



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Dos concepciones distintas
del enterramiento:

el Cementerio Nórdico y el Cementerio Mediterráneo

Autor: Eugenio Escriche Palanca

Tutor: José María Urzelai Fernández

Escuela: ETSA UPV

Titulación: Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Curso académico: Quinto curso

Auf einen Stern zugehen, nur dieses.

Epitafio, Martin Heidegger

Resumen

El trabajo propone el análisis comparado de dos interpretaciones de la muerte y el enterramiento distintas: el cementerio nórdico y el mediterráneo. Para ello, se analizarán dos obras referentes de la arquitectura del siglo XX: el Cementerio del Bosque de Estocolmo de Asplund y Lewerentz, y el Cementerio de Módena de Aldo Rossi. De esta forma, se pretende analizar y comparar, no sólo los distintos recursos y estrategias proyectuales en ambas obras, sino también la significación y concepción que de la muerte se hace en cada una de las dos culturas, haciendo hincapié en las distintas formas de entender la idea de monumentalidad y la relación con el entorno. Se establecerán, por tanto, dos visiones contrapuestas del espacio del cementerio: en el caso nórdico, una comprensión existencialista llevará a situar el enterramiento en relación con la naturaleza y el paisaje; mientras que, en el caso mediterráneo, un entendimiento derivado del materialismo dialéctico comprenderá el cementerio desde su dimensión social y urbana.

Abstract

The comparative analysis of two different cemetery types is proposed: the Nordic and the Mediterranean cemetery. For this purpose, two reference works of twentieth century architecture will be analyzed: the Stockholm Cemetery by Asplund and Lewerentz, and the Modena Cemetery by Aldo Rossi. In this way, it is intended to analyze and compare, not only the different resources and design strategies in both works, but also the significance and conception about death in each of the two cultures, emphasizing the different ways of understanding the idea of monumentality and the relationship with the environment. Two opposing visions of the cemetery space will be established: on the one hand, an existentialist understanding will lead to placing the burial in relation to nature and landscape; while, on the other hand, an understanding derived from dialectical materialism, will include the cemetery from its social and urban dimension.

Resum

Es proposa l'anàlisi comparada de dues tipologies de cementiri diferents: el cementiri nòrdic i el mediterrani. Per això, s'analitzaran dues obres referents de l'arquitectura del segle XX: el Cementiri del Bosc d'Estocolm de Asplund i Lewerentz, i el Cementiri de Mòdena d'Aldo Rossi. D'aquesta manera, es pretén analitzar i comparar, no només els diferents recursos i estratègies projectuals en ambdues obres, sinó també la significació i concepció que de la mort es fa en cadascuna de les dues cultures, posant l'accent en les diferents formes d'entendre la idea de monumentalitat i la relació amb l'entorn. S'establiran, per tant, dues visions contraposades de l'espai del cementiri: d'una banda, una comprensió existencialista durà a situar l'enterrament en relació amb la naturalesa i el paisatge; mentre que, d'altra banda, un enteniment derivat del materialisme dialèctic, comprendrà el cementiri des de la seva dimensió social i urbana.

Palabras clave: enterramiento, muerte, cementerio, Asplund, Lewerentz, Aldo Rossi, paisaje, dimensión urbana, existencialismo, materialismo dialéctico

Introducción:

El trabajo se estructura siguiendo un esquema dialéctico, en el que se suceden tres momentos: una primera tesis referida al cementerio rosiano, una segunda tesis referida al cementerio nórdico y finalmente una síntesis que a modo de conclusión trata de encontrar una disolución a la aparente dicotomía que ambos cementerios proponen. Cada uno de los bloques en cada cementerio viene a organizarse a través de diferentes artículos que van de lo general a lo particular, de forma que los primeros tratan sobre cuestiones históricas, culturales y filosóficas que buscan preconfigurar una idea general sobre las distintas cosmovisiones de la muerte que más tarde tomarán forma en cada uno de los cementerios.

La puesta en relación de ambos cementerios no es casual. Su comparación puede ilustrar no sólo una cuestión cultural (norte/sur de Europa), sino que también puede delinear el cambio de aproximación hacia la muerte como realidad social, política y existencial que se dio en occidente tras los grandes conflictos bélicos del siglo XX. En este sentido, ambos cementerios se erigen como testimonios de un creciente nihilismo que rechazará la visión instaurada de la muerte como la generadora de un mito histórico. El problema de la muerte vendrá a presentarse desde su dimensión fenoménica como una realidad existencial que sólo adquiere sentido desde la primera persona, es decir desde su comprensión como realidad personal, inefable e intransferible que en última instancia motiva la toma de decisiones vitales en el individuo.

INDICE

El Cementerio Mediterráneo:

Melancolía y modernidad	8
Contexto Social y arquitectónico de Aldo Rossi	21
<i>L'Architettura della città</i>	26
Pensamiento analógico en Rossi	30
El Cementerio de San Cataldo	37
<i>L'Azurro del cielo</i>	40

El Cementerio Nórdico:

La naturaleza en la mitología escandinava	48
Romanticismo alemán y vitalismo	51
Contexto paisajístico y arquitectónico en Suecia	56
Vitalismo en Asplund	64
<i>Tallum</i>	70
La Capilla de la Resurrección	77
El acceso al cementerio y el Crematorio	82
Conclusiones	91
Bibliografía	102

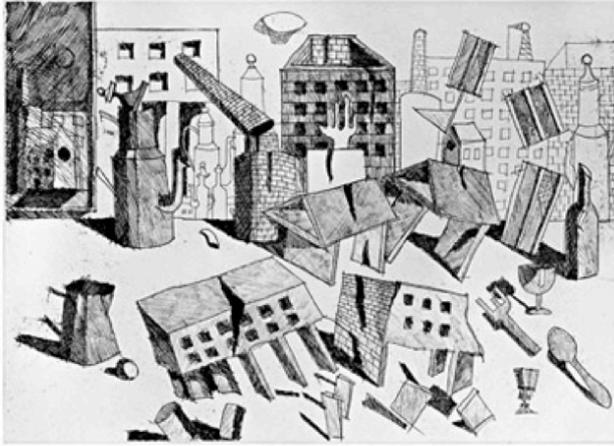
El Cementerio Mediterráneo



Melancolía y modernidad

*Da ich deine schmalen Hände nahm
Schlugst du leise die runden Augen auf,
Dieses ist lange her.*

Georg Trakl, *Abendslied*
– *Gedichte*, 1913



Dieses ist lange her / Ora questo è perduto 19/40

Al. Rossi 75

Dieses ist lange her - Aldo Rossi

“*Dieses ist lange her / Ora questo è perduto*” es un grabado de Aldo Rossi fechado en 1975. El título está tomado de un verso del poema “*Abendslied*”, del poeta alemán Georg Trakl, en el que rememora los acontecimientos de una tarde junto a su amada; llegado a un cierto punto en el poema, el autor se da cuenta de la lejanía de su recuerdo: “*esto ocurrió hace mucho tiempo*”. En lo que respecta al grabado, como apunta Francesco dal Co, el título no sólo alude al inevitable proceso de decadencia al que los signos están sujetos una vez evocados por la memoria, sino también a una visión nostálgica, pues representando la pérdida, el grabado establece un procedimiento teatral que expresa una pena por un orden pasado. Esta condición melancólica de Rossi responde a la crisis moral que atraviesa Europa tras la destrucción ocasionada durante la Segunda Guerra Mundial. No obstante, esta aproximación no fue una determinación apriorística desde el inicio de su carrera, sino que se fue definiendo de un modo biográfico a lo largo de ella, como sugiere la comparación de los siguientes extractos: “*Utilizo el término arquitectura en un sentido positivo y pragmático, como una creación inseparable de la vida civilizada y de la sociedad en la que se manifiesta.*” (Aldo Rossi, *L’architettura della città* 1966). “*¿A qué entonces podría haber aspirado en mi oficio? Ciertamente a las cosas pequeñas, habiendo visto que la posibilidad de las grandes estaba históricamente excluida.*” (Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography* 1981). La comparación de ambas citas, entre las cuales median quince años, evidencia un proceso que pasa de una visión objetiva y científica a un estado de desencanto en el que la interpretación subjetiva va tomando un mayor peso.

La relación entre biografía y obra en Rossi es esencial para comprender su aproximación a la arquitec-

tura. Desde su posición teórica como desde su obra construida existe una conciencia de proyecto incompleto, sujeto a un sentido de pérdida. Ello es transmitido en su arquitectura a través de la figura de la alegoría. Walter Benjamin escribe sobre la representación alegórica de la melancolía en relación con el drama barroco alemán en su obra *“Die Ursprung der deutschen Trauerspiels”* y explica: *“Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hippocratica de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro o, mejor dicho, en una calavera”*.

Sin embargo, cabe analizar antes la condición melancólica humana desde una perspectiva histórica más amplia con el fin de entender mejor la visión rosiana.

El término *“melancolía”* procede del griego *melas* (negro) y *khole* (bilis). Según los tratados del médico griego Hipócrates (400 aC), el cuerpo se regía por cuatro humores: sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema. La secreción excesiva de bilis negra por el bazo, según Hipócrates, podía causar trastornos mentales, miedo o depresión. De este modo, el espíritu melancólico se entendía en sus inicios como una condición patológica. Es, sin embargo, cierto que durante la época clásica la melancolía no era tan sólo vista como un atributo negativo, también podía constituir el carácter de personas excepcionales, como apunta Aristóteles:

¿Por qué es que todos los que se han convertido en eminentes en filosofía, política, poesía o arte son claramente melancólicos, y algunos de ellos son afectados por enfermedades causadas por la bilis negra? Un ejemplo de la mitología heroica es Heracles. Como aparentemente tenía esta constitución, las aflicciones epilépticas fueron llamadas a partir de él “la enfermedad sagrada”.

Aristóteles, *Problema XXX, I.*

Durante la Edad Media, muchas consideraciones relacionadas con el espíritu melancólico fueron enunciadas a través de la astrología. La condición melancólica venía asociada al signo de Saturno, siendo este dios pagano el que mejor representaba la unión de opuestos; dotaba a los melancólicos tanto de estupidez y lentitud como de inteligencia y contemplación. No obstante, si algo determinaba en gran medida la condición melancólica era la preocupación por la muerte:

Precisamente porque el melancólico está obsesionado con la muerte, son los melancólicos los que mejor saben leer el mundo. O, más bien, es el mundo el que se entrega al escrutinio de los melancólicos como no lo hace con nadie más.

Susan Sontag,
Bajo el signo de Saturno

No obstante, fue durante el Renacimiento que la condición melancólica se asoció al espíritu racional. Así lo explica Marsilio Ficino en su tratado *“De triplici vita”* (1489), en el que escribía que el temperamento melancólico estaba relacionado con individuos que eran *“más racionales y menos excéntricos y en muchos aspectos superiores a los demás en cultura, artes o capacidad para gobernar”*. Para Ficino el Renacimiento era el proceso por el cual el hombre era liberado de dogmas externos y era dotado de la facultad de la razón. Sugería que aquellos que buscaban asir este poder eran proclives a ser considerados como melancólicos. Por otro lado, la invención de la imprenta en 1440 por Gutenberg fue determinante en la asociación de la melancolía a aspectos visuales o espaciales y a su divulgación en el imaginario colectivo. Ejemplo de ello fueron los grabados de Albrecht Dürer, del que podemos destacar *Melancolía I* (1514). En él se personifica la melancolía en una figura alada. Alrededor de ella diferentes objetos remiten a la conducta melancólica: el reloj de arena, la balanza, la campana, la sierra, el compás, etc. Sin embargo, lo que resulta de interés en la alegoría es la presencia de las formas geométricas de la esfera y el poliedro, pues nos indican una nueva visión del espíritu melancólico desde una perspectiva intelectual, como



Melancolía - Albrecht Dürer

apunta Erwin Panofsky (*The Life and Art of Albrecht Dürer*, 1948), en la que existe una humanización de la geometría, es decir, un entendimiento que supera la concepción abstracta de esta al entenderla como medio para transmitir emociones. La aparición de nuevos modos de conocimiento, como la perspectiva, permitieron una “objetivación de lo subjetivo” (Panofsky, 1927). La arquitectura se convirtió en marco para el sentimiento melancólico.

En el siglo XVI, la Contrarreforma de la Iglesia católica produjo conmoción en Europa, generando incertidumbre, que dio paso al surgimiento de estilos artísticos como el Manierismo o el Barroco. En ellos aparece una subversión hacia los órdenes clásicos y una interpretación heterodoxa del lenguaje artístico en el que se evidencia un proceso de fragmentación, observable por ejemplo en el detalle de la discontinuidad del entablamento de la fachada este del *Palazzo del Te* de Giulio Romano en Mantua (1530). No obstante, esta condición lingüística configura en el fondo una actitud que responde a una toma de conciencia histórica basada en una comprensión teatral del mundo (*teatrum mundi*). Son frecuentes las escenas pictóricas religiosas de esta época en las que el reino de los cielos se abre para hacerse presente en la tierra, mostrando la figura de Dios, de los ángeles y de aquellos que habitan en el cielo (*El entierro del señor de Orgaz*, El Greco, 1588). De este modo, los humanos, como sociedad, toman conciencia de estar siendo juzgados y surge en ellos un sentimiento de finitud que desemboca en una actitud liberadora a través de la expresividad formal. En pintura, son frecuentes las posturas inestables de los personajes, las gamas de colores brillantes y las formas tensionadas; todo ello responde a la necesidad de captar el instante y la fugacidad del tiempo (*La Circuncisión*, Giulio Romano). Del mismo modo ocurre en arquitectura a través de la fragmentación y subversión del lenguaje clásico. Por otro lado, es en esta época cuando comienza a desarrollarse el estudio de los vestigios de las civilizaciones antiguas. Surgirá de esta forma la estética de lo sublime, que encontrará en la idea de la ruina su expresión arquetípica.



El entierro del Señor de Orgaz – El Greco

La poesía de las ruinas es la poesía de lo que ha sobrevivido parcialmente a la destrucción, aun permaneciendo perdido en el olvido: nadie debe conservar la imagen del edificio intacto. La ruina por excelencia indica un culto abandonado, un dios perdido. Expresa abandono, deserción. El monumento antiguo había sido originalmente un memorial, una "monición", perpetuando un recuerdo. Pero la memoria inicial ahora se ha perdido, para ser reemplazada por un segundo significado, que reside en la desaparición de la memoria que el constructor había afirmado que estaba perpetuando en esta piedra. Su melancolía reside en el hecho de que se ha convertido en un monumento de significado perdido.

Jean Starobinsky,
L'invention de la liberté. 1700-1789, 1964

Durante el siglo XVIII el tema de la ruina adquirió notoriedad en la producción artística. Gian Battista Piranesi dedicó su carrera a la representación de ruinas. Son conocidas sus *vedute*, en las que representaba las distintas capas de la historia de la ciudad de Roma. Sin embargo, es en obras como el *Campo Marzio* donde se evidencia la total libertad en la comprensión de la arquitectura del pasado, entendiéndola como forma desprovista de significación, proponiendo una reconstrucción ficcional del plano antiguo de la ciudad a través de la yuxtaposición arbitraria de elementos independientes. Lo interesante no es tanto la condición anecdótica del grabado, sino la capacidad de Piranesi de materializar un sentimiento melancólico a través de la producción arquitectónica.

