Recorrido Arquitectónico. Cementerio de Brion: La trascendencia a través del reflejo.

Architectural Route. Brion Cemetery: Transcendence through reflection.

_DOI: https://doi.org/10.52043/con.v3i5.473

Daniel Felipe Muñoz Aragón*
Bernardo Clavijo Daniel**
Laura Natalia Chaparro Arévalo***

**Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia, con un énfasis en diseño arquitectónico contemporáneo. Ha desarrollado su experiencia trabajando en talleres de arquitectura, desempeñando el papel de diseñador en proyectos arquitectónicos, especialmente en concursos donde ha logrado destacados reconocimientos, incluyendo la V Bienal de Paisaje, entre otros.*
dfmunozar@unal.edu.co

***Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia. Ha realizado actividades de diseño de vivienda modular en guadua como independiente y ha ejecutado diversas labores en talleres de arquitectura apoyando proyectos de urbanismo y espacio público.*
bclavijod@unal.edu.co

****Arquitecta de la Universidad Nacional de Colombia. Representante con su tesis "MHT - Módulo hospitalario transportable" en la bienal de estudiantes de arquitectura de la Sociedad Colombiana de Arquitectos. Énfasis en construcción de estructuras en guadua. Tec. SENA.*
lnchaparroa@unal.edu.co

Scarpa resumió las operaciones que realizó a lo largo del proyecto a tres simples elementos: el agua, instrumento para reflejar el cielo; el reflejo del cielo, que supone la conexión del terreno con la vida que ya trascendió; y el pabellón, cuyo espacio nos sirve para apreciar dicha intención.

Una de las obras que sirvió como fuerte inspiración en el desenvolvimiento de este proyecto fue "Una tirada de dados jamás abolió el azar" de Stéphane Mallarmé, cuya estructura lírica y hasta pictórica no es nada usual a lo que conocemos normalmente. La distribución de los versos y la gran persistencia del vacío en el papel nos sugiere que el poema puede ser leído o interpretado de más de una manera, tal como el cementerio, donde ocurren diferentes acontecimientos estando estáticos en un solo lugar.

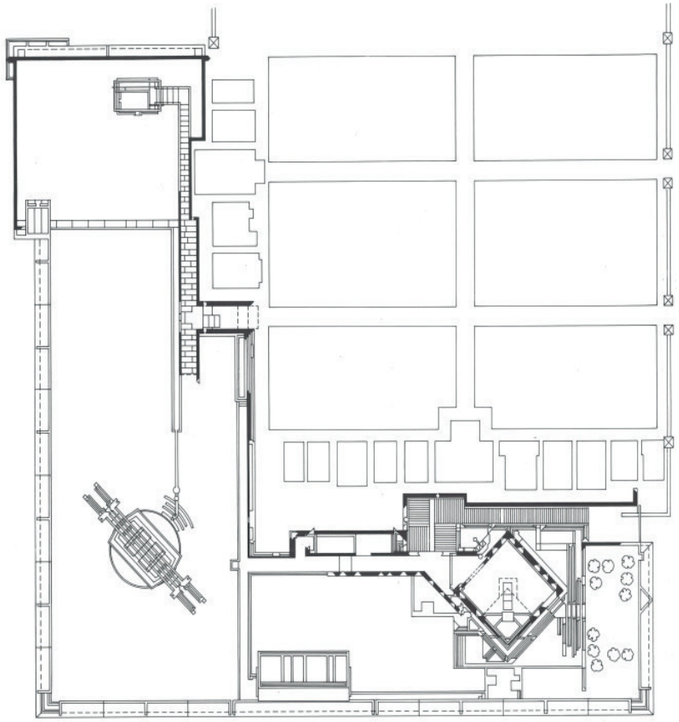

Figura 01 ◂ **Planta general.**
Fuente: The Architectural Review.
https://www.architectural-review.com/archive/garden-of-death-and-dreams-brion-cemetery-by-carlo-scarpa

Muro perimetral.

