

En 1998, en el curso de proyectos que dirige Eduard Bru en la E.T.S.A.B., ensayamos un ejercicio doble que tenía como objetivo situar a los estudiantes ante dos lugares muy diversos, entendiendo por "lugar" la suma de condicionantes que alimentan el proyecto.

Se pretendía que los referentes que el estudiante manejase en cada uno de los dos ejercicios fuesen opuestos en cuanto a las sensaciones que cabía inducir en los usuarios a partir del control de aspectos como la luz, el recorrido o los materiales.

En concreto, el curso propuso proyectar un hotel con restaurante -en el barrio de la Barceloneta de Barcelona- en el primer cuatrimestre y, en el segundo, un tanatorio metropolitano situado en una franja de terreno en el haz de carreteras que actúan como cinturón periférico metropolitano de Barcelona.

Creímos que el primero de los proyectos sería para los estudiantes una celebración de los sentidos, escenario de encuentros amorosos, una atalaya que ganaba vistas al mar en un retiro efímero del trañín urbano... El segundo proyecto, en cambio, implicaba la resolución de un equipamiento de ámbito metropolitano, ligado a infraestructuras viarias, grandes superficies de aparcamiento: prácticamente la definición de un hipermercado.

Sorprendentemente, los estudiantes resultaron mucho más motivados en este segundo caso. En la mayoría de ejercicios era posible identificar ideas muy precisas de cómo debían ser los espacios destinados a acoger la tristeza, los cuerpos sin vida, la tanatopraxia e incluso la estancia de los invitados al velatorio (incluyendo las breves apariciones de compromiso) cuyos espacios eran proyectados con la intención de relajar la tensión del momento.

Los estudiantes sabían si necesitaban recorridos largos o breves, planos o en pendiente, que comprimieran la percepción de la distancia o, por el contrario, la dilataran...

Cuando se les preguntó por la calidad y colocación de la iluminación, expresaban criterios sobre los efectos anímicos provocados por la luz tenue o intensa, directa o reflejada... Se discutía sobre si era pertinente incrementar la trascendencia del acto fúnebre: los más truculentos se inclinaban por derramar luz cenital sobre el ataúd expuesto como colofón de un recorrido en penumbra.

Por suerte, una conferencia de Jordi Badia explicando su excepcional proyecto de tanatorio en León (no construido por entonces) vino a aportar medida a los

excesos escenográficos que planeaban sobre algunos proyectos por cuanto combinaba una cierta definición doméstica de los espacios con las dimensiones y cualidades de un edificio eminentemente público y ritual.

En resumen, nos sorprendió que estudiantes que en su mayoría rondaban los veintipocos años tuvieran ideas sobre las implicaciones arquitectónicas de la muerte mucho más definidas que sobre los espacios en los que se desarrollan el resto de aspectos de la vida (fueran hoteles, bibliotecas, aeropuertos u otros proyectos que habíamos ensayado en distintas ocasiones).

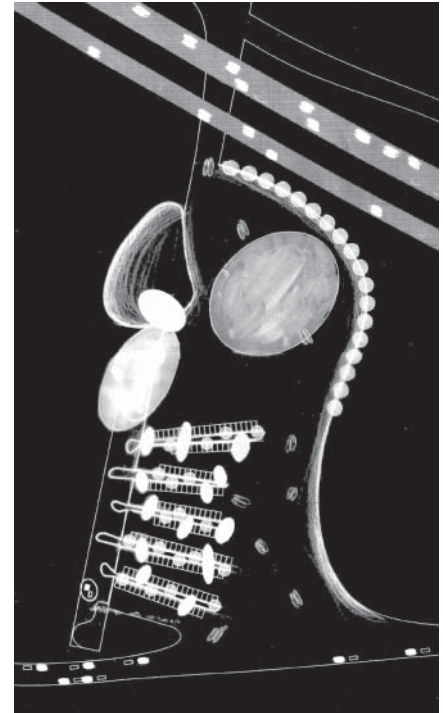
También recientemente, algunos amigos entre los que, además de arquitectos, había profesionales pertenecientes a campos como la sociología, la medicina o el arte realizaron una serie de viajes a África: Mali, el desierto del Tassili y Etiopía les devolvieron profundamente impresionados por diversos motivos. Pero si dejamos aparte aspectos como las naturales preocupaciones sociales en un continente excluido de los aspectos positivos de la globalización o el vértigo ante una escala del paisaje desconocida para los europeos -gregarios y aglomerados- los viajeros se declaraban profundamente conmovidos por los ritos que habían podido presenciar. Me refiero, por ejemplo, a los enterramientos Dogon en la gran falla que divide Mali: las casas de "los lejanos", personas que la muerte ha separado de los vivos pero que no por ello han dejado de existir. También los monumentos funerarios de los Konso en Etiopía cuyas figuras de madera representan al guerrero homenajeado rodeado por sus mujeres y con los enemigos derrotados y los animales cazados a sus pies.