En el Campo Marzio de Piranesi, el principio de variedad del barroco tardío es completamente rechazado. Dado que la antigüedad romana no solo es un recuerdo impregnado de ideologías nostálgicas y expectativas revolucionarias, sino también un mito a cuestionar, todas las formas de derivaciones clásicas se tratan como meros fragmentos, como símbolos deformados, como organismos alucinantes de un "orden" en un estado de decadencia. Aquí el orden en los detalles



Campo Marzio – Piranesi, 1762



XIV – “L’arco gotico” – Carceri. Piranesi

no produce un simple “tumulto en el conjunto”. Más bien crea una tirada monstruosa de símbolos carentes de significado. Al igual que las atmósferas sádicas de sus Carceri, el “bosque” de Piranesi demuestra que no es solo el “sueño de la razón” lo que crea a los monstruos, sino que incluso la “vigilia de la razón” puede llevar a la deformación: incluso si su objetivo es ser sublime.

Manfredo Tafuri

Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico 1973

También son producto del “oscuro cerebro de Piranesi” (Marguerite Yourcenar) la serie de grabados conocidos como *Carceri*. En ellos se representan prisiones imaginarias de dimensiones desproporcionadas que remiten a la estética de la ruina. Son a su vez representaciones ficcionales en las que se pone de manifiesto el sufrimiento humano y la vanidad de la existencia de sus ocupantes. Remiten también a una interpretación del Estado como aquella institución a la que se le otorga el derecho de “vigilar y castigar” (Michel Foucault). Esta visión vino configurada por la crisis social y política originada durante la Revolución Francesa (1789) y las sucesivas Guerras Napoleónicas. Edmund Burke desarrolló por escrito esta idea de lo sublime considerándola como “*todo lo que sea apropiado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, lo que sea terrible, o que esté familiarizado con objetos terribles, u opere de manera análoga al terror*” (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757). Burke apunta a su vez que esta condición de lo sublime en arquitectura se materializa en gran parte a través del uso dramático de la luz. Un ejemplo de este pensamiento lo constituyen las arquitecturas de Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux o Jean-Jacques Lequeu. El uso de luces y sombras en la concepción de los Cenotafios de Boullée buscaba la caracterización de la forma arquitectónica e imprimir en ella un sentimiento de tristeza. El uso de formas geométricas primarias constituiría una influencia en el imaginario formal de Rossi.

Boullée y otros arquitectos de finales del siglo dieciocho que buscaron dar a sus creaciones “formas elocuentes” significativas, dejaron de lado las obstrucciones metafísicas como el sentimiento de culpa o la inminencia de la muerte y permitieron dar rienda suelta a su imaginación

Jean Starobinsky,
L'invention de la liberté. 1700-1789

En el siglo XIX, la irrupción de la Revolución Industrial produjo el crecimiento descontrolado de las ciudades en Europa y el surgimiento de la clase obrera. La ciudad se constituyó como un lugar de contradicciones en el que se materializaban abiertamente las luchas de poder. La angustia generada por tales contradicciones tomó el nombre de *spleen*, haciendo referencia al bazo, órgano que, como se ha dicho, secretaba la bilis negra según Hipócrates. Asimismo, las operaciones higienistas y de “*embellissement*” llevadas a cabo por Haussmann con la apertura de los grandes bulevares en París instauró nuevos trazados viarios que ya no respondían a condiciones topográficas o humanas, sino que surgían de una materialización del poder civil, con el fin de vertebrar la ciudad a través de sus monumentos, entendiendo lo construido como residuo originado por el trazado viario. Esta transformación tenía en el fondo una vocación política de control ciudadano y se revelaba como un mecanismo de segregación social. Autores como Rousseau y más tarde Hegel comenzaron a hablar de la condición de alienación, cuyo término describía una autoconciencia del individuo surgida de la conciencia de su propio anonimato. Baudelaire plasmó todas estas contradicciones y los cambios materiales sufridos en la ciudad de París en sus poemas (*Les Fleurs du Mal*, 1857). En uno de ellos, la colisión entre los restos del pasado y la apresurada carrera hacia el progreso toman forma en la alegoría del cisne varado en un terreno baldío, que representa al poeta angustiado en la ciudad:

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

Charles Baudelaire, *Le Cygne*



Boulevard du Temple, 1839 - L. Daguerre

Baudelaire retrata a todos los individuos marginados, a aquellos que el progreso ha dejado de lado: las prostitutas, los vagabundos, los dementes; y lo hace a través de la figura del *flâneur*, el paseante que se mueve por la ciudad sin ningún motivo. Surge, por tanto una nueva forma de la condición melancólica, asociada al sentido de alienación originado por el progreso material de la ciudad y que toma forma en el paisaje urbano.

Ya en el siglo XX, el psicoanálisis desarrollado por Sigmund Freud trató de establecer una lógica del subconsciente que explicara de manera objetiva el carácter melancólico. Mientras la Primera Guerra Mundial devastaba Europa, Freud redefinió la noción de melancolía comparándola con el estado de duelo, al afectar a los individuos debido a la pérdida de alguien o algo, incluida la libertad de un Estado. Esta sensación afectaba a la población de diferentes países durante el estado de sitio en la Gran Guerra. La melancolía surgía por tanto de la conciencia de una pérdida, lo cual causaba angustia e incertidumbre en los afectados ya que *“saben a quién han perdido pero no lo que han perdido en él”* (Freud, *Trauer und Melancholie* 1917). Este pensamiento asumía que todo *“estaba destinado a la extinción, que todo se desvanecería cuando el invierno llegara”*, sin embargo *“una vez el duelo hubiese pasado, encontraríamos que nuestra opinión sobre las riquezas de la civilización no ha perdido nada por nuestro descubrimiento de su fragilidad”*. En la modernidad este proceso se aceleró: la apreciación de los grandes logros venía seguida rápidamente por una conciencia de su agotamiento. La arquitectura moderna abrazó el *ethos* del progreso, sin embargo, esto no impediría que se alzarán voces críticas dentro de la disciplina. Adolf Loos, quien expondría su crítica a la ornamentación, expresó su escepticismo en relación a los cambios surgidos en la Viena de principios de siglo en relación a las contradicciones artísticas surgidas por la irrupción de la industrialización, entendiéndolo que las operaciones de *embellishment* del *Jugendstil* eran fútiles e ingenuas, denostando así el *Zeitgeist* instaurado. No obstante, su discurso también expresaría cierta melancolía por la pérdida de los oficios artesanos y de sus rituales. La arquitectura, para él, tan sólo podía persistir como arte en el monumento o en la tumba:



Pabellón de la Secesión - J. M. Olbrich



Almacenes Goldman-Salatsch – A. Loos

“Cuando en el bosque encontramos un túmulo largo de seis pies y ancho de tres, con forma de pirámide dada por la pala, nos volvemos serios y algo dice dentro de nosotros: “Aquí está sepultado alguien”. Esto es arquitectura”.

Architektur, Adolf Loos, 1910

Sin embargo, Loos no denostaba el curso de la historia ni del desarrollo técnico y expresa su contenido de vivir en el presente (*Lob der Gegenwart*, Loos, 1908). Su edificio en *Michaelerplatz* responde a este pensamiento y, a su vez, implica la conciencia de una ruptura con las técnicas del pasado. Loos habla a su vez de la conciencia del arquitecto al estar modificando el entorno sobre el que actúa, “*profanándolo*”. Es esta conciencia de la aceptación de una pérdida la que permite una correlación entre la melancolía y la arquitectura moderna. En el último estadio de la modernidad, la búsqueda de un sistema integral que permitiera una producción en masa llevó a la arquitectura y al urbanismo a plantear propuestas basadas en la *tabula rasa*, que contemplaban la destrucción de extensas zonas urbanas consolidadas y cuyas propuestas se fundaban en la crítica higienista y en la necesidad de producción de vivienda en gran cantidad a través de la repetición de unidades espaciales genéricas:

“siendo que estas células son elementos reproducibles ad infinitum, conceptualmente encarnan las estructuras principales de una línea de producción que excluye los viejos conceptos de lugar o espacio.”

Architettura e utopia, Manfredo Tafuri

Tras la devastación de la Segunda Guerra Mundial, se produjo una disociación entre la idea de progreso tecnológico y progreso humano, al entender que los principios de producción tecnológica habían desembocado en la alienación de la sociedad, cuyo última consecuencia había sido la sofisticación de las técnicas de exterminio masivo. La socavación de las bases morales de la sociedad requería una nueva discusión.



Plan Voisin - Le Corbusier

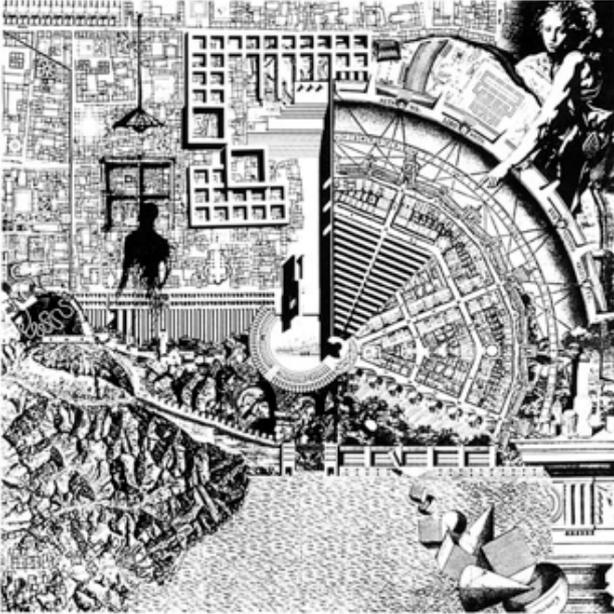
“La casa es pasado. Los bombardeos en las ciudades europeas, así como los campos de trabajo y concentración, simplemente proceden como ejecutores de lo que los inmanentes desarrollos de la tecnología habían decidido durante mucho tiempo que era el destino de las casas. “

Minima Moralia, Theodor Adorno, 1951

En Italia se desarrolló un movimiento cultural que propuso redescubrir en los ideales clásicos la herramienta para reinterpretar el presente, como respuesta a la expansión industrial. Las *“pinturas metafísicas”* de Giorgio de Chirico, desarrolladas en la década de 1910, constituyeron la referencia iconográfica de este movimiento: *“vivimos en un inmenso museo de la extrañeza, lleno de juguetes llamativos y curiosos que cambian de apariencia, que a veces rompemos como niños pequeños para ver cómo están hechos por dentro, dándonos cuenta, decepcionados, de que están vacíos”* (De Chirico, *Metaphysica*). Aldo Rossi retomaría esta actitud en su interpretación del presente tras la devastación ocasionada por la guerra.

“Ya no es posible hacer nada sobre ello: modificar la miseria de la cultura moderna, un gran movimiento cultural es necesario, y la miseria de la arquitectura es la expresión de esta noción. Mirando a una ruina, especialmente en la ciudad, me di cuenta de cómo los contornos de las cosas se nublaban y se confundían. En el silencio exagerado de un verano en la ciudad, se palpaba la deformación, no sólo la nuestra propia, sino también la de los objetos y las cosas. Quizás había una cierta perplejidad al mirar las cosas que sólo se hacían más oscuras cuanto más precisas eran. De esta perplejidad, uno podía intentar hacer un proyecto: una casa, por ejemplo. (...) Ciertamente esta indiferencia hacia la forma puede ser identificada como un tipo de malestar resultante de esta condición. Sentía que el desorden, cuando limitado y en cierto modo honesto, podría corresponder a nuestro estado mental.”

Aldo Rossi, A Scientific Autobiography



Città analoga - A. Rossi, 1976

La arquitectura de Rossi evidencia una visión emocional e intelectual que expresa un sentido de pérdida y de desesperanza asociados a la noción de melancolía de la modernidad. Sin embargo, como hemos visto a lo largo de este recorrido histórico, esta noción se arraiga en una tradición humana más profunda, que surge de la relación necesaria entre el individuo y su conciencia de estar escribiendo la historia. Cada generación cree asumir, como dice Benjamin, su papel mesiánico al recibir las demandas que sus antepasados han depositado en ellos, comprendiendo la historia desde una concepción lineal, fundada en el progreso. Todas las generaciones se han sentido protagonistas del “*fin de la historia*” (Hegel), para finalmente aceptar que su muerte ocurre siempre antes que la llegada del mesías (*parusía*). Esto es en el fondo el origen de la melancolía y explica el cambio de visión de Rossi que hemos puesto de relieve al comparar las citas en la introducción de este apartado. “*Dieses ist lange her*” no expresa sólo la pena por la pérdida de un orden anterior a la catástrofe, sino que expresa la extrañeza hacia el presente y la incapacidad de seguir creyendo en la continuidad de la historia después de su destrucción.



Ladri di biciclette - Vittorio De Sica

Contexto social y arquitectónico de Aldo Rossi

La Italia del *Secondo dopoguerra* fue el período histórico comprendido entre 1945 y los años sesenta. Constituyó un proceso de regeneración de las estructuras sociales y económicas italianas, así como de reconstrucción arquitectónica. Se caracterizó por un fuerte proceso de industrialización en el norte del país, con el consiguiente crecimiento metropolitano originado por un importante éxodo rural. El crecimiento económico que se desarrollaría en las décadas de los cincuenta y sesenta, conocido como "*il miracolo italiano*", fue en parte incentivado por las ayudas económicas estadounidenses del Plan Marshall (1,2 millones de dólares para Italia), así como por el bajo coste del trabajo en un Estado en el que los niveles de desocupación superaban el 25% al final de la guerra. Se produjo así una aceptación del modelo neoliberal americano que irrumpió en la cultura popular de masas a través del consumismo en una sociedad en gran parte atrasada con respecto al resto de estados europeos.

Sin embargo, anteriormente a la ejecución del Plan Marshall, durante los años 40, el contexto intelectual estaba influenciado fuertemente por la figura de Antonio Gramsci, quien defendía el compromiso activo de la clase intelectual frente al desarrollo social, como *constructor, organizador* y "*persuasor permanente*". La arquitectura aspiraba a dar solución técnica a los problemas materiales, con el fin de refundar la sociedad. El problema de la reconstrucción también se erigió como necesidad de encontrar un sentido de unidad en cuanto a la expresión arquitectónica a partir de las nociones de coherencia, tendencia y estilo enunciadas por Ernesto Nathan Rogers. Este arquitecto, junto al resto de componentes del grupo BBPR, se convertiría en exponente de una generación que entendería la renovación arquitectónica como renovación social y cuyas experiencias arquitectónicas (Torre Velasca, Milán) servirían de inspiración para Rossi y el resto de arquitectos de la *Tendenza*. Por lo que respecta a la construcción de viviendas, el plan de promoción pública "*Ina-Casa*" (1949-1963) involucró a muchos arquitectos: Libera, Ridolfi, Gardella, Al-

bini, Quaroni, Aymonino y el Grupo BBPR, entre otros, y constituyó un paradigma basado en la obligación social de construir un espacio de identidad para sus habitantes a través del trabajo local y de las técnicas tradicionales. El ejemplo más reconocido de este tipo de arquitectura lo constituye el Distrito Tiburtino en Roma, proyectado entre 1949 y 1954 por Ridolfi y Quaroni con el fin de alojar a 4000 habitantes, constituyéndose como el ejemplo más emblemático del *Neorrealismo* en arquitectura. Esta tendencia se basaba en la noción de carácter con el fin de adoptar un lenguaje ideológico e identitario para los paisajes urbanos de la cotidianeidad. Estos nuevos distritos perseguían que sus habitantes se consideraran como los constructores de sus propias viviendas y que estas les recordaran a las poblaciones de las que habían emigrado. Estas barriadas servían como escenarios para las películas del *Neorrealismo*; una de las más conocidas es *Ladri di biciclette* de Vittorio de Sica (1948), en la que se narra la frágil y dramática situación de la clase obrera italiana, destinada a trabajos precarios y alienantes, haciendo visible su realidad cotidiana y el desarraigo de sus vidas en estos nuevos barrios.