Mientras llegamos por el camino que desde la población de San Vito da al cementerio, podemos observar largas hileras de cipreses a cada lado de la carretera, una imagen que desde el inicio nos invita a ser más sensibles a las experiencias que vendrán a continuación, gracias a la majestuosidad que esta vegetación

siempre otorga; su esbeltez no es más que un vínculo con el cielo. Un tipo de mosaico de rectángulos añadidos a la esquina de un muro inclinado de hormigón no mayor a un metro nos anuncia la llegada al proyecto, y solo con este hecho, ya se evidencia el manejo de ciertos conceptos, tal y como lo es la profundidad, en donde el muro no es una simple placa divisoria, sino que, en su interior, es recipiente de vida y será el mismo que nos indique el final.

Es así como Scarpa, en su búsqueda por "conquistar la campiña", y dominar el entorno tradicional italiano que irremediablemente acompañaría el lugar donde estaría situado el cementerio, determinó varias operaciones a la hora de realizar los diseños iniciales del proyecto. En este, un muro, que encerraría el perímetro del lote, cumpliría dos funciones con relación al paisaje que se quería mostrar de una forma u otra: el paisaje representado, que se concibe como esa imagen que se observa lejanamente en el panorama, una geografía célebre que posiciona el proyecto en un lugar preciso y las visuales de una población típica que distingue fuertemente al país, son elementos que formaran parte del conjunto pictórico extramuros; y el paisaje como experiencia, que es todo el trabajo que Scarpa realizó dentro del muro, es el jardín que él creó para que las personas no solo fueran a contemplar y llorar una tumba en un espacio singular, sino que, por el contrario, fuera una estancia reflexiva sobre la muerte en el lecho del amor, donde existen multiplicidad de episodios en una sola habitación y un sola intención en todo un recorrido, trascender.

Después de haber pasado por unos muros estucados color beige yendo por la misma vía, encontramos la entrada al cementerio, y en su perspectiva, se observa lo que parecen dos círculos dentro de un cuarto abierto al final del camino que nos ingresa al lugar. Estos dos anillos, que se abren a lo que está sucediendo después de ellos, nos apresuran a averiguar qué hay allí, pero mientras

Figura 02 ▲ Ingreso al lugar.
Fuente: Archdaily.
© Antonio Trogu [Flickr bajo licencia CC BY-NC 2.0]

caminamos, vemos que el muro de hormigón que antes solo nos ocultaba parcialmente lo que había dentro del proyecto, ahora se levanta más alto por detrás de los sepulcros de distintas familias que seguramente ya se habían instalado allí. Si seguimos acercándonos a los anillos, vemos que el muro nuevamente se reduce a su dimensión original sobre una base dentada que da la percepción como si este se hubiera abierto hacía afuera, encuadrando en una perfecta imagen lo que aparece como un arco con dos grandes piedras oblicuas sobre un mismo eje bajo él.

Propileo.

Al llegar al proyecto, ya nos encontramos frente a los anillos. Este espacio fue llamado propileo, y su significado es el de un vestíbulo de un templo, el inicio de un espacio que tiene relación con el más allá. En el lugar donde el propileo se emplazó, se encontraba anteriormente la capilla del cementerio. Al plantear el proyecto en la Comune, se propuso que la capilla pasaría a ser una que Scarpa construiría dentro del lote de los Brion para su uso público, por lo que ya no era necesario mantener a pie la existente.

Figura 03 ▾ **El propileo.**
Fuente: Archdaily.
Usuario Wikimedia "Mies me." Imagen disponible bajo dominio público.