Que los arquetipos espaciales ligados a la muerte nos impresionen independientemente de la cultura a la que pertenecemos o la formación que hemos recibido, demuestra que sus mecanismos son tremendamente potentes. Probablemente la arquitectura funeraria provoca percepciones muy primarias que remueven las estructuras más profundas de nuestra personalidad revestida por innumerables capas de civilización: pensemos en los ritos mortuorios "simétricos" al nacimiento como son los enterramientos en posición fetal como metáfora del útero materno.

Desde luego, hemos recorrido un largo trecho desde los primeros seres humanos que, al parecer, lo fueron desde el momento que tuvieron conciencia de la muerte. Una conciencia que se concretó en el hecho de dar sepultura a los muertos y, antes, en el traslado de sus cráneos decorados tras ser dejados a la intemperie para que los animales los limpiaran: seguramente somos humanos y conocemos la arquitectura desde que trajinamos a nuestros muertos.

Por otro lado, los aspectos espaciales (arquitectónicos) de los rituales funerarios parecen más universales que otros de sus aspectos¹: puede chocarnos que en Gran Bretaña el color del luto sea el granate, que en New Orleans acompañen al difunto a ritmo de Jazz (aunque es comprensible que para los esclavos negros, la muerte fuera liberación y motivo de alegría) o que en Filipinas el funeral a veces se celebre años después del entierro (cuando hay dinero para la celebración) y ello implique la visión de los cuerpos corruptos. Pero no suelen sorprendernos las formas de las tumbas o monumentos funerarios de los que casi siempre captamos su naturaleza trascendente².

Ejercicio de Proyectos de 5º curso, ETSAB.
Estudiante: Adolf Sotoca



1. Jordi Badia y Josep Val. Tanatorio en León, 2000

2. Togunas Dogon, Mali

3. Enterramientos Dogon, Mali

Un caso cercano y muy interesante es el del pueblo de Colera, un pequeño puerto pesquero al norte de Catalunya que hasta hace poco no contaba con cementerio. Por este motivo, tras el funeral, los muertos debían esperar su traslado a un pueblo vecino y como este viaje se hacía en barca (del mismo modo que la mítica travesía de la laguna Estigia), el estado del mar o la disponibilidad de embarcaciones podían retrasar el viaje y los cuerpos debían ser almacenados en algún lugar. Pero ¿dónde se almacena un difunto? La solución era a la par ingenua y sofisticada: en la playa se había levantado una pequeña construcción -una sencilla cabaña de pescadores- a la que se le había añadido un frontón clásico. Ese simple elemento ornamental convertía un cobijo idéntico a aquellos en las que se guarecían de la lluvia o asaban el pescado en un lugar sagrado para los habitantes del lugar.

2. Estimulado por el tema del presente número de la revista DPA creo que es posible sistematizar algunas de las sensaciones mencionadas en términos de arquitectura. No es necesario aclarar que ese comentario no pertenece al campo de la antropología (para el cual la arquitectura funeraria sería indicio de las relaciones entre una cultura y su visión del cosmos)³ ni tampoco al de la psicología que podría extraer conclusiones del estudio de las reiteraciones tipológicas que se dan en culturas diversas.