Rossi comenzó sus estudios de arquitectura en 1949 en el Politécnico de Milán, donde recibió una “*educación realista*”, como él la calificaba.

“Al principio vi el realismo como una solución de cambio: se oponía orgullosamente al gris y penitenciaro aspecto de la arquitectura moderna. No era la arquitectura, específicamente lo que me interesaba – ni tampoco lo es hoy – sino más bien la emoción que la arquitectura, pese a sus límites, parecía concederme”.

Aldo Rossi

Une éducation realiste – L'Architecture d'aujourd'hui n° 190

En 1955, Rossi y su compañero de estudios Guido Canella elaboraron un artículo (“*Architettura e realismo*”) en el que se posicionaban de forma crítica ante la producción arquitectónica de postguerra en Italia. Por una parte entendían que el Movimiento Moderno, por su hermetismo y rigidez, no respondía a las



Distrito Tiburtino - Roma

condiciones concretas del país; y, por otro lado, el Neorrealismo, pese a haber retratado la crudeza de la cotidianeidad y haberse posicionado ideológicamente, había acabado por estancarse en la frivolidad de ciertos estereotipos formales. En contraposición, proponían la alternativa del Realismo, que se basaba en la ética surgida del conocimiento de los factores característicos de la colectividad a lo largo de la historia (económicos, sociales, políticos y culturales).

“Existe la necesidad de reconectar con la tradición y reconocer la sustancia humanística, los medios figurativos y afectivos que constituyen en los términos típicos de su lenguaje expresivo.”

Aldo Rossi, Guido Canella
Architettura e realismo, 1955

Rossi y Canella abogaban por una renovación cultural que surgiera desde los jóvenes, al entender que *“su honestidad, fe y pureza pueden traer la arquitectura de nuevo a la vida”*. Estas ideas sobre el realismo surgían de un entorno intelectual más amplio, encabezado por Georg Lukács, quien entendía que la responsabilidad hacia la realidad requería pasión. En un escrito posterior (*“Il concetto di tradizione nella architettura milanese”*, 1956) Rossi analiza el papel que la arquitectura neoclásica tuvo en la generación de una identidad social e histórica durante el periodo de la Reunificación italiana (*Risorgimento*), con el fin de proponer una analogía al contexto social de la postguerra. En el texto se subraya el papel de representación cívica que se persigue a través de la construcción de monumentos, como la *Porta Ticinese* de Luigi Cagnola en Milán. Lo que estos monumentos materializaban era *“la expresión consciente de un progresivo movimiento social, del ascenso de una clase”*. En cierto modo, era este el objetivo que perseguía la alternativa del realismo que, en palabras de Bernard Huet, *“no consiste en aceptar la realidad, sino en tomarla para transformarla políticamente”*. El contexto social de postguerra requería una arquitectura que identificara a las clases sociales trabajadoras, con el fin de representarlas. Desde 1955 hasta 1964, Rossi colaboró, invitado por Ernesto Nathan Rogers, en la revista *Casabella-continuità*, desarrollando publicaciones que servirían



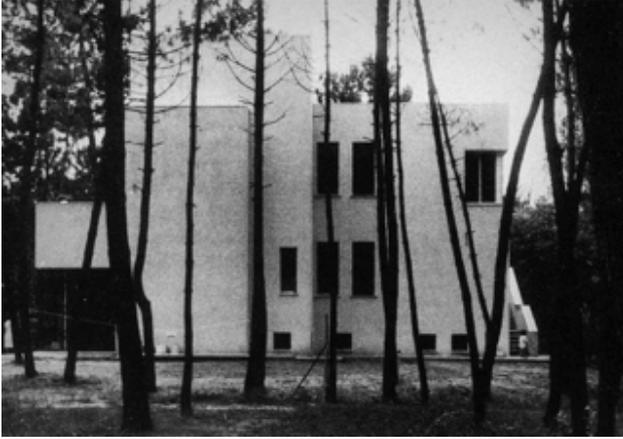
Porta Ticinese, Milán - Luigi Cagnola



Torre Velasca, Milán - BBPR

de soporte para dar a conocer las tendencias de los arquitectos italianos más jóvenes, como Vittorio Gregotti, Gae Aulenti o Giorgio Rainieri, cuyas obras, conocidas bajo el nombre de “*Neoliberty*”, proponían arquitecturas eclécticas basadas en repertorios formales extraídos de arquitecturas tradicionales, con el fin de generar una idea de continuidad histórica. Estas recomendaciones de Rossi produjeron duras críticas a la dirección que el pensamiento arquitectónico que *Casabella-continuità* estaba tomando. Colaboradores más veteranos de la publicación, como Giancarlo de Carlo, abandonaron la redacción. Otros arquitectos italianos más cercanos al Movimiento Moderno, como Bruno Zevi, consideraron esta tendencia como un error. Reyner Banham publicó artículos denostando la arquitectura de esta generación a partir de la visita al pabellón italiano en la Exposición de Bruselas de 1958, calificando la tendencia de *revival* historicista y de regresión infantil, y poniendo en cuestión el estado del Movimiento Moderno en Italia. Ante estas críticas, Ernesto Nathan Rogers respondió que el eclecticismo que surgía en el estilo Neoliberty expresaba la conciencia de una realidad más compleja que debía de hacer frente a todos los períodos históricos y, sobre todo, a aquellos más cercanos en el tiempo que, debido a la oposición causada por el curso dialéctico entre generaciones, habían sido malinterpretados. Este pensamiento podía ser aplicado al controvertido proyecto de Torre Velasca que, recordando la tipología de una torre vigía medieval, se erigía como hito urbano que conversaba con el Castello Sforzesco y el Duomo de Milán, actuando como puente entre pasado y presente. Se establecía así el dilema entre continuidad y crisis en la arquitectura: mientras que la primera implicaba “*una mutación en el orden de la tradición*”, la segunda se entendía como “*ruptura –revolución– y por tanto un momento de discontinuidad debido a nuevos factores*”. A finales de la década de los cincuenta se produjo un cambio drástico en la producción arquitectónica, influida por los condicionantes políticos y financieros, que ocasionaron un aumento de las inversiones privadas y la especulación inmobiliaria, haciendo que las políticas públicas perdieran fuerza.

En las primeras obras de Rossi de los años sesenta, como la Villa ai Ronchi en Versilia, se observa una im-



Villa ai Ronchi, Versilia - Aldo Rossi

portante influencia de la arquitectura de Adolf Loos. Esta se materializa en el uso de materiales nobles en los interiores, como el mármol de carrara, o en la constitución de seminiveles, respondiendo a los esquemas del *Raumplan*. Sin embargo, Rossi reivindicará sobre todo la correlación que Loos establece entre la moral y el estilo, entendiendo la arquitectura como un ejercicio crítico. Analizando a Loos, Rossi estimula el debate entre continuidad y crisis, cuya tensión derivaba de la ruptura entre el arte y la técnica, ya anunciada por Loos. En sus publicaciones, Rossi también se ocupará del dramático crecimiento de las ciudades europeas, que generaban paisajes urbanos fragmentados en las periferias, y de la necesidad de establecer un nuevo campo de estudio e intervención surgido de la conciencia de esta problemática, entendiendo la arquitectura como disciplina autónoma que respondiera a los problemas del contexto económico, social y cultural. Estas primeras publicaciones contribuirían a la construcción de su posicionamiento ideológico que más tarde expondría de forma sistemática en su obra *L'architettura della città*.



Palazzo della Ragione - Padova

L'architettura della città

En 1966 Rossi publica su obra teórica más reconocida, *L'architettura della città*, en la que propone un análisis de la ciudad a través de su arquitectura, entendiendo esta última como construcción a lo largo de la historia. La arquitectura es para Rossi la expresión material de la sociedad. La ciudad se desarrolla y crece a partir de unas leyes, que son las que permiten su construcción. La noción de construcción, como explica Moneo (*La idea de la Arquitectura en Rossi y el Cementerio de Módena*), no debe de entenderse en términos constructivos; para Rossi, construir es “*obrar en base a una razón*”. Para él, la ciudad se constituye como matriz en la que se desarrollan los encuentros entre la vida individual y la colectividad y es la arquitectura en última instancia la que ha de resolver dichos encuentros. Los elementos que la constituyen, los “*hechos urbanos*”, se identifican con un “*unicum*” en el conjunto, individualizable formalmente en un lugar e inteligible desde la memoria. El estudio de los hechos urbanos, junto con los análisis auxiliares necesarios, permiten “*comprender la ciudad como una gran representación de la condición humana*”. Esta representación se materializa en última instancia en la arquitectura y para desarrollar un estudio sistemático de ella es necesario el análisis de las tipologías edificatorias en relación con la ciudad, al ser a través de ellas que esta representación de la condición humana se perpetúa en el tiempo y se fija en la memoria colectiva. El rescate de la noción de tipo de la tratadística francesa (Quatremère de Quincy) permite a Rossi definir la arquitectura como disciplina autónoma. Para él: “*ningún tipo se identifica con una forma, pero todas las formas son remisibles a tipos*”. El tipo se identifica por tanto con el principio de la arquitectura que, en cierto modo, sobrepasa a la figura del arquitecto al fundarse en la tradición histórica. De esta forma, la concreción de un tipo en un contexto singular permite la aparición de la arquitectura. Cuando el hecho urbano perdura en el tiempo, este se convierte en una “*permanencia*”. El trazado de una calle o el monumento, surgidos a partir de circunstancias humanas particulares, pueden convertirse en permanencias al perdurar en el tiempo, proporciona-

ndo un soporte a la memoria colectiva de la ciudad. De esta forma, contrariamente a la comprensión vulgar que del pasado se hace al entenderlo como algo anacrónico y estéril, Rossi propone su inclusión en el presente, interpretándolo como una realidad que todavía experimentamos a través de las *permanencias*. Esta idea se ejemplifica en el *Palazzo della Ragione* de Padova, cuya estructura albergaría diferentes funciones a lo largo de la historia, convirtiéndose en una referencia que en última instancia representaría a la propia ciudad. En el texto se explica que es a través de la noción de tipología que podemos clasificar y definir áreas homogéneas diferenciadas entre sí dentro de la ciudad. La historia es la que fundamenta esta diversidad, precisamente a través de la figura de la permanencia, el monumento, que es la que se encuentra en el origen mítico de la ciudad:

“El monumento es algo permanente porque está ya en posición dialéctica dentro del propio desarrollo urbano, permitiendo entender la ciudad como algo que se crea mediante puntos (elementos primarios) y áreas (barrios), y mientras en los primeros cobra valor la forma en cuanto tal, desaparece en los segundos, emergiendo el valor de uso”.

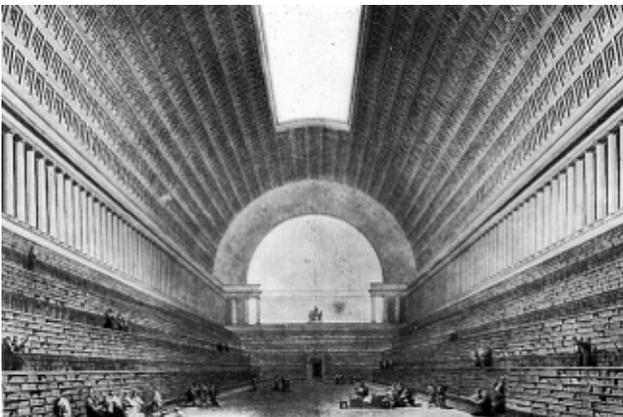
Aldo Rossi, *L'architettura della città*

Cuando el hecho urbano expresa su contenido, es decir, cuando los sentimientos se identifican con la forma construida, aparece el lugar, el espacio individualizado: *“id a un hospicio, el dolor es algo concreto; está en los patios, en las paredes, en las habitaciones”*. Pero Rossi va más allá y explica que el origen de esta individualidad del espacio no está en la forma, ni en la función ni en la memoria, sino en el acontecimiento. De este modo, la arquitectura se entiende como la respuesta material al acontecimiento histórico, ya sea público o privado. Por tanto, llegamos al entendimiento de que la ciudad se funda a partir de los conceptos de lugar y de tiempo histórico: para que la arquitectura aspire a construir ciudad es necesario el conocimiento del lugar además de una interpretación de la dimensión civil y política de una época, y que esta se haga de forma racional y pueda ser identi-

ficada y transmitida a través de un estilo. El edificio debe de pensarse a partir de la forma de la ciudad, entendiendo cómo este contribuye a construir la trama urbana, constituyendo un elemento identificable para la memoria colectiva: *“la ciudad es la depositaria de la historia”*.

Pero en esta explicación no se ha contemplado el factor determinante de la economía. Para ello, Rossi se apoya en las tesis de Halbwachs y trata de establecer una visión de la transformación urbana a partir de una ideología fundada en el materialismo dialéctico, es decir, en las luchas de poder que se contraponen en la ciudad. Estas luchas se acrecentan, según Rossi, en la pérdida de la homogeneidad física y política que ocurre con la aparición de la industria, destruyendo la simbiosis entre residencia y trabajo, propia de la ciudad medieval, generando así los problemas de segregación social propios de la ciudad industrial. El monumento, dirá, es siempre la expresión manifiesta de las clases sociales dominantes de la ciudad. Con esto, se evidencia la dimensión política existente en la construcción de la arquitectura. La historia, como Benjamin apuntaba, se escribe por los vencedores, lo cual implica siempre la existencia de otra historia que no se perpetúa: la de los oprimidos (*“todo documento histórico es un documento de la barbarie”*). La arquitectura sería por tanto una expresión de poder cuya autonomía se perpetuaría en su propia categoría formal.

Volviendo a la idea de la arquitectura como construcción, Rossi tratará de establecer el principio primero de la arquitectura que, según él, sería la posibilidad de alcanzar la forma desde el elemento, siendo las relaciones entre los elementos y el todo el terreno donde se desarrolla el quehacer arquitectónico. En el texto se cita el proyecto de biblioteca de Boullée, cuya condición representativa del saber histórico viene materializada a partir de las obras individuales de cada uno de los autores: los libros. La arquitectura del Iluminismo es para Rossi la expresión lógica de la razón que permite volcar en la arquitectura la memoria colectiva del pasado a través de la construcción. De algún modo, esta concepción de la construcción como *“objetivización”* de los elementos en el edificio y de los edificios en la ciudad se encuentra ya presente en la arquitectura de Palladio y es la que concede el



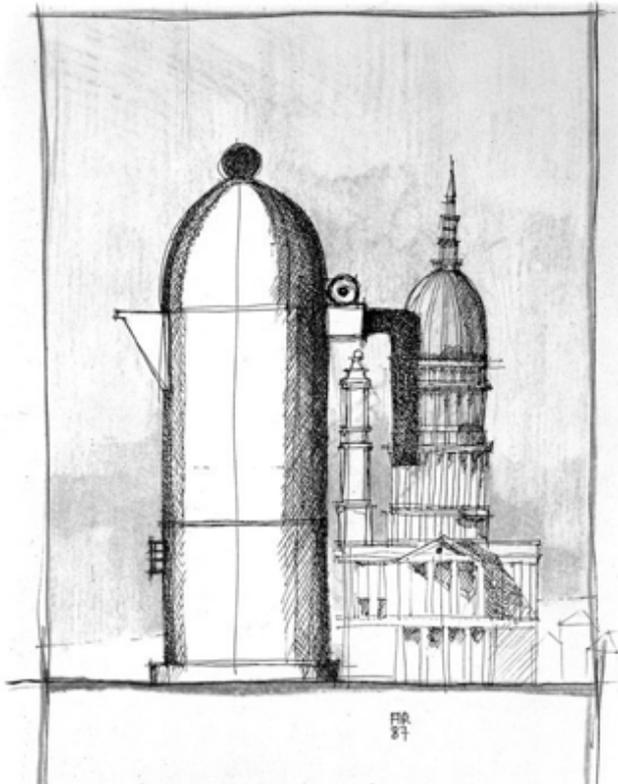
Biblioteca Nacional, 1784 - Boullée



Veduta del Palazzo Ducale - Canaletto

carácter heterogéneo y pintoresco a las ciudades del Veneto.