Los anillos son parte del simbolismo que Scarpa quiere plasmar en casi cualquier objeto o espacio que diseñó para el cementerio, estos círculos intersecados son como “dos ojos que nos enseñan a ver” (Scarpa, 1989, p. 18), una abstracción de la estrecha unión conyugal representada por los anillos matrimoniales que no solo desean estar uno al lado del otro, sino que necesitan colocarse sobre sí mismos. Esta no será la única vez que encontremos esta forma durante el recorrido. Antes de ellos, unas escaleras que no llenan el ancho de aquel pasillo los anteceden, están desplazadas ligeramente hacia la izquierda, los que nos da una idea hacia dónde tomar. El pasillo al que avanzamos, que está justamente perpendicular al pasillo anterior, con luz cenital por unas rendijas que producen que la iluminación dé directo a unas piezas dentadas a 45° encontradas en las paredes; en el suelo, vemos un par de cortes realizados en la mitad que sirve como indicación de las decisiones que podemos tomar mientras caminamos.

Arcosolio.

Al seguir derecho por el pasillo, nos encontramos con la salida del propileo y, por tanto, nos hallamos parados en un espacio abierto sobre pasto flanqueado a la derecha con un canal de agua conectando el estanque del pabellón a nuestra espalada con lo que nos lleva a una pieza casi escultórica, el arcosolio.

Desde las fases iniciales, siempre fue un elemento en el centro del lote que parecía poseer un valor jerárquico mayor al resto de las piezas, no solo por su ubicación, sino por la continua forma circular que Scarpa le otorgaba, se trata del lugar donde los sepulcros de Giuseppe y Onorina Brion se emplazarían. El volumen estuvo pensado como un alto elemento vertical con forma de paralelepípedo sostenido por una sucesión de superficies planas, un camino hacia otra vida que se sostiene por un recuerdo vigente

en este mundo. Sin embargo, al avanzar por los constantes cambios que Scarpa realizó a cada uno de sus espacios, vemos que la forma definitiva es la de un arcosolio; esta tipología era usada en la época de los primeros cristianos y allí se enterraban a mártires o grandes personajes dentro de la comunidad en las catacumbas.

A primera vista, se trata de cuatro arcos planos unidos por tabiques que forman un volumen más grueso, que posee en sus bases varios prismas rectangulares de hormigón horadados con las dentaduras ya vistas en diferentes puntos del recorrido, que parecen alargar la longitud total del arco. Dos placas a modo de voladizo sobresalen por cada cara del arco y cubren la circunferencia en donde se encuentra emplazado. El arcosolio se va hundiendo por la secuencia de unos círculos concéntricos que forman una gradería,

Figura 04 ▾ **El arcosolio.**
Fuente: Archivo Carlo Scarpa
http://www.carloscarpa.es/Tumba_Brion.html

los sepulcros se van modelando al mismo ritmo anteriormente mencionado, cuyas bases se van reduciendo en corte horizontal. La altura del arco está dada a la altura precisa de una persona, en donde sentirse resguardo es, en muchos casos, sentirse arropado, y tener un espacio que se ocupa en su mayoría al momento de habitarlo da una exactitud de aquella sensación. Este espacio, y la forma de los sepulcros, fueron los primeros elementos que Scarpa definió. Sin embargo, la posición del arco como tal sí tuvo variaciones.

Si nos acercamos, observamos que los sepulcros no tienen una forma común, sino que son rectángulos que parecen haberse atraído lo suficiente para quedar como paralelepípedos espejados. Esta aproximación entre los dos volúmenes es comparada por Scarpa como la unión entre dos manos, que, a diferencia de haber creado algo perpendicular al suelo, el arquitecto pensaba que "los soldados se mantienen erguidos, el movimiento es humano" (Scarpa, 1989, p. 18). El arcosolio debía ser cámara nupcial para acoger su eterno sueño.

Observando los estudios de este par de elementos, se detalla muchas veces las ordenadas hendiduras que el arquitecto realizó en su materialidad, demostrando una ardua intervención artesana. El uso de la piedra no demuestra más que una dualidad constante: el material va creando su historia a lo largo del tiempo, tomando como ejemplo claro Venecia, y el agua es aquel contraste que se encarga de aligerarlo y ablandarlo. Scarpa, en aras de mantener el vínculo del agua al interior del arcosolio, propuso un canal que conduce el agua del estanque del pabellón hasta el arcosolio, donde, sin necesidad de penetrar propiamente el espacio, crea un pequeño pozo muy próximo a la entrada.