Al contrario, creo que, como arquitectos, podríamos plantearnos algunas preguntas en los términos que nos son propios, esto es, espaciales y temporales: a la "antigua" manera de Giedion.

Un ejemplo inmediato de la relación entre espacio, tiempo y rituales de muerte es el cementerio "iluminista" de Nápoles proyectado por Ferdinando Fuga en la segunda mitad del siglo XVIII⁴ impulsado por el espíritu ilustrado que intentaba dotar a la ciudad de los equipamientos higiénicos del estado moderno: hospitales, hospicios, almacenes portuarios, mataderos... El cementerio es un patio rectangular cerrado por un edificio en uno de sus lados y muros ornamentados con arcos ciegos en los otros tres, en cuyo suelo 366 losas numeradas de ochenta por ochenta centímetros cubren otras tantas fosas de cuatro metros de lado y siete metros de profundidad. El funcionamiento de este equipamiento demuestra que el racionalismo es anterior al funcionalismo: cada mañana se descubría la fosa cubierta por la losa cuyo número correspondía al día del año -incluidos los bisiestos-, se limpiaba de restos, se iban arrojando los muertos recogidos por las calles durante el día (recordemos que Nápoles sufría de continuas epidemias de cólera que se extienden hasta principios del siglo XX), se cubrían de cal y se sellaba nuevamente durante un año, salvando así el peligro de contagio.

Un caso opuesto a este despliegue de razón cartesiana, es el ritual tibetano por el cual los muertos son descuartizados y ofrecidos a los buitres. Tras lo cual, cuando ya sólo quedan huesos limpios, el oficiante tritura los restos y los mezcla con harina formando una masa muy parecida a la comida tradicional de su pueblo, que los animales hacen desaparecer por completo. Este "reciclaje" enlaza con la concepción asiática de la vida como un ciclo (tanto si se contempla desde un





2

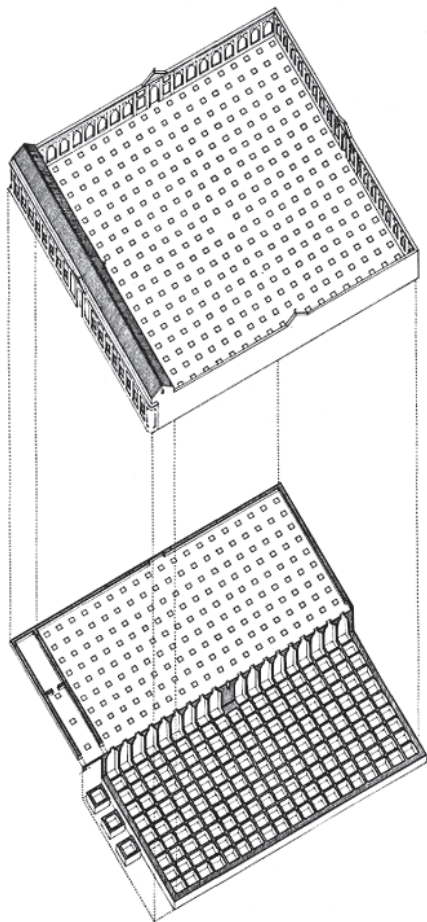


3



2

4. Ferdinando Fuga. Cementerio de las 366 fosas, Nápoles, 1762



punto de vista materialista como si se enlaza con la idea de la reencarnación) y no es sorprendente que necesite de muy poco soporte arquitectónico. En otras tradiciones del extremo oriente también se reduce la celebración al mínimo, ofreciendo comida a los sacerdotes de los templos consagrados a los antepasados y quemando breves mensajes escritos en papel de arroz que el humo se encarga de hacer llegar a sus destinatarios.

Si en Nápoles, la arquitectura escenifica el paso del tiempo y convierte la descomposición de los cuerpos en un juego abstracto de números, en el caso tibetano espacio y tiempo no son categorías de la percepción sino un simple proceso biológico en el que participan fuerzas reales y presentes que se desarrolla en un lugar no específico (no construido para ese fin).