No obstante, la visión de la arquitectura como ente autónomo defendida en su obra teórica fue criticada por diferentes autores al entender que *“la rígida gramática de sus formas no aspiraba a ser más que ellas mismas”* (Aureli), entendiendo esto como una aceptación derrotista de la imposibilidad de perseguir la utopía, expresando así su propio aislamiento a través de la tautología. Por otro lado, la realidad política de los años sesenta en Italia provocó la progresiva pérdida de fuerza de los programas económicos estatales, haciendo virar la producción arquitectónica hacia los encargos privados y la especulación inmobiliaria. Ante estas circunstancias, la arquitectura de Rossi podía interpretarse como una resistencia, fundamentada sobre su cuerpo teórico, ante la deriva que la arquitectura estaba tomando. Sin embargo, Rossi era consciente de la brecha entre su posicionamiento teórico y la realidad que el curso de los acontecimientos estaba tomando y esto motivaba en el fondo una aceptación melancólica de la realidad histórica. Se da, por tanto, un cambio progresivo en la arquitectura de Rossi, existiendo una escisión entre su pensamiento teórico inicial y la materialización que su arquitectura toma a lo largo de su carrera. Si la necesidad de interpretar la arquitectura desde el análisis objetivo y científico había sido la premisa para refundar la arquitectura en su juventud, la visión subjetiva e introspectiva pasó a constituir la base de su pensamiento proyectual, entendiendo éste desde una visión autobiográfica.



La Cupola, 1985 - Aldo Rossi

Pensamiento analógico en Rossi

La memoria, tanto desde su dimensión colectiva como autobiográfica, es para Rossi el instrumento que nos permite tomar parte en la realidad. La memoria, al componer sus *“oggetti d’affezione”*, aquellas imágenes vistas en otra parte que todavía resuenan en nuestra mente, genera el sustrato de nuestro conocimiento. Algunos de estos objetos aparecen de forma repetitiva y obsesiva en sus grabados, obviando las cuestiones de escala y generando imágenes oníricas (cafeteras, edificios, chimeneas, etc.). Esta idea de memoria en Rossi, que surge desde la representación de imágenes pasadas, excluye necesariamente los conceptos de duración o temporalidad.

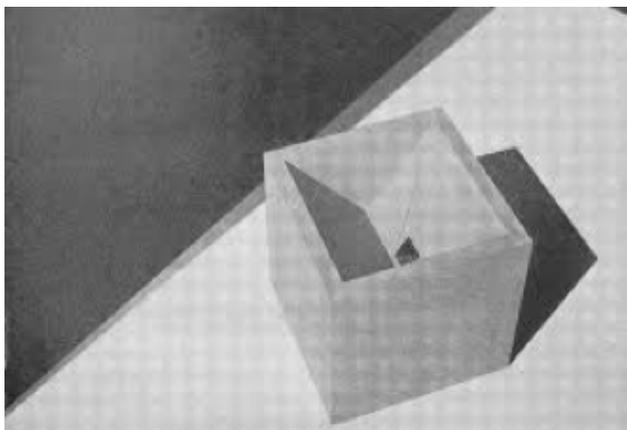
“He explicado que el pensamiento “lógico” es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige al exterior como un discurso. El pensamiento “analógico” o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia dentro.”

Aldo Rossi, 2C, n° 2, 1975

Así como el pensamiento lógico implica una temporalidad a través del proceso del discurso, el pensamiento analógico funciona a través de imágenes, *“cuantos”* de información entre los que existe una relación analítica. Por ello, cabe hablar en su pensamiento de una condición aditiva que se fundamenta sobre unidades irreductibles que son las formas geométricas simples, los tipos. Estas, al ser percibidas de forma directa, sin remisión a otras entidades, permiten su aprehensión instantánea así como su fijación en la memoria. Su uso tiene una implicación ideológica, extraída del discurso de Ledoux.

“Para Ledoux la forma simple y geométrica se convierte en la síntesis del problema social y político en su concepción igualitaria hasta trascender y fijarse eternamente en el símbolo.”

Aldo Rossi, CA n° 222, 1958



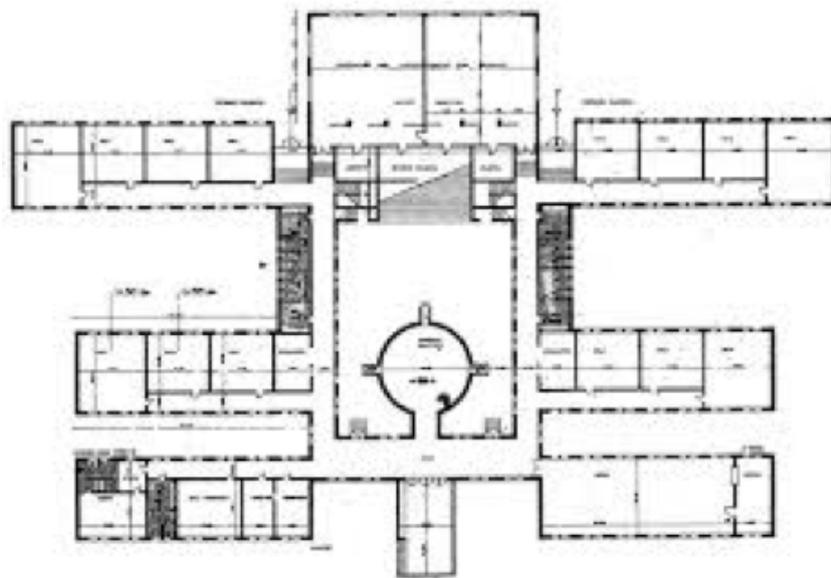
Monumento alla Resistenza, Cuneo
- Aldo Rossi



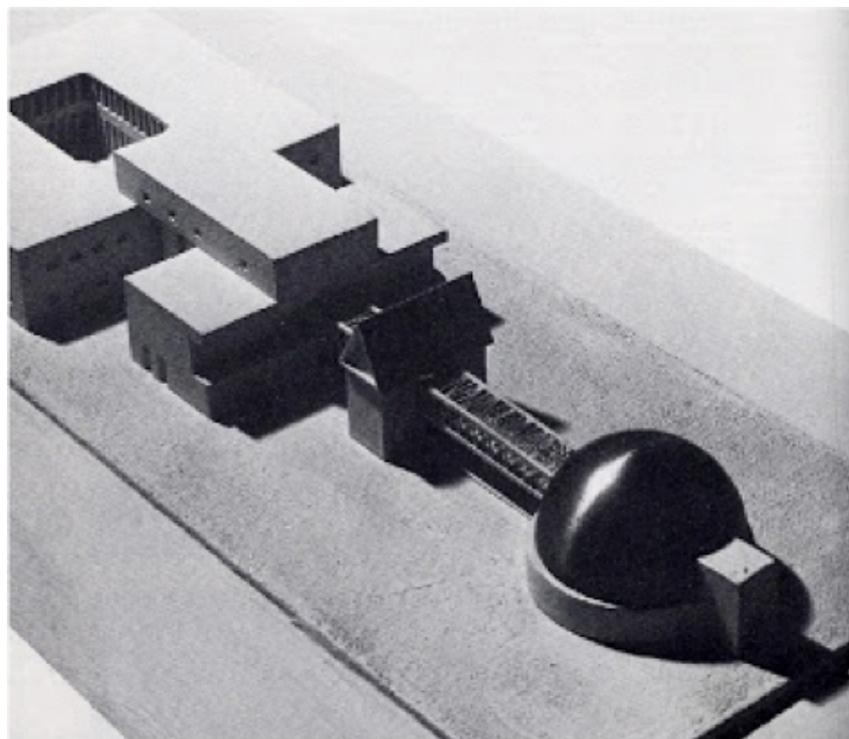
Monumento en Segrate - Aldo Rossi

A través de la razón, formalizada mediante la geometría simple, Rossi se propone rescatar la concepción de monumento para con ella reescribir la historia de los oprimidos, la de aquellos a los que el progreso no reconoce. Una de las primeras obras de Rossi es el *Monumento a la Resistenza* en Cuneo (1962). El monumento, un cubo de 12 metros de lado, aparece en su emplazamiento como un “*objet trouvé*”. Sin embargo, es al ascender sobre su plataforma cuando se desvela la aparente aleatoriedad de su situación: un vano rasgado presenta la imagen panorámica de los montes de Boves, escenario de las batallas partisanas. En su interior, el cubo se convierte en un mecanismo que aísla a sus ocupantes del tiempo y los pone en contacto con *l’azzurro del cielo*, constituyéndose como una máquina de la memoria. Memoria que no debe de entenderse como aquella que contribuye a crear el mito de la historia lineal, sino como aquella que encuentra en el pasado la condición humana que anima el presente y que se fija a través del símbolo: la montaña, el cielo. La misma condición monumental es la que busca años más tarde en el proyecto para la plaza del Ayuntamiento de Segrate en Milán. Situada en un barrio proletario del extrarradio, la plaza asume su función representativa a través de la fuente proyectada por Rossi, un monumento que se compone por la disparidad de las geometrías simples del cilindro, el prisma rectangular y el prisma triangular. La imagen de la plaza no busca tanto la celebración de la vida comunitaria, sino que se plantea como una invitación a la reflexión, un acto de introspección meditativa, volcado hacia dentro. Estos primeros proyectos muestran ya una concepción de la arquitectura en Rossi que habla de una potencialidad inmanente, fantasmagórica, en el monumento, planteando la idea de un tiempo suspendido que está a la espera de la acción que lo desvele. Existe en esta idea una concepción escenográfica y teatral, como la que ocurre al contemplar el escenario vacío justo antes de que el actor entre en escena.

Sus proyectos sucesivos se caracterizarán por formalizar esta idea de suspensión temporal que se enfatizará a través de la austeridad material asociada a la arquitectura institucional. La escuela de *San Sabba* en Trieste (1969) planteará la construcción de una plataforma sobre la pendiente del terreno, analogía funda-



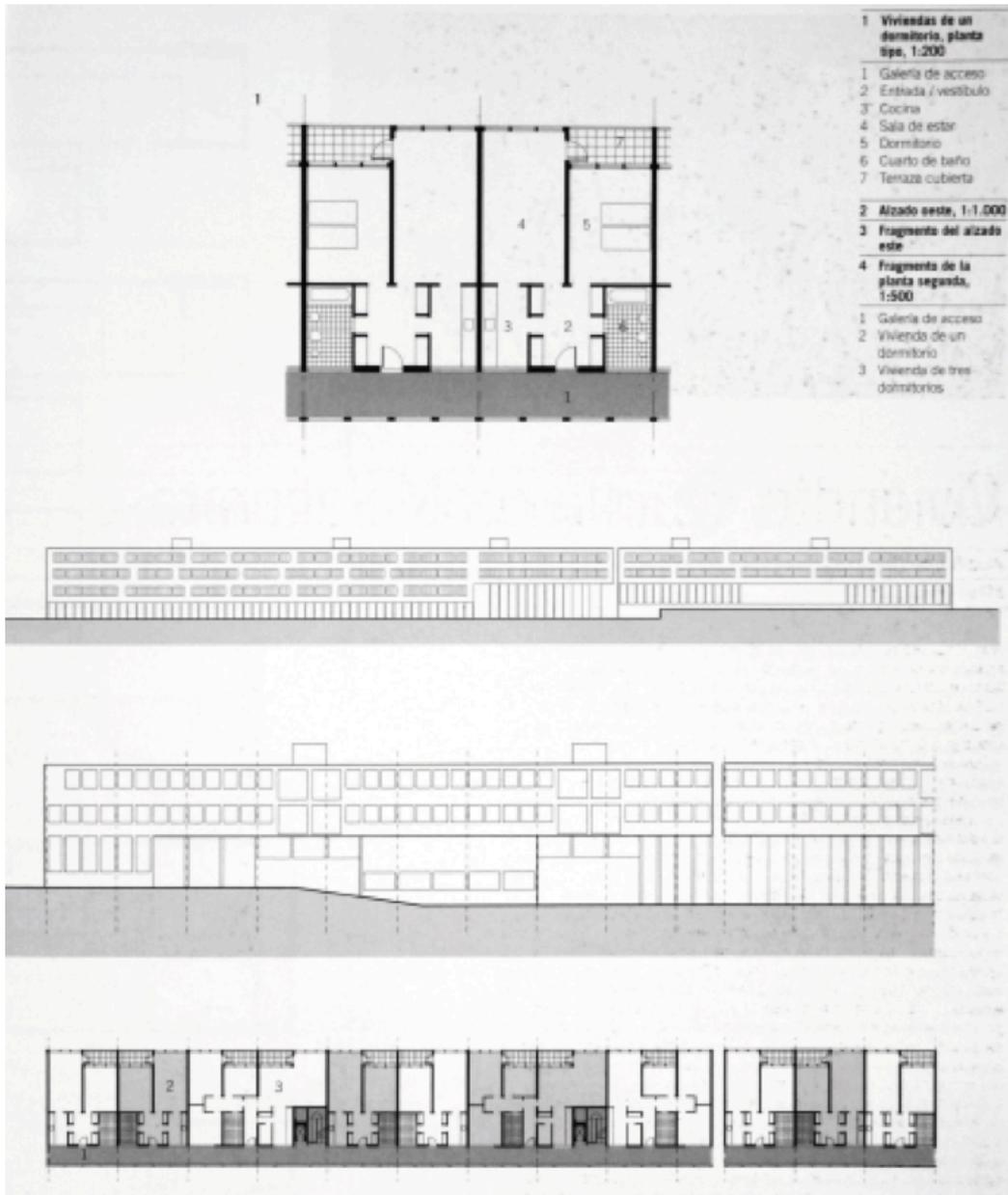
Scuola Fagnano-Olona - Aldo Rossi



Maqueta de estudio del proyecto para el Ayuntamiento de Scandicci - Aldo Rossi

da sobre la arquitectura palaciega minoica (Knossos, Festos). La condición ritual de la escuela se materializará en el movimiento procesional de los alumnos a través de las escaleras y los pórticos que los conducirán a las aulas. Existe, por tanto, una condición mítica en esta arquitectura cuya perpetuación se realizará a través del rito. Esta vocación ritual de su arquitectura estará presente también en el *Ayuntamiento de Scandicci* (1968), que se fundamentará en la yuxtaposición de tipologías dispares vertebradas a través de una pasarela. Se trata de una lógica narrativa propia del pensamiento ingenuo de los niños o del de aquellas primeras culturas del mundo clásico cuya concepción de la realidad se fundaba sobre el mito: *Grecia como la infancia de la humanidad* (Karl Marx). La suspensión temporal de la arquitectura se fundamenta a su vez en la repetición tipológica, al perpetuarse a través de ella su dimensión ritual, “*olvidando la arquitectura*”: “*olvidar la arquitectura, o toda otra forma de proposición, es el objetivo de una elección tipológica invariable*”; “*la arquitectura, para llegar a tener una cierta grandeza, debe ser olvidada, o proponer simplemente una imagen de referencia que se confunda con el recuerdo*” (*Autobiografía científica*, Aldo Rossi). El uso de los esquemas tipológicos se evidencia en proyectos como la *Escuela en Fagnano Olona* (1976), basada en una planta *beaux-artiana* en la que la simetría ordena el conjunto. La rotundidad del cilindro que constituye la sala de usos múltiples en el patio central representará iconográficamente el autoritarismo institucional. En el caso de las viviendas en *Gallaratese* (1973), también existe una referencia analógica a la tipología de galerías tradicionales milanesas, conocidas como *ballatoi*. Hay en sus plantas un rechazo a la concepción funcionalista de la vivienda, al proponer un sistema homogéneo y simétrico en el que los espacios sirvientes del baño y la cocina asumen la misma métrica, así como también lo hacen los espacios del salón-comedor y del dormitorio; todos ellos accesibles a través de un distribuidor de proporciones cuadradas desde el que se plantea la dualidad de la vivienda en su punto muerto.