El agua que llega de la lluvia se filtra por los espacios entre los cuatro arcos planos y pasa por debajo de los sepulcros, exactamente

por la mitad, de manera perpendicular por la misma línea que genera su escorrentía, uniendo, por medio del líquido, el alma de los dos cuerpos fallecidos. En este tipo de canal, Scarpa puso unos azulejos en blanco y negro que se alternan manera de ajedrez, estas hacen más claro el paso del agua hasta este punto. Ya después, en el punto medio entre los dos sepulcros, se encuentran cuatro botones con distintas perforaciones circulares en ellos, que funcionan como sifones que finalmente retiran el agua del arcosolio a un sitio desconocido, el lugar donde su vida termina físicamente y trasciende hacia otro mundo. La simetría es complementariedad, concepto que Scarpa aplicó en la realización del conjunto, que materializa sin más preámbulos el profundo sentimiento que entre la pareja se tenían.

Retomando el canal que desde el pabellón trae agua hasta el frente del arcosolio, vemos que su remate se compone de dos pozos de agua que reposan justo antes que los anillos de la gradería que, después de dar un pequeño cambio de ángulo en su trayectoria, continúa en una pequeña maceta circular de menor diámetro a los pozos y termina con una moldura de cruz vista en planta. La matera, anteriormente, se tenía planeada como un molino o surtidor que generara sonido con el paso del agua, ubicado en un anillo con dos círculos intersecados en su interior. No obstante, en el diseño final se cambió por el recipiente y se dispuso el segundo pozo, que debía estar en seco hasta la muerte de Onorina, simbolizándola a ella.

Templete familiar.

Siguiendo el camino, nos encontramos con unas pequeñas escaleras que están enmarcadas por un semimuro de hormigón que recubre la totalidad de la diferencia terrenal, haciendo explícito su grosor. Las escaleras se encuentran dentro de un cuadrado, cuya vista superior genera la forma de una cruz por la disposición de sus peldaños, careciendo en su construcción de contrahuellas que la rellenen con el propósito de generar eco cuando se esté pisando; ser conscientes de la gravedad de nuestro cuerpo. Tomamos un pequeño desvío del camino recto que surge después de la escalera a uno hacia la derecha para encontrarnos con templete familiar.

Se trata de un gran volumen ortogonal inclinado anexado al muro perimetral que coincide con su mismo ángulo, Scarpa realizó su construcción con el mismo grosor del muro para que se entendiera como si el volumen fuera un doblez de este, casi como una bisagra. Este diseño permite que parte de su cubierta acoja el acceso y proteja el prado bajo él. Su cara que da hacia el cementerio, la más visible, posee en su superficie una mezcla de hormigón impermeable y pequeñas piezas metálicas que, con el tiempo, lo hizo adquirir un tono rojizo. Este espacio aparece únicamente en los últimos planteamientos del diseño y fue construido al tiempo que el propileo fue terminado.

Figura 05 ◂ **El templete.**
Fuente: Archivo Carlo Scarpa
http://www.carloscarpa.es/Tumba_Brion.html

Al entrar podemos sentir la misma atmósfera de gruta o cueva que ya habíamos tenido en el inicio. Allí, una hendidura longitudinal a lo largo del templete nos da pequeños visos que iluminan zonas determinadas y tabiques estucados en negro, que hacen parte de la estructura superior del volumen, capturan los rayos de luz desde arriba. El modo de escorrentía del agua se resolvió a través de dos vigas en la parte inferior de la cubierta que poseen unas pequeñas horadaciones ortogonales cada cierta distancia en las caras que se enfrentan, donde los vacíos están desencajados entre sí para permitir el ingreso del agua, de modo que lava la cubierta y, en el borde, se tropieza.

Capilla.

Volvemos al lugar donde se encontraban las escaleras para tomar el camino que, derecho, daba hacia lo que parece un pasillo cubierto, y nos damos cuenta que, mientras avanzamos, la senda está pegada a un muro perimetral que colinda con el cementerio del pueblo a nuestra izquierda.