3. El proyecto de arquitectura define dos tipos de cualidades: de un lado, los aspectos mensurables como dimensión, peso o materiales y, por otro lado, las cualidades inmateriales y difícilmente objetivables tales como sensaciones o usos.

Entre estas segundas estaría, naturalmente, el tiempo: no en el sentido que hemos comentado hasta ahora sino en tanto que aspecto a "proyectar".

Porque el proyecto de arquitectura define el tiempo tanto como el espacio aunque no tenga conciencia de ello. Al menos, interviene en la percepción que de éste tiene el usuario: puede provocar una percepción dilatada, discontinua, comprimida, paralela, múltiple (el cine nos lo ha enseñado).

Quisiera acabar esbozando una posible relación entre los ritos mortuorios y la arquitectura basada en la percepción que cada cultura tiene del tiempo, tema sobre el que existe abundante bibliografía⁵ por lo cual no pretendo ser exhaustivo. Debemos empezar definiendo nuestra propia concepción, según la cual el nuestro parece un tiempo vectorial e irreversible. Esto se hace evidente desde el mito de la creación hasta la teoría del "big bang" pasando por la invención del "progreso". Pensemos en el movimiento moderno, trabajando para un futuro limpio, ordenado e inexorable cuyo espacio se concebía como mera superficie inerte y abstracta sobre la cual se situaban unos objetos que le daban sentido estableciendo relaciones entre ellos.

Ésta es una concepción que nada tiene que ver con el retorno a la naturaleza de los ritos del Tíbet, que se refieren a un tiempo cíclico, ni con los de las culturas animistas que nos hablan de un tiempo simultáneo. Los Dogon de Mali, por ejemplo, sitúan en un punto preminente de sus asentamientos la llamada Toguna: un techo soportado por pilares de madera y formado por ocho capas de paja trenzada que representan las generaciones pasadas, bajo la cual se reúnen los ancianos.

Ello nos habla de un *tiempo estratificado* en niveles que se pueden conectar a través del ritual, el tiempo de las culturas premodernas (o no-modernas) que se concibe como una red en la cual se cruzan el individuo y la colectividad, los vivos y los muertos⁶.

Son rituales que necesitan de poca arquitectura. Es más, que a menudo incluyen el consumo de sustancias destinadas, justamente, a desdibujar las convenciones culturales sobre espacio y tiempo. Algo parecido a la *anamnesis* de los cristianos

primitivos: el "aprendizaje del olvido" mediante el cual se podían superar los espejismos de lo material para entrar en contacto con la divinidad.

Como hemos dicho, tras cada concepción del tiempo se esconde una idea de espacio. Así, el espacio no-moderno parece tener una naturaleza esencialmente simbólica. Baste con recordar el sistema de predicción del futuro de los Dogon: el brujo traza unos dibujos en la arena sobre los que deposita piedras o maderas que simbolizan las cuestiones que preocupan a los que le consultan. Luego, esperará al día siguiente y leerá las modificaciones que las pisadas del zorro habrán provocado en el dibujo al acudir a comer las ofrendas que le han dejado. A diferencia del moderno, se trata de un espacio lleno de sentido en sí mismo y abierto a las modificaciones de su entorno.

Todavía podríamos encontrar otra relación entre espacio, tiempo y ritual: la del *tiempo secuencial* (también vectorial pero no continuo) y la utilización del paisaje. Me refiero, por ejemplo, a las procesiones: una utilización del espacio en tanto que escenario de un recorrido. Se trata de una práctica que seguramente se remonta a los primeros enterramientos en dólmenes, continúa con el inmenso espectáculo teocrático de los ceremoniales funerarios del antiguo Egipto, adquiere una dimensión cívica en la cultura clásica y finaliza para nosotros en los rituales cristianos.

Imaginemos la ascensión a la Acrópolis o la procesión ritual hasta el templo de Súnion. Imaginemos el tiempo episódico marcado por la secuencia de arquitecturas que acompañan la ascensión hasta el oráculo de Delfos. Recordemos también las estaciones del Vía Crucis católico, una curiosa mezcla de tiempo circular (ese día "vuelve a ser" el día del martirio del dios cristiano) y secuencial que viene puntuado por elementos arquitectónicos o escultóricos: de las escalinatas salpicadas de cruces que encontramos en muchos pueblos a los recorridos en el Parc Güell de Gaudí.