Sin embargo, este afán de generar una lógica desde la analogía conlleva dentro de sí una contradicción, que hemos señalado ya en la sucesión dispar de elementos en el Ayuntamiento de Scandicci: “*podemos*

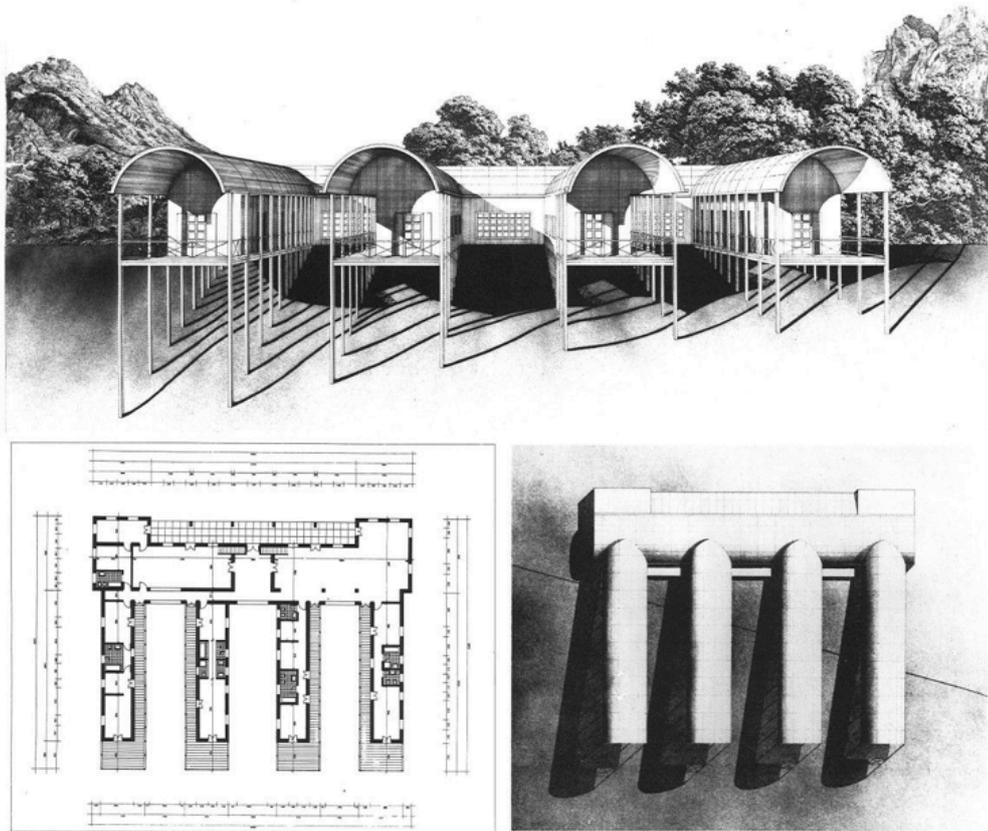


Edificio Gallaratese, Milán - Aldo Rossi
 Fuente: *Vivienda colectiva paradigmática del siglo XX* - H. French

usar referencias de la ciudad existente como si estuvieran situadas en una superficie plana e ilimitada, de forma que la arquitectura tome parte gradualmente en nuevos acontecimientos” (*Quaderni azzurri*, Aldo Rossi, 1968). La heterodoxia se enfatiza si cabe en la *villa en Borgo Ticino* (1973), en la que la contradicción se formaliza en la fragmentación de la tipología unitaria de la vivienda; en la oposición entre la condición académica de la planta y su pretensión de fundarse sobre una arquitectura vernácula, y, en última instancia, en su “violencia constructiva” (Moneo), al plantear un sistema de pilotes que sustentan muros, que a su vez sustentan una cubierta ligera de chapa ondulada. Estas contradicciones, que podrían ser leídas como heréticas desde una perspectiva progresista de la arquitectura, tienen en el fondo un carácter subversivo hacia la concepción lineal de la historia; en cierto modo, Rossi experimenta lo que ya Piranesi proponía en el Campo Marzio: un modo particular de *stream of consciousness*. Es así que se anuncia el cambio de pensamiento que se formalizará en su *Autobiografía científica* tras su viaje a América en 1976: la arquitectura dejará de tener el papel ético de catalizador social para convertirse en un elemento iconográfico y expresivo que se funda en sus dibujos, en su pensamiento analógico.

La cuestión política de la utopía dejará de ser para Rossi una cuestión arquitectónica, como sí lo era para las vanguardias, al entender que “*no hay nada más políticamente “opuesto” que los edificios, al ser estos realizados siempre por la clase dominante*”. En cierto modo, la arquitectura de Rossi, a través de su austeridad y autonomía, trata de generar una “*conciencia crítica del individuo y de su sociedad*” (Dennis P. Doordan), lo cual implica el rechazo de la visión mesiánica de la arquitectura y la técnica como las encargadas de traer la utopía al mundo. Para Rossi la verdadera transformación social debe surgir desde un ejercicio introspectivo individual; ejercicio que debe fundarse en la consciencia de que tanto la arquitectura como la vida del hombre tienen sus propios límites naturales: ambos están destinados a la ruina. Aparece en Rossi una preocupación creciente por la muerte, surgida de acontecimientos personales que relata en sus escritos:

Perspective de la maison et plans.



94

Villa en Borgo Ticino - Aldo Rossi

“En Abril de 1971, de camino a Estambul, tuve un grave accidente de coche con Giorgio Grassi. Después del accidente, en el pequeño hospital de Slawonski, experimenté una relación con la muerte que nunca me dejaría. Este – probablemente el único amor imposible que puede tener lugar – me inquietó durante el año, mucho después de que mis heridas y huesos rotos sanaran. Creí haber solucionado el problema con el concurso para Módena pero volvió, insidiosamente, en los últimos días.”

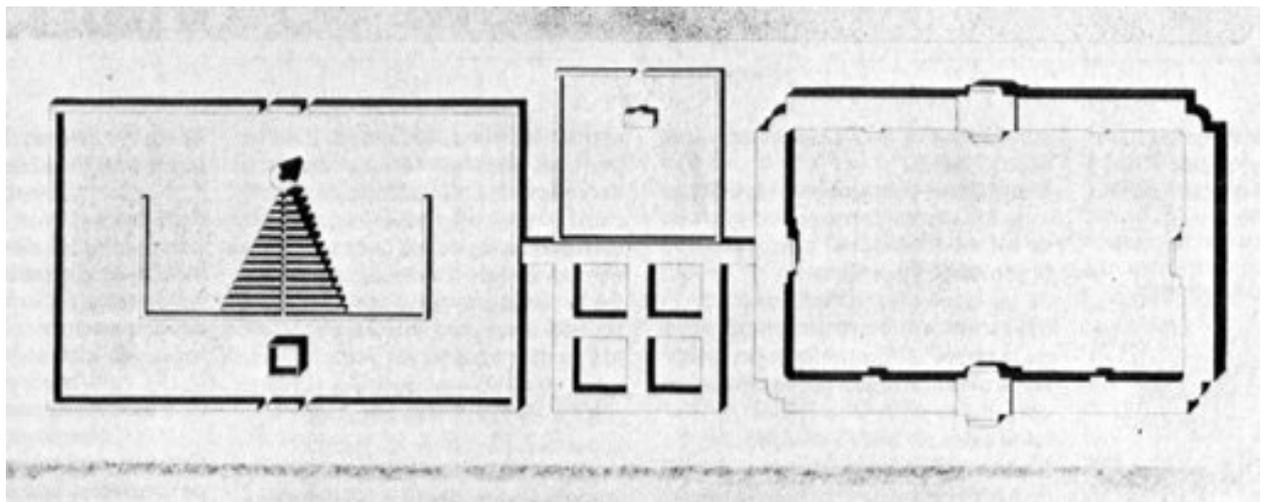
Aldo Rossi,
Note autobiografiche sulla formazione, 1971

El cementerio de San Cataldo



Cementerio de San Cataldo - Aldo Rossi

Según Philippe Ariès, *“el cementerio ha sido y será el signo identitario de una cultura”*. Para Rossi, San Cataldo constituye una reflexión sobre la extrañeza que genera la muerte en la cultura moderna. La tradición positivista, fundada en el mito del progreso histórico, excluye la muerte y su dimensión ritual de su reflexión especulativa. Pese a esta imposibilidad de entender la muerte desde la dimensión racional, Rossi propone retomar el sentido fundado en la tradición antropológica, entendido como el paso de la vida a otro estado. Hay en este pensamiento una contradicción; por un lado, existe una preocupación por preservar el aspecto ritual hacia la muerte, al comprender que es sobre este que se fundamentan las nociones de tradición y de historia; sin embargo, existe a su vez una aceptación de la condición artificial que esta idea de muerte tiene como construcción social, como un mito que en el fondo alberga una vanidad. En este sentido, reflexionando sobre el rol social que juega la muerte, Rossi reflexiona sobre la condición íntima que genera toda construcción cultural: la ciudad, el lenguaje se fundamentan sobre un vacío. Este principio es el que está en el origen de su pensamiento y se formaliza a través de la naturaleza teatral de la repetición tipológica como perpetuadora del rito. En el caso de San Cataldo existe una identificación entre



Cementerio neoclásico de Cesare Costa y extensión de Aldo Rossi - Aldo Rossi

la tipología de la casa y la de la tumba, una analogía que está fundada en el pensamiento de las primeras civilizaciones y que expresa este vacío sobre el que se fundamenta toda construcción cultural. La repetición indiscriminada de la tumba es la que genera el conjunto cívico del cementerio: la ciudad de los muertos. Es sobre el aspecto cívico o urbano, perpetuado por el rito del luto, que la arquitectura puede asumir la condición representativa de la muerte:

“Ciertamente, la gran arquitectura del pasado percibía, en el cementerio y en la tumba, la exaltación de la historia donde el individuo desaparecía en el marco de una muerte civil y pública. El Panteón es una tumba. En el mundo moderno, esta relación se ha convertido progresivamente en privada; el culto a los muertos consiste sobre todo en conservar vivos todos los remordimientos. Asociada al remordimiento, la muerte se convierte en un sentimiento sin historia. Sólo los aspectos civiles de este sentimiento pueden ser expresados en arquitectura.”

Aldo Rossi, *L'azzurro del cielo*, 1976

Como apunta Moneo, pese a que la imagen cívica cedida por el cementerio de Rossi se funde sobre tipologías edilicias conocidas, esta expresa en el fondo un carácter puramente mental, *“De Chirichiano”*. La imagen de una ciudad abandonada, vacía, en la que el tiempo se ha detenido es algo que está presente en toda la obra de Rossi. Su condición metafísica es, sin embargo, una constante presente en la tradición pictórica italiana desde el Renacimiento (Fra Angélico, Piero della Francesca) y que en última instancia aparece en su condición surrealista en las obras de Giorgio de Chirico:

*“Recuerdo la extraña y profunda impresión que me hizo de niño una figura de un viejo libro titulado *La tierra antes del diluvio*. La figura representaba un paisaje de la época terciaria. El hombre aún no estaba. A menudo he meditado sobre este extraño fenómeno de la ausencia humana en el sentido metafísico. Toda obra de arte profunda contiene dos soledades: una a la*



Piazza d'Italia - Giorgio De Chirico, 1959

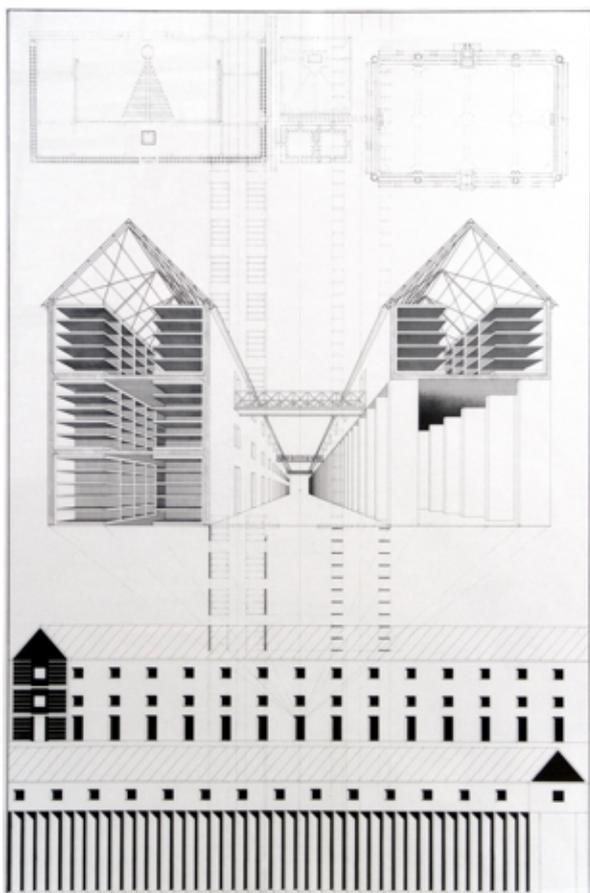
que podríamos llamar soledad plástica y que es esa beatitud contemplativa que da la genial construcción y combinación de las formas (materias o elementos muertos-vivos o vivos-muertos; la segunda vida de las naturalezas-muertas, naturaleza-muerta no tomada en el sentido de sujeto pictórico sino en el aspecto espectral, que podría ser tener también una figura supuestamente viva); la segunda soledad sería la de los signos... Hay cuadros de Böcklin, de Claude Lorrain, de Poussin habitados por figuras humanas que, a pesar de esto, están en estrecha correlación con el paisaje de la época terciaria. Ausencia humana en el hombre. Algunos retratos de Ingres alcanzan este límite.”