Para el ingreso a la capilla, Scarpa creó un pórtico con un ritmo de vanos que dan vista hacia el templete y al jardín en general, estos vacíos están creados por largos muros que sobresalen de la placa de la cubierta como si de elementos individuales se trataran. Estos poseen en sus bordes las dentaduras de 5.5 centímetros que se han visto en todo el proyecto y su esbeltez nos proporciona, como Pietropoli lo describía, una “estereotomía de rascacielo” (Scarpa, 2007, p. 11). Entre muro y muro, observamos unas pequeñas incisiones en el suelo que sirven de sifones para lo que Scarpa quiere reiterar en su atmósfera de cueva o gruta, desea una previa transformación del espacio antes de entrar al lugar más sagrado. Los espacios entre vano y vano se van disminuyendo a medida que avanzamos hacia la capilla para luego hallar un nártex que

Figura 06 ▲ **La capilla.**
Fuente: Archivo Carlo Scarpa
http://www.carloscarpa.es/Tumba_Brion.html

enmarca el acceso a ella. Vemos que, a nuestra derecha, la capilla está acompañada por un estanque que vio varias transformaciones en su forma a lo largo del diseño del proyecto.

Los elementos dentro del cementerio comienzan a crear su propio perímetro, los canales de agua los conectan y los penetran. La capilla, por ejemplo, toma forma con el muro. En diseño iniciales se plantearon dos círculos intersecados en planta, añadiendo un tercero en la unión que funcionara como acceso, solo fue hasta

la presentación final del diseño del cementerio a la Comune que la capilla aparece con una forma rectilínea. De hecho, los planos nunca tuvieron un gran detalle de los edificios o demás espacios, ya que lo único que afanaba al arquitecto era que el proyecto fuera aprobado.

La capilla, en planta, es un cuadrado rotado 45° con respecto a los muros perimetrales. Scarpa se imaginó este espacio como la proa de una nave, como ya lo habría relatado Ruskin sobre otra

Figura 07 ▸ **La Capilla.**
Fuente: Jens Kristian Seier.
© seier+seier [Flickr bajo licencia CC BY-NC 2.0]

iglesia "según los primeros cristianos, la Iglesia era simbolizada como un barco, donde el obispo es su timonel" (Ruskin, 2000, p. 96). Un hecho que ratifica esta intención es el manejo que Scarpa le dio a la arista del volumen que, teniendo una altura mayor a la del resto de la capilla, sigue inscrito en el mismo cuadrilátero y se orienta hacia el norte y al Monte Grappa, escenario trasero del pueblo de San Vito, donde realizó una incisión en las molduras de su cornisa; en una idea inicial, se creó para usarlo como pedestal de un ángel que sostuviera la frase "Officium Sepulchri", que pone en total evidencia su propósito de simbolizar como una nave la capilla, el ángel sería el mascarón de proa, en el nártex, observamos que la puerta de acceso, frente a nosotros, es una puerta pivotante construida en hormigón blanco y hierro.

Cuando gira sobre su eje para permitirnos pasar, hallamos un pequeño espacio al costado izquierdo con una pila de agua bañada de luz por uno de los primeros cortes verticales realizados en el muro, similar a como lo habíamos visto en el pórtico de entrada; este pozo de agua bendita es un cilindro afacetado o poligonal hecho en mármol que posee dos esferas intersecadas que soportan el agua a depositar, en cuya superficie superior forma evidentemente dos círculos superpuestos, sus bordes están suavizados y un semicírculo en la parte derecha sirve como guía a un tirador que hace girar el soporte del agua, hecha en latón.

Pasamos luego por un umbral, el cual Scarpa trabajó bastante en el aspecto artesanal por la manera en que en su marco se perfora con dentados y se mezcla con otros materiales como maderas y metales. La sala principal es un cuadrado donde el ábside se posiciona en una esquina, dentro del volumen que en el exterior tenía una mayor altura. La realización del eje diagonal dentro de su composición le otorga monumentalidad y pone al ábside en un lugar favorecido en la perspectiva interna.

