así como la naturaleza del espacio al que iba a intervenir. Es interesante saber que atendía sus obras de arquitectura desde el dibujo, él mismo decía: «dibujo porque quiero percibir»⁷, o también: «Solo puedo ver las cosas si las dibujo».⁸ Para Castelvecchio son más de 1200 dibujos los que realizó. Elaboraba las posibles soluciones sobre otros dibujos del estado actual del edificio y hasta sus márgenes los llenaba con croquis y apuntes [17]. Por lo que a partir de ahí, los materiales y el espacio estaban conectados en esa etapa prefigurativa de la arquitectura.

7. Carlo Scarpa citado por Los, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln, Benedikt Taschen, 1994, en p. 10.

8. Carlo Scarpa citado por Marcianò, Ada Francesca, *Carlo Scarpa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, p. 8.



Figura 18. *Castelvechio casi destruido por una bomba de la II guerra mundial, 1944.*

Castelvechio [19], [20] es un museo montado en un conjunto de edificios —siglo XII— ha estado prácticamente en continuo uso, llegando hasta el siglo XX con la suma de distintas capas de intervenciones como anexos, reconstrucciones [18] y restauraciones.

Configuración

Aunque es un edificio muy contextualizado, Scarpa no se limita e introduce elementos con los que ya había trabajado previamente como son el agua, la luz, el cemento, la madera, la piedra y el acero entre otros; lo hace en su mayoría a través de pequeñas intervenciones que le dan más protagonismo a lo antiguo. De entre esas pequeñas intervenciones que a la vez son auto referencias está un volumen recubierto de piedra rosa de Prun que sale de la fachada. De cada pieza de ese recubrimiento un cuarto es liso y el resto rugoso, este patrón ya lo había utilizado en el Palacio Querini Stampalia, y es influencia también a los patrones de Mondrian.

Como se mencionó anteriormente el agua es otro elemento recurrente en la obra de Scarpa, la ha utilizado

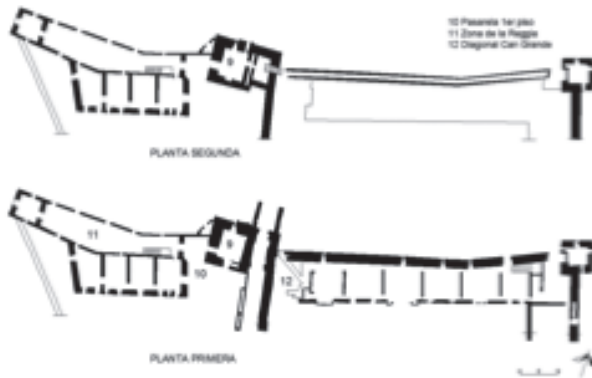


Figura 19. Planos, primera y segunda de Castelvecchio, elaboración propia.

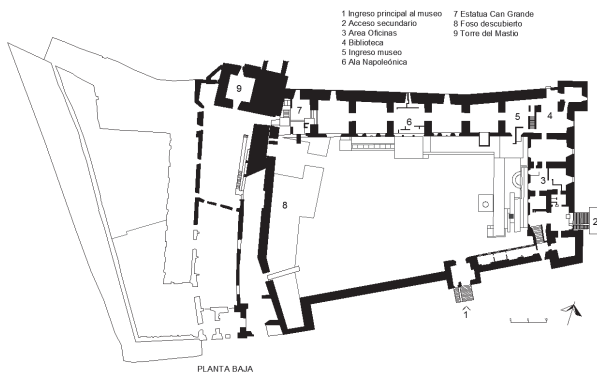


Figura 20. Plano de la planta baja de Castelvecchio, elaboración propia.

en interiores y exteriores, no se puede hablar de esta por sí sola sino a través de sus geometrías, ofreciendo sonido, luz y forma. En Castelvecchio antes de entrar al museo la lámina de agua da la bienvenida y acompaña al visitante para dar inicio a un itinerario.

Se podía acceder al Museo desde arriba y desde abajo, desde el frente y desde atrás. En su lugar, dije: se accede al museo por una sola entrada: haces un recorrido

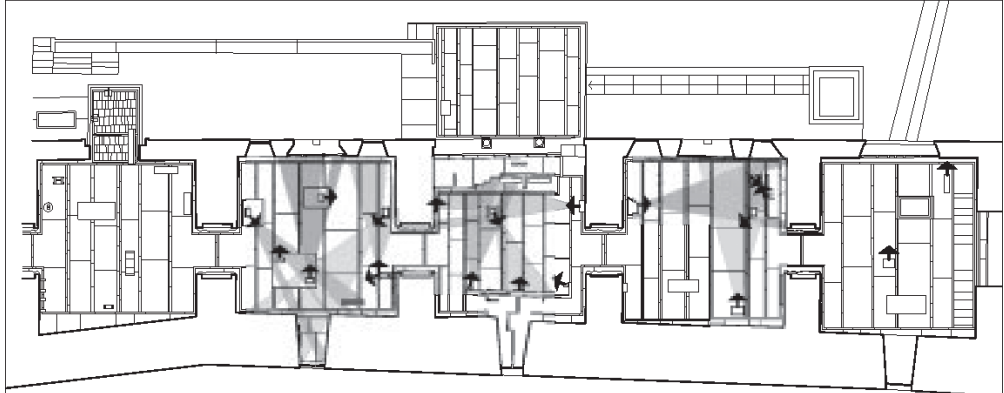


Figura 21. *The spacial construction of seeing at Castelvecchio, Stavroulaki, G. & Peponis, J., 2003.*