Giorgio de Chirico, *Valori Plastici*, 1920

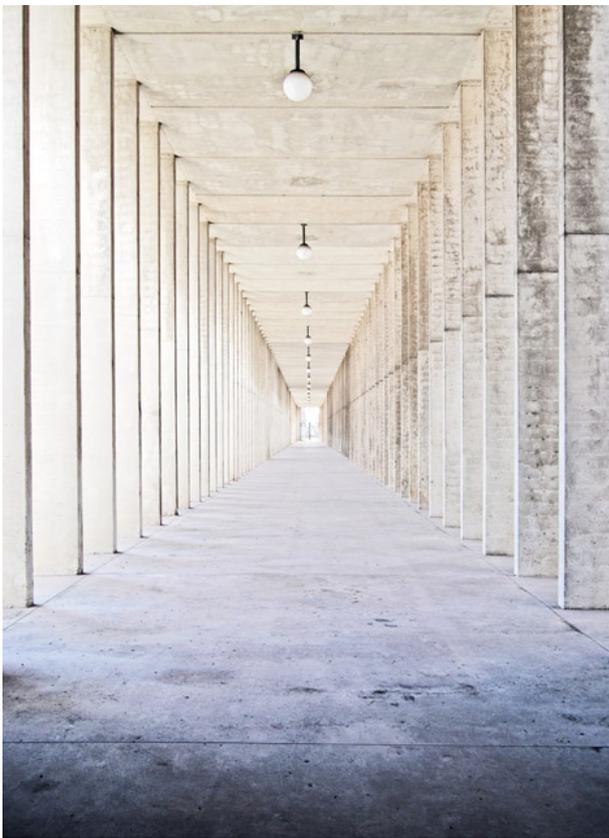
Esta ausencia humana que surge del pensamiento metafísico se materializa en la naturaleza fragmentaria del cementerio: “*la analogía con la muerte solo es posible al tratar con el objeto acabado, con el final de todas las cosas: cualquier relación distinta de la de la casa desierta o del trabajo abandonado es en consecuencia intransmisible*” –Rossi.

L'azzurro del cielo

En 1971, el proyecto de Aldo Rossi, *L'azzurro del cielo*, titulado a partir de la novela homónima de Georges Bataille “*Le bleu du ciel*”, fue elegido ganador del concurso convocado por la municipalidad de Módena con el fin de ampliar el preexistente cementerio neoclásico de San Cataldo, del arquitecto Cesare Costa. Se estimaba que el cementerio, cuya preexistencia albergaba 20.000 tumbas, debería aumentar su capacidad en 55.000 durante los siguientes sesenta años. Este punto de partida, puramente material, es clave para entender el carácter que asume la propuesta de Rossi como lugar de “*almacenaje*” de los muertos: un *parti* cruel, que en el fondo trata de evidenciar la realidad material de la ciudad industrial en la que las clases oprimidas viven de forma alienada. Ello se hace, sin embargo, sin el mínimo valor irónico ni



Columbarios de San Cataldo - Aldo Rossi

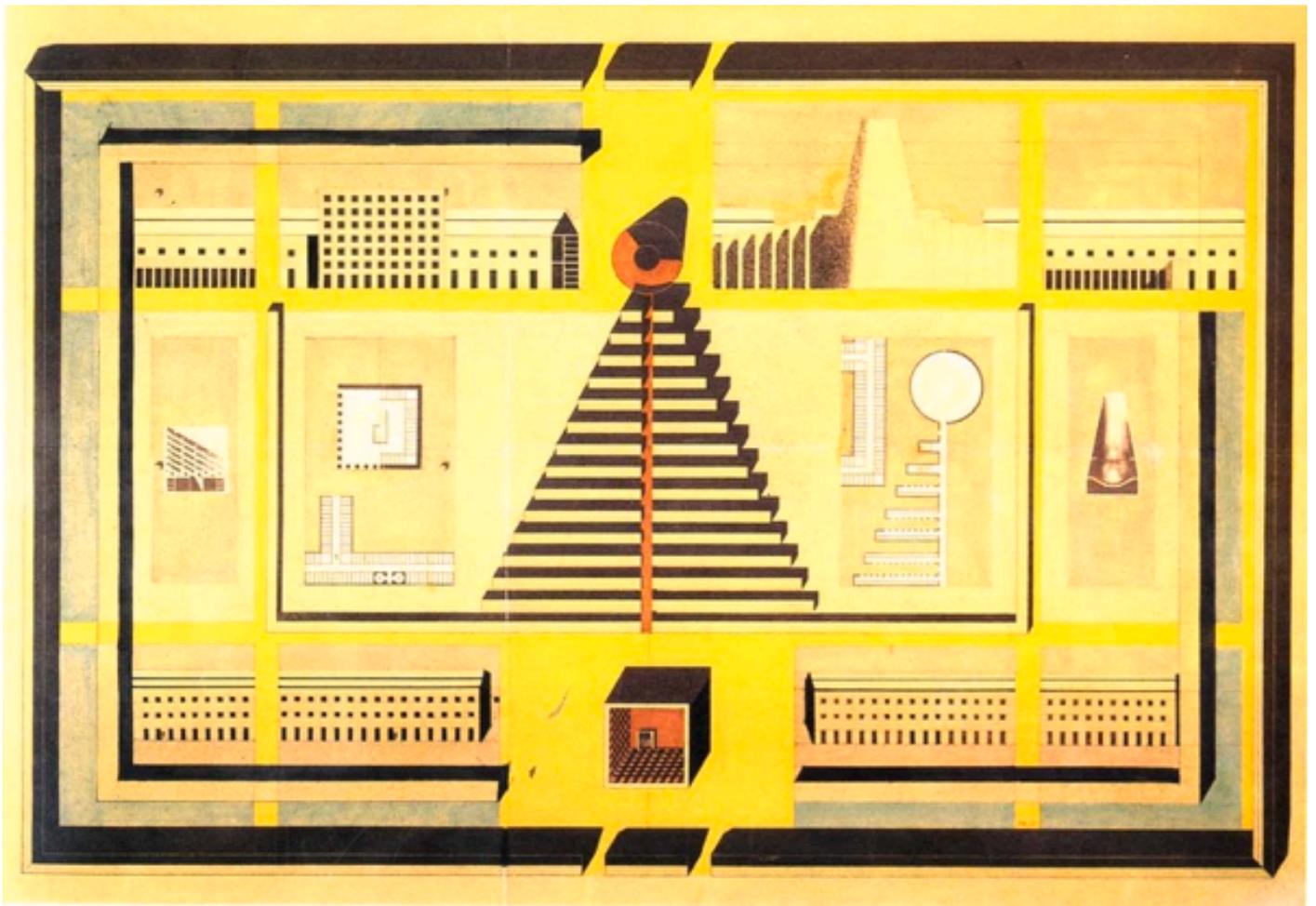


Cementerio de San Cataldo - Aldo Rossi

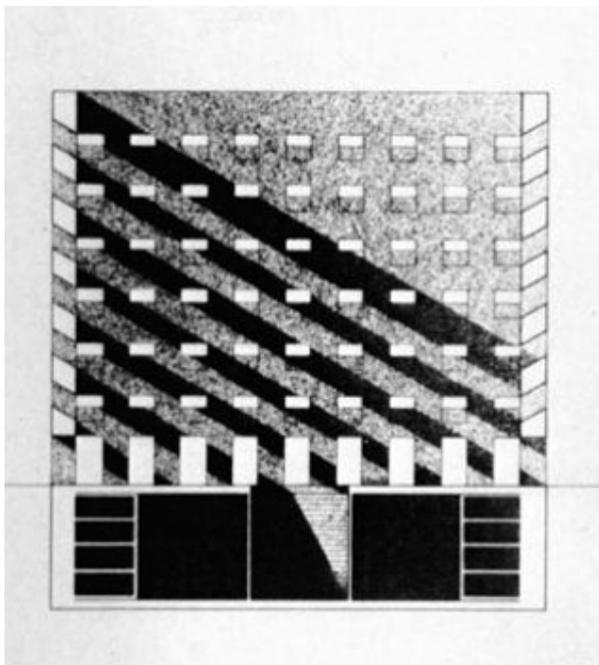
tampoco como forma de denuncia. Rossi asume la dureza de la realidad de forma poética, al entender que en la muerte tampoco existe ninguna forma de redención.

El cementerio se encuentra a las afueras del noroeste de la ciudad, separado a una cierta distancia de las viviendas a través de zonas verdes. El proyecto se propone como la instauración de una forma rotunda que haga frente a la dispersión originada por crecimiento desordenado de la ciudad. La estrategia proyectual seguida por Rossi consistirá en duplicar la tipología rectangular del cementerio de Costa. El perímetro de dicho rectángulo viene delimitado por un edificio lineal de dos plantas con cubierta a dos aguas: el *columbario*, en el que se almacenan los restos mortales de los fallecidos. Su alzado se constituye a través de la repetición equidistante de vanos de proporciones cuadradas. Este *columbario* alberga en algunos de sus pórticos cajas de escaleras que descienden a un nivel subterráneo de corredores adicionales, catacumbas que cruzan el cementerio en una red reticular que divide la planta en diferentes sectores, cada uno de ellos viene marcado con una estela “a modo de *menhir*”. Desde el acceso del cementerio, se establece un eje rectilíneo en el que se suceden diferentes elementos: el santuario, el osario y la fosa común. Este recurso narrativo es utilizado ya por Rossi en el *Ayuntamiento de Scandicci*, como hemos visto anteriormente.

El primer edificio se trata de un cubo descubierto de 17m de lado y 15m de altura. Su fachada norte es ciega, mientras que las restantes están horadadas por vanos cuadrados de un metro de lado. Estos vanos se encuentran despojados de cualquier carpintería, ya que se trata de una “*casa abandonada*”, alegoría de la muerte. El santuario alberga los restos de los combatientes partisanos y de los caídos durante la Segunda Guerra Mundial, convirtiéndose por tanto en una alegoría de la historia de los oprimidos: aquellos muertos que en su olvido se asemejan entre sí, constituyendo un grupo homogéneo desde su individualidad anónima, representada a través de la repetición de los vanos cuadrados. Esta idea literaria, que podría interpretarse como una exigencia de hacer justicia a los muertos, en el fondo se disipa al acceder al cubo: entendemos que la recreación del pasado no deja de



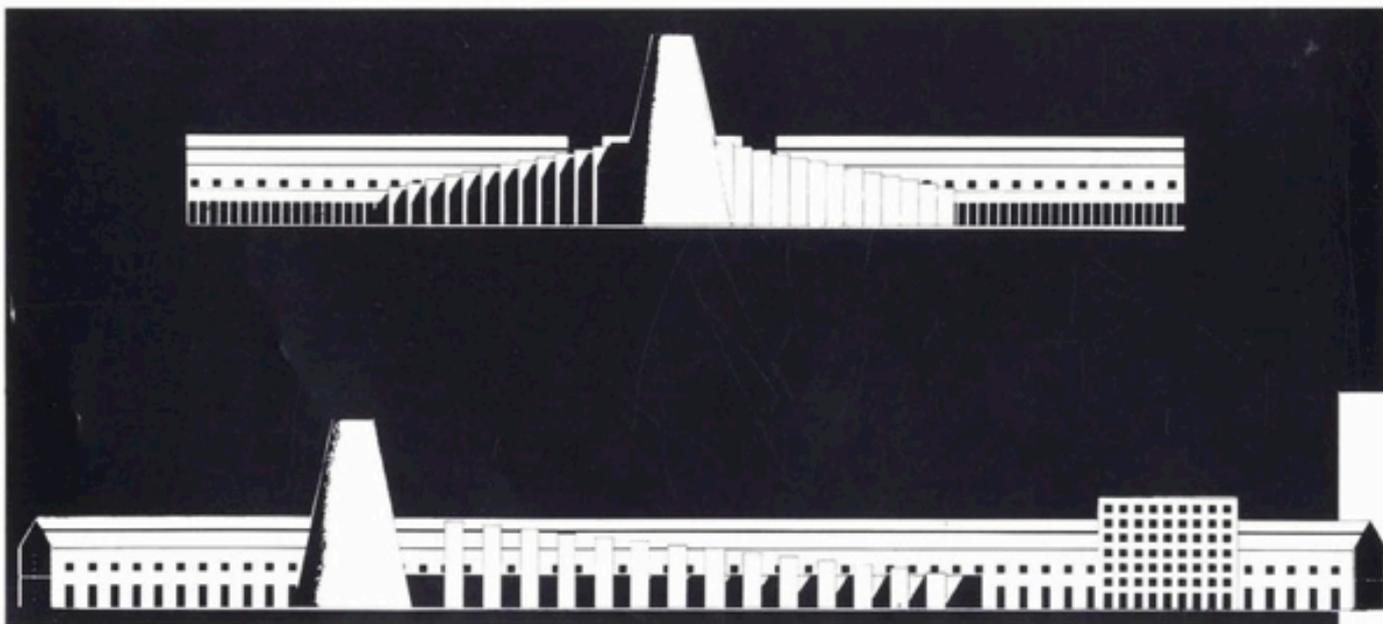
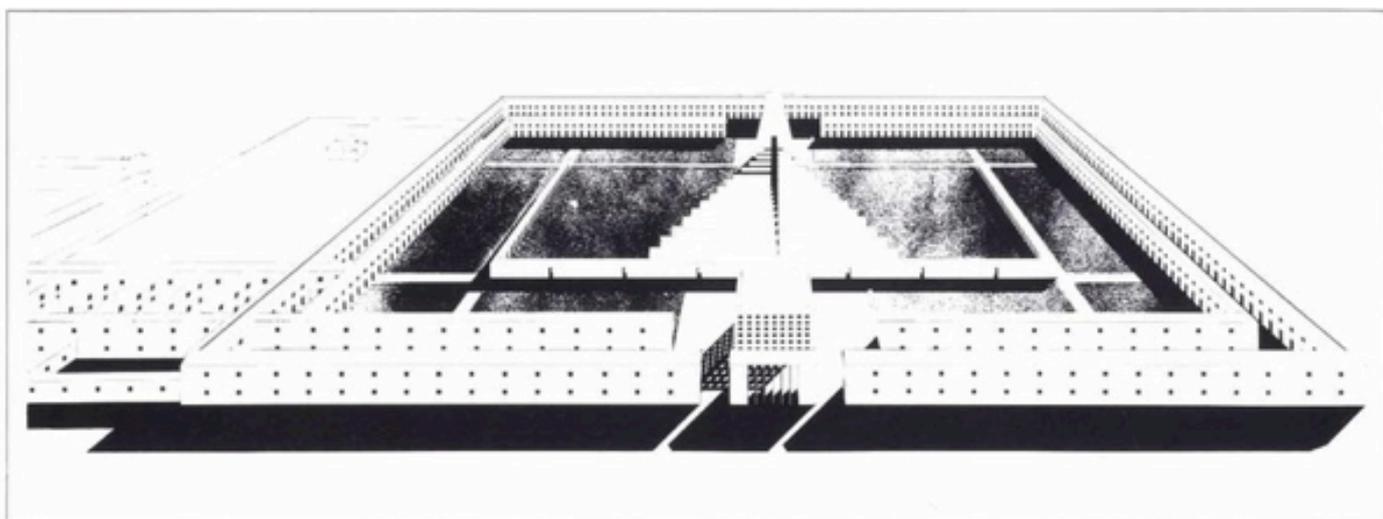
Planta del Cementerio de San Cataldo - Aldo Rossi



Sección transversal del Santuario -
Aldo Rossi

ser un acto mental que se funda sobre una construcción lingüística. En su interior, los ocupantes podrán observar *l'azzurro del cielo*. En cierto modo, esta situación no deja de recordarnos a aquella presente en *La muerte del señor de Orgaz*, en la que el cielo, con sus ocupantes ya muertos, se hacía presente en la tierra, juzgando el comportamiento humano. Tras la Guerra Mundial, esta imagen alegórica se revela como un mito: el juicio final no existe; la visión teleológica de la historia propugnada desde la dialéctica hegeliana y el materialismo histórico es un mito en decadencia. El tiempo histórico se detiene, se cristaliza a través del símbolo del cielo, algo que ya ocurría en Cuneo. El santuario, a modo de trampantojo, retoma la alegoría barroca de la calavera; se trata de un *Memento Mori*. Aunque alejado en el tiempo y perteneciente a otro contexto ideológico, en el santuario de San Cataldo resuenan ecos formales de la arquitectura del *Palazzo della Civiltà Italiana* de Roma (*Colosseo Quadrato*) construido en 1939 por Guerrini, La Padula y Romano. En cierto sentido, esta relación es coherente como referencia dentro del pensamiento analógico propio de Aldo Rossi; sin embargo, en su carácter retórico, Rossi se encuentra en una posición opuesta, al entender el monumento del santuario no como un ejercicio de ensalzamiento de un mito histórico, como ocurre en la arquitectura italiana del fascismo, sino precisamente como la expresión de la decadencia del pensamiento mítico asociado a la historia.