En todos estos casos, la arquitectura obtiene su fuerza del entorno. Es el paradigma del "paisajismo" griego: el templo como materialización de las fuerzas del lugar, la roca racionalizada en columnas cuyas estrías están pensadas para recibir la luz del sol. Una arquitectura que se ofrece al espectador en un ángulo preciso, que complementa el paisaje, que lo comenta. En definitiva: que lo proyecta.

Pero volviendo a nuestro caso, ¿realmente vivimos en un tiempo vectorial, irreversible y racionalista? Podemos dudar si contemplamos el concepto de "aniversario", una fecha que se repite cada año, como ya hemos comentado, representa una abolición del tiempo transcurrido entre nuestro día y aquel día que se conmemora. Pensemos en el primero de noviembre, cuando los cementerios occidentales registran su lleno, pensemos en los monumentos memoriales...

¿Acaso no es ese un tiempo tan cíclico como el tibetano y tan estratificado como el animista?

Fijémonos en la respuesta que da la arquitectura. La tradición romana (y antes egipcia) llena nuestro espacio de hitos conmemorativos de tal o cual fecha o persona, a menudo situados en los caminos de acceso a las ciudades. Se trata de una memoria construida. Por ese motivo, las tumbas romanas se colocaban en los lindes de los caminos. Después se abriría la época en la que un cristianismo



5. Aldo Rossi. Cementerio de Módena, 1971- 73
6. E.G.Asplund y S.Lewerentz. Cementerio de Estocolmo, 1935-40
7. Enric Miralles y Carme Pinós. Cementerio de Igualada, 1995

temeroso de la cólera divina enterraría los cuerpos ilustres dentro de las iglesias y los no tan ilustres en la protección de su terreno circundante o "sagrera". Más tarde, el Renacimiento cerraría ese paréntesis colocando de nuevo orgullosas figuras ecuestres de los difuntos en los espacios públicos en lugar de esculturas de cuerpos yacentes en el interior de los templos.

Y así hasta nuestros días en que Aldo Rossi construyó en Módena su tantas veces ensayada "ciudad de los muertos" donde su particular universo de analogías y referencias arquetípicas pareció enlazar con la concepción iniciada por Adolf Loos según la cual, dado que el monumento debía estar vacío de función, en el mundo moderno sólo la tumba podía ser monumental.

Aún así, Rossi y sus seguidores (y no me refiero a la afortunadamente difunta "tendencia" sino a continuadores mucho más sutiles como Alvaro Siza) acabaron demostrando que lo monumental es un fenómeno que se puede nutrir de la naturaleza urbana proyectando las excepciones que aparecen en el tejido residencial, entendido como fondo neutro.

También Robert Venturi y los suyos reflexionaron sobre el "monumento moderno" estableciendo otra de las grandes corrientes de pensamiento arquitectónico de finales del siglo XX. Venturi coincide con Rossi en sus intentos de obtener monumentalidad a partir de la manipulación de la escala de lo cotidiano (una estrategia iniciada en el campo artístico por el movimiento Pop), pero por desgracia, no se dedicó a lo funerario que es lo que nos ocupa.

Desde luego, es fácil establecer relaciones entre los cementerios y las ciudades a las que sirven. Así, aglomeraciones de nichos dan cobijo a los difuntos habitantes de las densas urbes mediterráneas de la misma manera que bosques, aparentemente intactos, acogen a los muertos de las dispersas ciudades escandinavas bajo lápidas mínimas.