total, subes las escaleras, vuelves a bajar y sales por donde entraste.⁹ Carlo Scarpa

Al itinerario Le Corbusier le llama *promenade architecturale* en la que argumenta que para entender un edificio este debe ser recorrido.¹⁰ 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. La configuración del espacio y el ritmo que ofrecen las aperturas en arcos de acceso de cada sala inducen al visitante a conectar con la mirada hasta el otro extremo y con ello dirigir su recorrido reforzando esa unidireccionalidad. Sin embargo Scarpa rompe con esa configuración lineal posicionando las esculturas en diferentes vistas [21] para inducir a los visitantes a entablar un dialogo frente a frente con cada escultura [22]. Con ello se rompe

9. Carlo Scarpa, conferencia en Madrid, 1978. [en línea], en Carlo Scarpa. Disponible en: <<http://www.carloscarpa.es/Conferencias.html>> [consulta: 23 de enero de 2019].

10. 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 apreciando a través del tiempo que dure ese itinerario.

esa perspectiva y cada sala va cobrando su propia autonomía respecto a ese recorrido —no al conjunto de salas—, evitando en las personas una experiencia lineal. Estas salas de exposición fueron tratadas con materiales discretos, el revoque fue con cal apagada y su textura depende del grano del agregado, los pisos son de cemento tallado con canto de piedra de Prun. Los accesos con arco de medio punto entre cada sala fueron revestidos con losas rugosas —también de Prun—, así como se hacía con las paredes fronterizas de las viejas fincas.

La Luz es un elemento que Scarpa saca provecho en sus obras, el uso de las ventanas en el caso de Castelvechchio obedece a los efectos lumínicos que le interesan en las salas para dar más expresión a las esculturas. Al final de este trayecto el visitante encontrará un espacio que antes era una sala más pero que ahora es un lugar abierto que sirve de exposición y transición, este es el espacio Cangrande, llamado así por la escultura ecuestre dedicada a Canfrancesco de la Scala [23]. Scarpa decidió demoler esa última sala y una escalera del siglo XIX para generar este espacio. Con esta acción separa las salas de la galería de época napoleónica del s XIX de la antigua muralla del s XIX, el gesto claro de separar estos elementos significa separar las épocas, pero que como museo se unen con más fuerza.

Refiguración

La restauración previa a Scarpa en 1923 fue realizada por Forlati, en esta intervención le dio a Castelvechchio una imagen gótica, por lo que Scarpa —artista, conocedor de la historia y crítico de las malas intervenciones— decidió demoler las partes que consideraba incorrectas. Estamos ante un edificio que es un documento histórico, para Scarpa la falsedad histórica le



Figura 22. Carlo Scarpa en Castelvechchio, imagen de archivo.

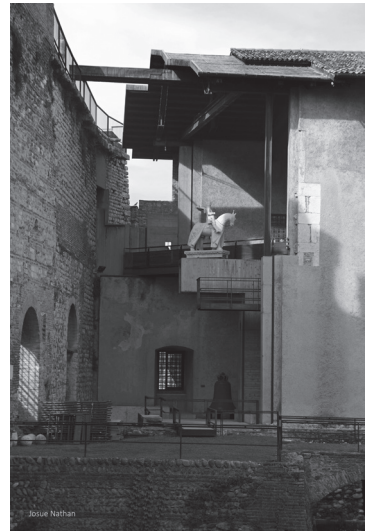


Figura 23. Espacio Cangrande, imagen propia.



Figura 24. *Puntos de vista espacio Cangrande, elaboración propia.*

era molesta y decía que «En Castelvecchio todo era falso»¹¹ y como tal, la intervención puede considerarse una crítica a lo que considera una mentira, esta crítica la logra a través de las demoliciones que considera no originales a la época que representan, recurriendo sólo a las fuentes originales para mostrar las etapas históricas reales.

Dejar visibles los estratos históricos es solo una parte de leer el tiempo, justo como comentábamos en la pintura, ver el tiempo desde fuera es verlo pasivamente. El recorrido propuesto por Scarpa permite integrarse en los tiempos de esas épocas a partir de la vivencia directa de sus arquitecturas, por lo que accesos, estancias y salidas alrededor de este espacio lo convierte en el principal eje temporal y artístico del conjunto [24].