Atravesado el santuario, el eje vertebrata las hileras de los osarios, cuyas longitudes van disminuyendo y cuyas alturas aumentan a medida que avanza el eje, inscribiéndose en una forma triangular en planta: la hilera de mayor longitud tiene 11,5 metros, mientras que la de menor longitud es de 5 metros. Esta disposición alude, como muestran los dibujos preparatorios de Rossi, a la analogía del esqueleto de un pez o de unas costillas humanas, retomando la idea de vanitas. La variación progresiva de las longitudes y las alturas genera una perspectiva trucada que enfatiza la idea de suspensión del tiempo al parecer anulado el movimiento a lo largo del eje. Esta idea subraya la concepción mental del espacio rossiano. Por lo que respecta a la referencia al esqueleto, esta responde al acontecimiento traumático sufrido tras el accidente de tráfico mencionado con anterioridad, proponiendo



Perspectiva y alzados del Cementerio de San Cataldo - Aldo Rossi



Interior del santuario de San Cataldo

una reflexión material sobre la muerte como la decadencia de nuestro propio cuerpo. En este sentido, como explica en sus *Quaderni Azurri*, esta reflexión también surgiría a partir de la contemplación de las pinturas representando el *Descendimiento* de la cruz, en las que la deformación que adquiere el cuerpo inerte de Cristo expresaría una condición de *pathos* (*Architettura analogica*, Aldo Rossi).

Por último, el recorrido lineal finaliza en la fosa común en la que descansan los restos de los “*abandonados, aquellos cuyos vínculos con el mundo temporal se han disipado, generalmente personas procedentes de psiquiátricos, hospitales y cárceles-vidas desesperadas u olvidadas*”- Rossi. Para ellos, construye el monumento más alto. Hay que destacar el gesto melancólico de Rossi, algo que vislumbrábamos ya en la figura del *flâneur* de Baudelaire o en las *Carceri* de Piranesi: hay una historia de los oprimidos que debe ser relatada. Por lo que respecta al monumento, su forma es troncocónica, con una altura de 25 metros y una anchura en su base mayor de 16 metros y de 5,5 metros en su base menor. La forma alude a la analogía de la chimenea, recurso repetido obsesivamente en sus grabados y en su obra construida y que se funda en la visión de las fábricas de la ciudad industrial, así como también alude al proceso de cremación de los restos mortales de los fallecidos, estableciendo de este modo el cruel paralelismo entre ambas ideas. Su geometría proviene del imaginario formal de Boullée, presente en sus cenotafios. El fin del recorrido es el mismo que experimentábamos en el santuario: la contemplación de l’azurro del cielo, con la disipación de la construcción alegórica fundada en la arquitectura. Esta disolución del límite tiene una resonancia metafísica con la pintura de de Chirico:

“Todas las aberturas que acompañan a las figuras dejan presentir el misterio cósmico. Un cuadrado de cielo limitado por las líneas de una ventana es un segundo drama que se inserta en el que representan las figuras. En efecto, más de una pregunta turbadora surge cuando la mirada encuentra esas superficies azules o verdosas, encerradas en la piedra geometrizada: ¿Qué habrá más allá? ¿Acaso domina ese cielo un mar desierto, o una

ciudad populosa? ¿O se extiende sobre la gran naturaleza libre e inquieta, los montes selváticos, los oscuros valles, las llanuras surcadas por los ríos? Y las perspectivas de las construcciones se elevan llenas de misterio y presagios, los ángulos esconden secretos, y la obra de arte ya no es un episodio seco, la escena limitada a los actos de las personas representadas, sino todo el drama cósmico y vital que envuelve a los hombres y los oprime en su espiral, donde pasado y futuro se confunden, donde los enigmas de la existencia desnudan el aspecto enredado y temeroso que el hombre se imagina fuera el arte.”

Giorgio de Chirico, *Valori Plastici*, 1920

La cita de De Chirico explica con exactitud el sentido primero de la arquitectura rossiana: poco importa el drama mundano al que estemos sometidos en la Tierra; el azul del cielo, imperturbable, constituye el misterio último de nuestra condición perecedera, aquel que no cesa de oprimirnos sea cual sea nuestra condición social. En una mezcla de esperanza y melancolía, Rossi asume este final simbólico, entendiendo que es precisamente a través de la poesía que podemos llegar a contemplar la utopía, aquella que surge de la introspección de cada uno de los seres humanos que habitan el mundo.

El Cementerio Nórdico





Vista satélite de la Península de Escandinavia

La naturaleza en la mitología escandinava

Los orígenes del Reino de Suecia son difusos; las fuentes históricas son secundarias y esencialmente literarias: el poema anglosajón *Beowulf* (siglo VII dC) o las sagas nórdicas islandesas y noruegas (*Heimskringla*). Sin embargo, puede establecerse un origen cultural en las diferentes civilizaciones vikingas que se desarrollaron en Escandinavia entre el 793 y 1066 dC y cuyos orígenes étnicos estaban emparentados con los pueblos germánicos. Debido a la múltiple fragmentación de su geografía (270.000 islas sólo en Suecia), estos pueblos desarrollaron una gran tradición navegante, lo que les permitió su expansión cultural hacia diferentes territorios como las Islas Británicas, Islandia, Groenlandia o los países bálticos. Su estructura política era dispersa, compuesta por territorios de dimensiones muy variables, gobernados por caudillos y reyes, reconocidos por su belicosidad. En el caso de Suecia, los reinos vikingos de mayor importancia fueron los gautas, suiones y gotlandeses, y su unificación en el siglo XII, en parte provocada por el proceso de cristianización, acabó originando el Reino histórico de Suecia. Sin embargo, las expresiones culturales y religiosas de estos pueblos, fundadas sobre una cosmovisión animista de la naturaleza, se configuraron como signo identitario de la cultura nórdica y acabaron perdurando en el pensamiento y la relación de los individuos con su entorno natural.

Por lo que respecta a las manifestaciones religiosas, el paganismo nórdico se fundaba como una religión politeísta basada en una tradición mitológica transmitida oralmente. En el siglo XIII, estas leyendas fueron compiladas en la *Edda poética*, un compendio de poemas mitológicos y heroicos de la épica islandesa en los que se narra el origen, el fin y el devenir del mundo. Esta mitología entendía la realidad como un disco plano, en cuyo centro se encontraba el árbol de la vida (*Yggdrasil*). Cuando este cayera, se sucedería el fin del mundo (*Ragnarök*). Las divinidades (*Aesir*) respondían a patrones teológicos influidos por las religiones politeístas indoeuropeas, constituyéndose como representaciones alegóricas del espíritu humano: la valentía, el amor, la inteligencia, etc.; sin embar-

go, otro grupo de divinidades (*Vanir*) representaban los fenómenos atmosféricos y naturales, pudiendo interpretarse como las divinidades originarias de las creencias primitivas escandinavas. De esta forma, en su origen, la religión nórdica no tendría un papel moralizante, sino simplemente propondría una explicación metafísica a la realidad fenoménica de la naturaleza. Esta interpretación de la realidad se fundaría sobre una relación cósmica entre el mundo y el ser humano, por lo que dichas explicaciones conducirían a una utilización poética del lenguaje. Esta observación concuerda con las reflexiones lingüísticas desarrolladas por Jorge Luis Borges en su ensayo de 1933 dedicado a las *kenningar*, figuras literarias presentes en la Edda poética islandesa que planteaban la caracterización de un enunciado abstracto a través de una explicación metafórica. El verbo *kenna* (en alemán *kennen*) significa conocer, mientras que *kenning* significa símbolo, así como se refiere al hecho de nombrar. En este sentido, la identidad entre la metáfora y el acto de nombrar remitiría a un origen del lenguaje que en su esencia sería necesariamente poético. Algunos ejemplos: “*El héroe mató al hijo de Mak. Hubo tempestad de espadas y alimento de cuervos.*”; “*Casa de los pájaros; casa de los vientos el aire*”; “*techo de la ballena; tierra del cisne; camino de las velas; campo del viking el mar; prado de la gaviota; cadena de las islas*” – *Saga Grettir*, sXIII. . Escribe Borges:

“El signo pierna del omóplato es raro, pero no es menos raro del brazo del hombre. Concebirlo como una vana pierna que proyectan las sisas de los chalecos y que se deshilacha en cinco dedos de penosa largura, es intuir su rareza fundamental. Las kenningar nos dictan ese asombro, nos extrañan del mundo. Pueden motivar esa lúcida perplejidad que es el único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente.”

Las Kenningar, Jorge Luis Borges, 1933

Lo que las palabras de Borges revelan es una condición poética del lenguaje de la *Edda* que no surge como mera vanidad estética, sino que surge precisamente como modo de hacer comprensible el proceso abierto que constituye el fenómeno observable



Cementerio vikingo de Lindholm Høje

a través de las analogías que este comporta con el entorno que lo rodea, entendiendo la realidad como un *devenir* y no desde la inmanencia de la idea abstracta en el objeto cognoscible. Esta cualidad del objeto comprendido desde su *devenir* es, por otra parte, propia de las lenguas germánicas, en las que el fenómeno, la acción temporal, viene a cristalizarse en el sustantivo, expresando una potencialidad: *ein sitzender Mann* (un hombre que está sentado), *ein badendes Kind* (un niño que se está bañando). Esta concepción lingüística evidencia una relación vitalista con el medio natural en la que este dista de ser “copia” de una realidad divina o “contenedor” de una idea inmanente, sino que se plantea como devenir continuo en el que el objeto está siempre abierto a su posibilidad. Esta cuestión, como veremos, fundamentará la crítica del romanticismo alemán.

En lo que respecta a la mitología nórdica, la muerte consistirá en la transición hacia el *Valhalla*, el mundo del dios supremo *Odín*, donde van los guerreros muertos en combate, llevados por las *Valquirias*. En él, se preparan para el combate final, el *Ragnarök*. Esta concepción del más allá no responde a una idea moralista en la que los que se salvan son aquellos que hacen el bien, sino que responde más bien a la idea de que los que se salvan son aquellos que demuestran su valerosidad en la lucha. Existe, por tanto, un pensamiento panteísta de la muerte, que viene asociado estrechamente al medio natural, que es donde los hombres desarrollan su vida guerrera. A diferencia de la concepción socrática o cristiana del cielo como el mundo estático de lo divino; en el *Valhalla* los espíritus de los guerreros siguen participando del ciclo natural del devenir a través de la batalla, animados por la misma vitalidad que ordena el paisaje y la naturaleza.

Es desde esta perspectiva que debemos entender las tradiciones funerarias vikingas como procesos de transición hacia este más allá. La práctica ritual más común consistía en la cremación. Según el relato del siglo X del escritor árabe Ahman Ibn Fadlan, los restos mortales de los guerreros eran dispuestos en una embarcación que se adentraba en el mar y que desde la orilla era incendiada disparando flechas encendidas. Aquellos individuos de condición social inferior eran también incinerados; no obstante, sus restos eran



Túmulos reales en Gamla Uppsala

vertidos a un pozo profundo que recibía el nombre de *minneslund*. También era frecuente la inhumación. Existen muchos ejemplos de cementerios vikingos en Escandinavia; uno de los mejor conservados es el de *Lindholm Høje*, en Jutlandia (siglos V-XI). Los enterramientos se marcaban con *cromlechs*, conjuntos de piedras rúnicas dispuestas formando una figura cerrada. La mayoría de ellos se disponen de forma ovalada, en forma de navío en planta, o en forma triangular. Para aquellos individuos de un estrato social superior, los enterramientos preveían la construcción de túmulos de tierra, generando colinas. Esto se observa en los enterramientos reales de *Gamla Uppsala*, que constituyeron el panteón real de la dinastía *Yngling* de los reyes suecos, anteriores a la Edad Media. Lo que estas prácticas funerarias evidencian es una relación íntima entre el fenómeno de la muerte y la antropización del territorio, entendiendo este último como matriz natural sobre el que se formaliza el monumento funerario a través del vínculo vitalista que relaciona al individuo con su entorno.

Romanticismo alemán y Vitalismo

El Romanticismo surge como movimiento artístico y cultural a mediados del siglo XVIII en Alemania, reaccionando contra el *Aufklärung*, el racionalismo iluminista cuyo máximo exponente fue el filósofo prusiano Immanuel Kant. El Romanticismo surge en primer lugar como movimiento literario bajo el nombre de *Sturm und Drang*, cuya figura central fue el poeta Johann Wolfgang von Goethe. Este movimiento defendía la libertad del individuo frente al condicionamiento científico, así como rechazaba la concepción de la naturaleza como ente puramente objetual. Por otro lado, este movimiento ensalzaba la existencia de un espíritu (*geist*) pangermánico apoyándose en las figuras y relatos de la mitología nórdica. En lo que respecta a la música, su figura principal fue el compositor Richard Wagner, cuya ópera *El anillo de los Nibelungos* se basaba en las sagas islandesas de la *Edda poética* mencionadas anteriormente. Por lo que respecta a la producción pictórica, uno de sus principales exponentes fue Caspar David Friedrich. En



*El Caminante sobre el mar de nubes -
C. D. Friedrich*

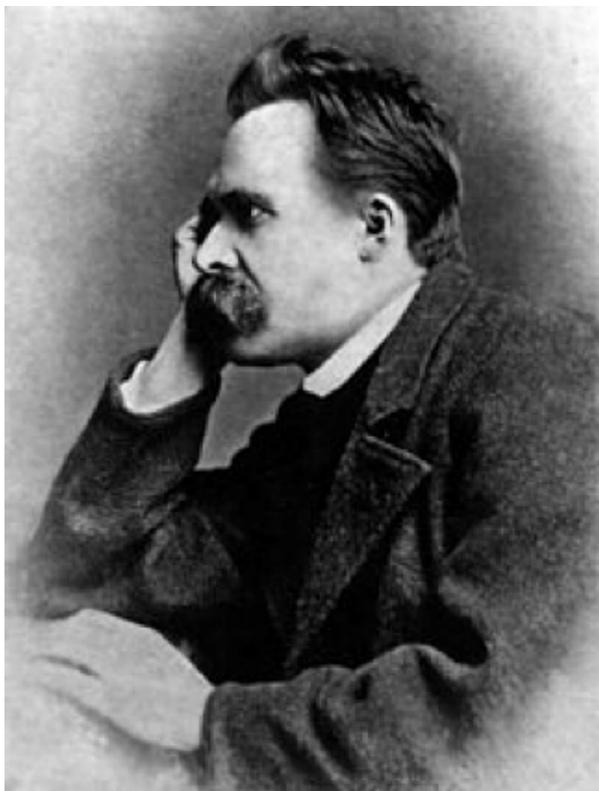
En sus lienzos se observa la íntima relación que el pensamiento romántico establece entre el individuo y la naturaleza. Esta relación se funda en la comprensión de un espíritu común que anima a ambos. En este sentido, el individuo es el que a través de la comprensión del *devenir* en la naturaleza es capaz de comprenderse a sí mismo y decidir sobre su destino. El Romanticismo se extendió durante la primera mitad del siglo XIX y, como veremos, sentó las bases para una filosofía idealista que se perpetuaría en el pensamiento europeo hasta su expresión nihilista en el existencialismo. Sin embargo, para comprender mejor el origen de este pensamiento, analizaremos primero las ideas de los filósofos Schelling y Nietzsche.