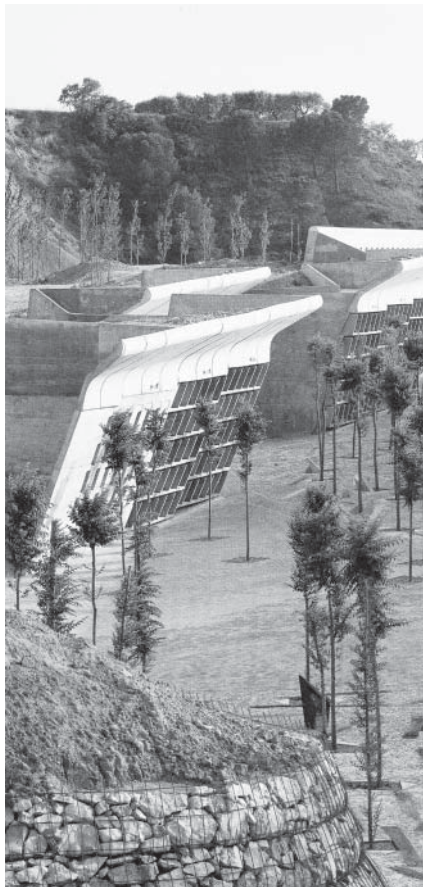
Por ese motivo, los proyectos de arquitectura funeraria pueden tener una naturaleza profundamente urbana en tanto que equipamiento cívico: tan solo necesitamos movernos por el cementerio de Estocolmo o el de Igualada para comprobar que es posible sustraerse al peso de la tradición simbolista para proyectar espacios públicos que los ciudadanos puedan utilizar como tales (algo que quizá no es tan inmediato para los escandinavos como puede aparentar dado que, al parecer, Asplund murió de estrés tras las luchas con quien le encargó ese cementerio en el que está enterrado).

El mecanismo utilizado en ambos casos es el de la "infiltración"⁷: penetración de lo artificial en lo natural en el caso de Miralles y de la naturaleza en la ciudad en el caso del equipo Asplund-Lewerentz: dos opciones igualmente "proyectadas". Porque si el cementerio de Estocolmo pudiera parecer naturalista, solo es necesario compararlo con el ritual tibetano que comentábamos más arriba para contemplarlo que es en realidad: poetización del bosque, paisaje artificial.

Hay quien sostiene que los cementerios suelen ser los proyectos más conservadores de arquitectos mucho más radicales ante otros programas funcionales. Quizás el peso de la tradición, el simbolismo o la trascendencia del uso pueda coartar a las mentes más aguzadas. Quizás es consecuencia de que, en nuestra



cultura, la muerte está excluida de la vida cotidiana y ello hace muy difícil enfrentarla con normalidad en el proyecto. En todo caso, hay que convencerse de se trata de lugares para los vivos: equipamientos metropolitanos a medio camino entre un hospital, un auditorio y un parque. Lugares que, si se piensan para los muertos, tendrán tan poca arquitectura como un hipermercado concebido como una sucesión de estantes y explanadas de aparcamiento.



1. Existe un interesante número de la revista "Colors" dedicado a las diferentes tradiciones mortuorias en el mundo.
2. Al parecer, cuando a Le Corbusier le reprocharon su ateísmo como impedimento para proyectar iglesias y conventos, éste repuso que "lo sagrado" es una cualidad de determinados espacios y que de eso sí sabía.
3. Ver el catálogo de la reciente exposición "Las casas del alma" que Pedro Azara dirigió en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
4. Paolo Giordano: "Ferdinando Fuga a Napoli" ed. Del Grifo. Lecce (Italia) 1997
5. Recomendando "Sueños de Einstein", ed. Tusquets 1993, un divertimento con el que Alan Lightman, físico y profesor de cosmología en el MIT, desgana la multiplicidad de posibilidades que ofrece el tiempo relativista. En el ámbito de la divulgación científica, destaca "Historia del tiempo" de Stephen Hawking (1988).
6. Pep Subirós ha reflexionado sobre esta idea en diversos textos sobre Mali. El aspecto del tiempo y el espacio se encuentra resumido en el artículo "Arquitectura y pornografía" aparecido en el catálogo de la exposición "Propiedad internacional" COAC, Barcelona 1995
7. Esta es la tesis sobre la que Eduard Bru basó su exposición "Nuevos paisajes. Nuevos territorios" celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona el año 1998 cuyo catálogo es una muy interesante recopilación de proyectos y reflexiones al respecto.