La luz entra en un ritmo definido por los vanos que mantienen su vacío de piso a techo cada 55 centímetros, permitiendo que el agua y la luz que se refleja sobre ella sean las protagonistas de estos repetidos cuadros vivos. Los marcos de las ventanas que cierran estos vanos no son visibles a simple vista, Scarpa realizó un hueco dentro del hormigón lo suficientemente profundo para esconder la carpintería dentro.

Si vemos el altar, es una gran masa metálica color oro que crea un interesante brillo sobre su superficie cuando nos quedamos parados cerca al umbral, marcando su posición en el interior de la capilla de manera contundente a cualquier persona que entre, tiene horadaciones en su base y en la parte superior posee una tabla del mismo material, perpendicular a ella, que crea en general una forma de "L" invertida, este elemento marca un nuevo nivel de altura de aproximadamente una contrahuella detrás de él.

Sobre el altar, se encuentra un lucernario piramidal hecho a partir de dentados, cuyo color distinto al gris del hormigón nos invita a acercarnos para visualizarlo desde abajo. Entendemos ahora la razón de ser del volumen que sobresale en altura que observamos desde el exterior, es estructura del lucernario y es organización por jerarquía del espacio más sagrado de la capilla. Al costado izquierdo del altar, se encuentra una larga barra anclada en la junta entre techo y lucernario, que sirve como soporte de las diferentes piezas necesarias para la realización de la misa, como el cirio, con todos los mecanismos de agarre diseñados por el mismo arquitecto, en lo que ya hemos observado como obsesión por el detalle por parte de Scarpa. El resto del techo se encuentra estucado en un gris oscuro y está modulado por las líneas que generan las molduras del lucernario.

Al salir de la capilla, encontramos una especie de puente sobre el estanque, donde diferentes piezas emergen de la profundidad individualmente, cada una de ellas representa un paso que nos ayuda en la tarea de cruzar a la otra orilla: "la muerte", como si hubieran surgido del agua solamente para ello. Vemos que, mientras pasamos, el estanque siempre tuvo ninfeas y peces que portan de vida el lugar durante la transición. Al cruzar, vemos un espacio abierto lleno de altos cipreses.

Pabellón de la meditación.

Regresamos al punto donde iniciamos el recorrido para visitar el último espacio en el proyecto, el pabellón de la meditación. Fue construido cuando se estaban finalizando las obras del estanque en el que está rodeado y, en sus fases de diseño, se ubicó primeramente en el lugar donde el arcosolio se encuentra, lo que anteriormente habíamos visto como el espejo de agua que soportaría los sepulcros de los Brion.

Si nos posicionamos en el arcosolio orientados hacia el sur, pareciera que el prado no tuviera fin hasta que tiene contacto con el muro perimetral, pero si nos acercamos un poco más, nos damos cuenta que solo son plantas acuáticas que cubrieron la totalidad del estanque. Aunque en los dibujos de Scarpa, sí observemos la intención de colocarlas allí, no se ve que se encuentren en esta cantidad.

Ya dentro del propileo, solo es necesario seguir derecho por el pasillo que ya anteriormente habíamos visitado, traspasamos los primeros anillos interceptados y nos damos cuenta que las paredes están más juntas entre sí, el pasillo ahora solo tiene 80 centímetros de anchura. Esta estrechez hace que cada paso que demos retumbe a través de las planchas de hormigón bajo nuestros pies, el vacío rellenado de agua bajo ellas replica este sonido, nos hallamos en la oquedad de lo desconocido.

El muro que se encuentra a nuestra izquierda se desvanece para mostrarnos más de cerca el pabellón, en su borde brillan teselas amarillas que decoran su final, mientras que el de la derecha posee una franja de teselas blancas, oro, plata y amarillas que, por su viveza en contraste con la opacidad del hormigón, sirven de guía que nos llevan a los adentros de la pequeña isla, están a la altura de nuestra visión, por lo que le da una dimensión humana al muro, seguimos caminando y doblamos a la izquierda por donde el camino flotante nos lleva, hemos llegado al pabellón.