Las vistas se sintetizan en una combinación de imágenes haciendo alusión al cubismo donde diferentes tiempos se muestran en una sola obra. Pero también nos apoyamos en el futurismo donde el movimiento (en este caso del visitante) marca un tiempo de apreciación de la obra. Para de este modo defender que la formación y experiencia artística y arquitectónica de Scarpa la demuestra en su capacidad de abstracción de los tiempos haciendo emular los pasados a través de una intervención contemporánea. Pero además de las diferentes épocas que se muestran, ¿Qué sentido tiene la escultura de Cangrande en este recorrido? Canfrancesco de la Scala era el antiguo propietario de este castillo, amigo y mecenas del Dante Alighieri, y esta escultura era parte de las tumbas monumentales de los señores de Verona y fue llevada a Castelvecchio donde después de varias propuestas —del propio Scarpa— la situó finalmente en este espacio.

11. Carlo Scarpa, conferencia en Madrid, 1978. Idem.



Figura 25. *Perspectivas desde los puntos de vista hacia la escultura Can-Grande, composición por el autor.*

La imagen ofrecida al visitante cambia en cada cruce que tiene de este espacio, este es lo que Aristóteles llama *Peripecia* ofreciendo los giros dialógicos necesarios para vivenciar la narrativa histórica de este edificio. De este espacio no se tiene una única imagen [25], pues son todas a la vez, una imagen que recorre los tiempos, abstrae las memorias y las devuelve al



Figura 26. *Abstracción de las diferentes vistas fusionando los tiempos, elaboración propia.*

presente [26]. Así, el resultado de esta representación queda denominado como *cabismo teatralizado*¹². La configuración de este espacio es una síntesis de su obra, y muestra el tiempo mental—artístico del autor; el tiempo siempre presente del museo con su visitante; y los tiempos históricos del edificio, donde en conjunto estos tres tiempos a través de esta intervención se manifiestan las memorias materiales e inmateriales.

12. Por la técnica de abstracción, el desplazamiento de los visitantes, por la representación geométrica y temporal, el profesor Muntañola y el autor convinieron en «bautizar» este collage como *cabismo teatralizado*.

Reflexiones finales

Leiviskä en el Centro Cultural de Belén sin negar su propio estilo arquitectónico mimetiza su arquitectura contemporánea con el contexto exterior de la ciudad, esto se nota claramente en el sistema de terrazas que dan a los patios pues no impone sus formas ni mucho menos imita lo existente. Tiene la sensibilidad artística necesaria y la sutileza proyectiva para manejar adecuadamente las transiciones de un entorno a otro, y esto le permite enfatizar el interior con su arquitectura —en forma y materiales— algo que siempre le ha caracterizado. Esta interacción entre lo nuevo y lo antiguo logra en sus visitantes el deslizamiento entre tiempos y espacios que quedan integrados en uno solo. La memoria colectiva de la ciudad, su contexto histórico junto con las memorias de Leiviskä es una muestra del diálogo que permite entretejer dos contextos aparentemente opuestos por sus distancias en tiempo y diferencias en la forma.

Podemos decir también que el acto de derribar partes de un edificio —en el caso de Castelvecchio— no significa precisamente ir en contra de la memoria, si se hace bien esto es a favor. Las demoliciones fueron más bien una crítica de una intervención con otra intervención. En este caso la ausencia intencionada de una parte de un edificio no corresponde a un olvido sino a una revaloración de lo que aún permanece, la ausencia no es la nada, la ausencia también tiene forma y esta forma ha hecho metamorfosis en un espacio que trasciende artísticamente el tiempo, esto lo logra el correcto diálogo entre lo justo lo bello y lo exacto.

Existen muchas maneras de analizar el tiempo y la memoria en la arquitectura. Los ejemplos aquí expuestos de Leiviskä y Scarpa dialogan con los diferentes tiempos (el mental, el histórico y el cósmico), y sus respectivas memorias permitiendo los usuarios habitar un tiempo estético y fenomenológico los cuales reactivarán

sus recuerdos lo que les permite reafirmar su identidad, lograr la apropiación y el reconocimiento de la sociedad en estos edificios. Estos proyectos responden a un dialogo contextual, que de acuerdo con Hegel «lugar es tiempo colocado en el espacio»¹³ y esta arquitectura materializa el tiempo recreando memorias y generando lugar. Podemos decir que la memoria en arquitectura no solamente se basa en representar hechos reales pasados también la podemos encontrar en la ausencia de algo que no fue. Es decir se convierte en «la representación presente del pasado ausente»¹⁴ como afirma Paul Ricoeur.

13. Hegel citado por Muntañola Thornberg, Josep, *Topogénesis: Fundamentos de una nueva arquitectura*, Barcelona, Edicions UPC. 2000. p.75.

14 Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia y el olvido*, Argentina, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004, p. 537.