La junta entre el camino flotante y la plataforma del pabellón están separadas por quizá ciertos centímetros, como si se tratase de un muelle y tierra firme, llegar al pabellón nos genera una sensación de seguridad. Vemos el agua rodear la plataforma sobre la que estamos, realmente es una isla, y al ver que estamos aislados y solos allí, sentimos que el principal objetivo del lugar es el de la reflexión e introspección.

La estructura que soporta la plataforma posee una forma piramidal que evita ser vista cuando nos paramos al borde de ella, siendo realmente un voladizo sobre lo que estamos parados. Un volumen cúbico hecho a partir de placas de abeto, plateadas por la exposición de esta madera a la luz solar, que se encuentra actualmente arriba de nosotros cubriendo la plataforma está sostenido por cuatro barras que surgen del agua, que en sus mitades se “quiebran” para emular el fenómeno de la difracción en un plano acuático, sino al aire.

Acercándonos, justo en el lugar donde las barras surgen del agua, vemos que se “quiebran” más de una vez: además de la difracción materializada, se produce la difracción natural y se aprecia el reflejo de la difracción materializada sobre el agua. Cuando observamos el volumen superior desde abajo, o también desde un punto lejano, se puede apreciar como este pareciera estar gozando de una ingravidez peculiar, es un volumen que pareciera ser robusto y las delgadas barras pueden lograr confundirse con su fondo gris.

Bajo el cubo de abeto, que tuvo que ser restaurado tiempo después por la poca durabilidad del material, se encuentra otro

Figura 08 ◂ **El Pabellón.**
Fuente: Jens Kristian Seier.
© seier+seier [Flickr bajo licencia CC BY-NC 2.0]

volumen lacado en verde, que logra camuflarse con el fondo de hormigón, al que los pilares están conectados estructuralmente por medio de una pequeña barra horizontal, independizando el volumen de abeto de cualquier objeto portante. La disposición de las tablas de abetos en cada una de las caras del volumen fue inspirada en que, por un momento, las ondas generadas en el suelo se pudieran quedar estáticas, Scarpa solidificó y geometrizó este suceso imaginario para plasmarlo allí.

El techo del pabellón se conforma por varias placas doradas que están separadas entre sí para mostrar autonomía en cada una de ella. Nos muestra un interior que, al contrario de lo que se ve con el abeto, una madera seca y fría, es un espacio acogedor y cálido, pero que comparten el mismo principio de solidificar un momento, esta vez será la iluminación que se materializa en el oro de las placas.

Scarpa no hizo visible la manera como el agua lluvia viaja y escapa por el pabellón, pero sí cómo suena: en la cubierta se encuentra un canal de cobre escalonado que lleva el agua a una gárgola escondida que, a consecuencia de los pequeños espacios de aire entre las placas superiores a donde esta desagua, escurre en dos direcciones.

Los muros del estanque son totalmente lisos y verticales, a diferencia de los muros que se encuentran en la cara norte o este del proyecto, ya que era necesario capturar el reflejo que el agua produce en ellos. Además, se necesitaba ocultar la perspectiva que se daba al sur del paisaje para que el foco de mirada se hiciera únicamente hacia el arcosolio, y por consiguiente el pueblo, a la hora de estar dentro del pabellón. En la cara superior de estos muros hay una abertura en la mitad que sirve como canal que conduce el agua hasta el estanque, con el propósito de evitar que el agua escurriera por ellos y la aparición de musgo.

Scarpa aplicó el concepto de muro flotante para el encuentro entre la placa del muro y la del estanque como tal, con el objetivo que no se viera una unión entre estos dos elementos, sino que, por el contrario, pareciera que el estanque siguiera por debajo de este. Para ello, Scarpa tuvo que construir un segundo muro por detrás que sostuviera el que iba a ser visible para llevar su carga hasta el suelo. Sin embargo, no todos los muros funcionan de esta manera; algunos, que sí tocan directamente el agua con sus caras, poseen ciertos orificios por debajo del líquido que lo conducen nuevamente hasta algunas zonas del acceso, haciendo manejo puramente del concepto de profundidad, hecho que ya ha sucedido varias veces durante el recorrido de este proyecto.

Para entender la forma y posición de estos elementos, debemos adentrarnos indudablemente en su significado: la pequeña isla, que visualmente se encuentra al lado del banco donde nos sentamos, es decir, al oriente, es básicamente la yuxtaposición de un círculo y un rectángulo que constituyen la figura de una llave, estaba pensada para solo albergar plantas de pequeña altura, pero después de un estudio botánico realizado en 1973 que no logró concretarse totalmente, se decidió plantar bambú enano también, árbol que en Japón tiene un significado sagrado, es así como esta isla se convierte en símbolo del fuerte aprendizaje que Scarpa adquirió del país oriental. Los anillos fueron un tercer asunto inconcluso de este proyecto, se trataba del elemento que concluiría la unión próspera, pero frágil, del matrimonio Brion, que desde los anillos separados en el canal del arcosolio, encontrarían su ansiada unión allí. Este símbolo no solo representa dos almas juntas, sino que también la unión de dos elementos que se han mezclado entre sí en este lugar, agua y aire. Esto no puede ser más visible que por el hecho que los anillos se encuentran a un nivel tan leve debajo del agua, que cualquier movimiento u ondulación de su superficie, la hará descubrirse, es una intermitencia tan rápida y

Figura 09 ▲ **Tumba Brión.**
Fuente: Jens Kristian Seier.
© seier+seier [Flickr bajo licencia CC BY-NC 2.0]

tan constante que identificar un cuerpo predominante sobre los anillos se volvería una tarea casi imposible.

La fragilidad se tenía pensado representarla a través de una planta de hibisco que estaría ubicada en el área donde los dos anillos se intersecan, que funcionara, así, como una matera. El cuarto elemento ubicado al frente del pabellón, se compone de una cruz en planta que posee un cuadrado en su centro, permitiendo que haya un vacío ahí. Posee horadaciones y distintas teselas de colores amarillos que, desde la plataforma, llaman la atención por su brillo. Su vacío pasó por varias propuestas antes de tener la idea concreta de qué se iba a realizar dentro de él, finalmente se decidió poner una fuente de agua sirviéndose como manantial de vida, allí, el agua que sale expulsada está, a nuestra vista, estática, por el simple hecho de tratarse de un chorro que recorre un mismo punto variando en su altura, es solo una línea vertical que llama, por ese mismo deseo constante de ir hacia lo alto, a un lugar más allá del cielo, una línea que se contrapone al descendimiento físico al que está sometido el arcosolio, que protege. En contraposición, el pabellón es el lugar que une y libera.

En la pared a nuestra izquierda visualizamos lo que parece una constelación. Es el conjunto de poleas y mecanismos ordenados de tal forma, que permiten accionar la puerta de vidrio del acceso mientras muestran esa peculiar figura. Después de recorrer todo el espacio monumental y hacer una reflexión personal en el pabellón, ya estamos en otro plano de entendimiento, hemos visto el proceso de una vida congregada en el amor por su pareja al que por un momento pudimos conectarnos. Scarpa, al llevarnos por una travesía de multiplicidades de espacios y de episodios en cada uno de los puntos visitados, nos hizo entender la muerte desde otra perspectiva, y la constelación que estamos viendo es evidencia que lo hicimos.

Bibliografía.

De Cal, R. (Director). (2007). *Memoriae Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale di Brion.* [Documental]. Cabiria Film.

Del Corral, F. (2008). *Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa* [tesis doctoral]. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada. España.

Ruskin, J. (2000). *Las piedras de Venecia.*

Sacarpa, C. (1989). *The other City. Carlo Scarpa. Die andere Stadt.* Ernst & Sohn