Friedrich Schelling, en su obra *Naturphilosophie* (1801), planteó una crítica al principio de la filosofía moderna enunciado por Descartes a través del "*cogito ergo sum*" y perpetuado en el pensamiento trascendental de Kant a través de la conciencia del "Yo". En este sentido, Schelling explica que la división entre sujeto y objeto implica la relegación de la naturaleza (el "no-yo") a un papel residual y secundario. Propone la existencia de un principio anterior a dicha escisión, que denomina "*absoluto*". Para él "*la filosofía debe partir de lo incondicionado*". Con ello se propone acabar con la división metafísica que, desde Sócrates, divide el mundo en sensible y suprasensible, entendiendo el primero como lo cambiante y el segundo como lo permanente y propiamente verdadero. Esta división, en su traducción moderna, se traspone en la escisión entre sujeto y objeto, entendiendo como lo suprasensible el "yo" y lo sensible el "no-yo". Spinoza explicó que el absoluto es la unidad entre el ser y el pensamiento, sin embargo no especificó en qué consistía tal unidad. Schelling retoma las ideas de Spinoza y dice: "*Para Spinoza el mundo era todo. Para mí lo es el Yo*". Pero con ello no se refiere al "yo" sujeto que se opone a un objeto, sino más bien a lo incondicionado, aquello que no es sustancia ni está relacionado con nada; y especifica: "*Para mí el supremo principio de toda filosofía es el Yo puro, absoluto, es decir, el Yo cuanto mero Yo, todavía sin condicionar por ningún objeto, sino puesto por la Libertad. El A y O de toda la filosofía es la Libertad*". De este modo, comprendemos que lo absoluto que defiende Schelling deja de entenderse como lo suprasensible, para entender-

erse como lo “*incondicionado*”. Por otro lado, se encontraría lo “*condicionado*”, es decir, la naturaleza y el espíritu (que anteriormente se entendían como lo “*sensible*” y “*suprasensible*”). Sin embargo, Schelling especificará más tarde qué es exactamente lo que entiende como “*incondicionado*”, esto es, el “*saber*”, el “*yo*” o el “*sistema*”, y enuncia que para presentar el idealismo como sistema, es preciso presentar “*la filosofía como aquello que es, propiamente, historia progresiva de la autoconciencia*”. Con ello resume la transformación idealista de la metafísica: no se trata de una oposición irreductible a un principio, sino una continuidad. Lo *absoluto* no es un elemento externo que viene a englobar la *naturaleza* y el *espíritu*, sino la *continuidad* entre ambos. Esta “*continuidad*” es la que se expresa a través de la “*historia de la autoconciencia*”, esto es, su *devenir*. En este sentido, la unidad de lo *absoluto* se encuentra en la *continuidad*, en el movimiento entre *naturaleza* y *espíritu*. En otras palabras, lo *absoluto* sería el vínculo entre lo *infinito* y lo *finito*. En el mismo sentido, la autoconciencia se establece como la relación de tránsito entre sujeto y objeto, aquello que permite su síntesis. Esto implica que al conocer un objeto, en realidad nos estamos intuyendo a nosotros mismos. Sin embargo, esta relación presupone una identidad entre el sujeto y el objeto anterior a la escisión de ambos. La *autoconciencia* no es por tanto sujeto, ni relación del sujeto consigo mismo. Para Schelling, *autoconciencia* es “*espíritu*”, es decir, movimiento por el cual él mismo llega a conocerse como “*naturaleza*” a través de su propia acción. El espíritu es por tanto devenir; es “*la unificación originaria de finitud e infinitud*”. La autoconciencia, del mismo modo, se intuye a sí misma como objeto, pero en esa intuición del objeto lo que se intuye es la actividad, la lucha en la que ella consiste. En el mismo sentido, la autoconciencia no intuye un objeto muerto, sino su propia naturaleza en desarrollo; entendiendo “*naturaleza*” en sus dos sentidos: como su propia constitución y como la naturaleza exterior. Esta idea explica la cita de Schelling: “*el mundo exterior se encuentra desplegado ante nosotros a fin de poder reencontrar en él la historia de nuestro espíritu*”. El espíritu no se puede intuir a sí mismo sin presentarse en un objeto, es decir en el mundo exterior. Pero el mundo exterior es objeto sólo desde el momento en que no es algo



F. W. Schelling



F. Nietzsche

estático, sino un ser que es a su vez causa y efecto de sí mismo, es decir *“una naturaleza que se organiza a sí misma”*. El espíritu se intuye a sí mismo a través de la materia viva; *“se dirige por naturaleza a lo vivo y a lo que está en devenir, pues ella es genética en sus primeros principios y el espíritu llega a ser y crece en ella justamente con el mundo”*.

En este sentido, el idealismo absoluto de Schelling entenderá la muerte como la vuelta a lo incondicionado, a la *in-diferencia*: *“el espíritu cae de su centro y se introduce en la particularidad, para luego, en tanto que particular, volver a la in-diferencia, y, reconciliado, permanecer en ella sin turbarla”*. Con su pensamiento, Schelling trasciende la metafísica tradicional, fundando la concepción romántica del *devenir*; sin embargo, su concepción absoluta, en cierto sentido panteísta, responde a un ideal homogéneo del universo, en el que, en cierto modo, todavía perdura un aura de lo divino.

No es hasta la segunda mitad del siglo XIX que Nietzsche perpetra un verdadero ataque a la filosofía moderna (kantiana). En 1885, expone su pensamiento vitalista en la obra *Así habló Zaratustra*. Es aquí donde formula su conocida máxima *“Dios ha muerto”*, que implica el rechazo a todo tipo de idea metafísica o ética: el bien y el mal, la verdad, lo suprasensible, el espíritu, etc. Nietzsche negará asimismo al idealismo alemán (Schelling, Hegel), que con su pretensión de asumir la unidad del absoluto mediante la dialéctica impondrá un modo estático en la comprensión del devenir. En la obra, Nietzsche expone la idea del *Übermensch*, el superhombre que trasciende todos los dualismos morales y que viene animado por su voluntad de poder, esto es, por su deseo, su pasión y su razón. En este sentido, la Naturaleza vendrá encarnada por la figura del dios griego Dionisio, que constituye una alegoría de lo corporal, lo volitivo, lo rítmico. Dionisio se caracteriza por tener una felicidad natural, que no anhela nada porque no existe para él ninguna meta, sino un constante *estar-fuera-de-sí* (*Aussersichsein*). La naturaleza es una danza de fuerzas que fluyen, que se entrecruzan, fundadas en el abismo profundo de la Naturaleza dinámica. Es en el instante de afirmación de las fuerzas de la Naturaleza que se asume el duplo *“naturaleza y espíritu”*. Ese instante es nuestra vida, nuestra felicidad, nuestro

cuerpo. De este modo, Nietzsche intuye este “*abismo desfondado*” sobre el que se funda la vida. Este es el que constituye su nihilismo y el que asienta las bases para una filosofía del existencialismo en el siglo XX. La radicalidad de Nietzsche en lo que respecta a su idea de la muerte se expresa en su teoría del eterno retorno, por la cual, todo instante vivido ya ha existido y retornará del mismo modo, en un ciclo reiterativo. Con esto, Nietzsche rechaza tanto una concepción metafísica como panteísta del más allá. Para él, la única dimensión que debe importar al hombre es su instante vital, ya que este se repetirá eternamente y, por tanto, debe de ser vivido en su plenitud. Para Nietzsche, la muerte no es algo que nos iguale como humanos; es el individuo el que debe asumir su muerte “*a tiempo*”, aceptarla desde su voluntad como parte de su existencia.

“Cualquier estado que el mundo pueda alcanzar lo debe de haber alcanzado, y no una sola vez, sino una infinidad de veces. Así también este instante; ya lo hubo, una y mil veces, y retornará idéntico, con exactamente la misma constelación de fuerzas que ahora; y lo mismo reza para el instante que lo engendró y para el que es hijo de él. A tu vida entera, como a un reloj de arena, le será dada la vuelta siempre de nuevo y se agotará siempre de nuevo, mediando un dilatado minuto de tiempo, hasta tanto todas las condiciones cuyo producto has sido vuelvan a reunirse dentro del movimiento cíclico del mundo.”

Friedrich Nietzsche

Esta digresión es clave para entender el pensamiento romántico y su posterior concreción en el existencialismo. En primer lugar, el espíritu en Schelling es *continuidad*; implica la disolución de la oposición entre sujeto y objeto del pensamiento kantiano, para plantear su continuidad a través del devenir. En cierto modo, esta comprensión de la naturaleza desde la acción continua que se ordena a sí misma es algo que se encontraba ya, de forma implícita, en el pensamiento mitológico nórdico, a través de su concepción panteísta de la naturaleza, y que requería de un lenguaje figurado para poder poner de relieve el vín-

culo natural que animaba toda acción humana, como hemos visto en las *kenningar*. El idealismo absoluto concuerda en gran medida con la tradición mitológica germánica y escandinava y es por ello que en cierto sentido el Romanticismo la recupera. Sin embargo, a medida que el siglo XIX avanzaba, apareció una mayor conciencia del valor de la existencia del individuo y de la ruptura abismal que constituía su propia muerte. Así como el idealismo había neutralizado esta problemática a través de la *continuidad* del espíritu; el vitalismo rechazaría toda forma de sistema absoluto que tratara de dar una explicación al “*abismo desfondado*” de la muerte. En este sentido, la filosofía del siglo XX, apoyándose en la figura de Nietzsche y del danés Søren Kierkegaard, desarrollaría el primer pensamiento existencialista a través del filósofo Martin Heidegger. Como veremos, tanto el Romanticismo como el vitalismo y el existencialismo influirán notablemente en el pensamiento y la producción artística en Suecia y constituirán, en última instancia, el conjunto de ideas sobre las que se fundamentará el diseño del Cementerio del Bosque de Estocolmo.

Contexto paisajístico y arquitectónico en Suecia

Durante los siglos XIX y XX, Suecia desarrolló, a través de la influencia del Romanticismo, una cultura nacional identitaria. Este proceso vino desencadenado por diferentes crisis sociales y políticas. En primer lugar, en 1809 el país perdió el gobierno sobre Finlandia, que desde la Edad Media había formado parte de la corona sueca. Como reacción a dicha escisión, Suecia comenzó a desarrollar una cultura nacional fundada, más que en su historia, en la recuperación del paisaje y la cultura popular. En 1905, tras la renuncia de Noruega a una posible unión nacional con Suecia, surgió de nuevo un sentimiento nacional volcado en el paisaje. Estos hechos políticos influenciaron en gran medida la producción paisajística, que pasó de ser una realidad exclusiva de la aristocracia a principios del siglo XIX para convertirse en una cuestión pública de interés social a finales del siglo. Asplund y

Lewerentz supieron leer esta realidad y responder a ella a través del Clasicismo Nórdico y más tarde del Funcionalismo, escapando de los estilos románticos. El Clasicismo se impuso, al igual que había ocurrido en Alemania con Karl Friedrich Schinkel, como una arquitectura que, a través de la tectónica y la austeridad formal, lograba constituir una identidad civil nacional a través de las instituciones públicas.

En lo que respecta al paisajismo, cabe señalar que el Romanticismo y el Vitalismo fueron los que permitieron redescubrir el papel que la naturaleza había jugado en la construcción de una identidad escandinava desde la mitología, escapando de la influencia que los estilos extranjeros habían jugado en el diseño del paisaje. Durante el siglo XVII y XVIII la producción paisajística estaba fuertemente influenciada por el pensamiento francés. Nicodemus Tessin el Joven, arquitecto real entre 1681 y 1728, diseñó los jardines del *Palacio de Drottingholm* inspirándose en la axialidad de los jardines versallescicos. Más tarde, su sucesor Carl Harleman desarrolló a principios del siglo XVIII un estilo rococó, incorporando elementos pintorescos como el mirador, utilizado en la *Mansión Stola*. En 1766, el rey Gustav III exigió una ampliación de los jardines de Drottingholm a la manera del pintoresquismo inglés, que finalmente desarrolló el joven arquitecto Frederik Magnus Piper. En la ampliación, Piper propuso la construcción de canales sinuosos conectando islas artificiales, así como una remodelación de la topografía, generando colinas desde las que se obtenían visuales pintorescas. Otro proyecto comandado por Gustav III fue el Jardín en Haga, al norte de Estocolmo, en el que diferentes edificios se construyeron en el interior del bosque. Uno de los pabellones construidos fueron las *Tiendas Copper*, proyectadas por L. J. Deprez en 1787 y que un siglo después se convertirían en referencia para Asplund en la construcción de los pabellones de la Exposición de Estocolmo. Como apunta Karling, Piper, en el desarrollo de estos y otros proyectos como *Kungsträdgården* o *Logården*, comenzó a esforzarse por hacer accesibles los jardines para todas las clases sociales: “En este sentido Piper abrió el camino para la ruptura en el diseño del paisaje que puede decirse que llegó con el desarrollo de los parques urbanos en el siglo XIX” (Karling, 1981). Estos parques urbanos sur-



Tiendas Copper - Haga Park



Jardines reales de Drottingholm - jardín francés de Tessin y ampliación pintoresquista de F. M. Piper
Fuente: *Konstakademien*

gieron como parte de un movimiento cultural más amplio llamado Romanticismo Nacional, que como hemos explicado surgía desde una valoración de la cultura, el paisaje y las tradiciones nórdicas. Fue la Sociedad Gótica (*Götiska Förbundet*), un grupo de intelectuales suecos, quienes primero desarrollaron las ideas románticas, introduciéndolas en la sociedad a través de la política. Estos parques urbanos como el *Slottskogen* en Gotemburgo o el *Parque Municipal en Jönköping*, desarrollados en la segunda mitad del siglo bajo el concepto de “*parques naturales*”, respondían a los artículos de la Sociedad Gótica de 1870, que pedían la construcción de parques a partir de paisajes existentes, sin la utilización de estilos importados. La construcción de estos nuevos parques ofrecía un espacio de recreo tanto para la incipiente clase obrera como para la burguesía. Sin embargo, las concentraciones políticas en estos espacios estaban prohibidas, en un momento en el que la fuerte emigración a Estados Unidos evidenciaba las escasas posibilidades de prosperar que ofrecían la vida rural o el trabajo industrial en Suecia.

A comienzos del siglo XX, los ideales del Romanticismo Nacional vinieron a expresarse en proyectos arquitectónicos monumentales que enfatizaban el paisaje natural. Un ejemplo de este movimiento lo encontramos en el *Ayuntamiento de Estocolmo* de Ragnar Östberg, fundado en una idea de arquitectura vernacular sueca, relacionándose con el Lago Mälaren. Otros arquitectos, como Wahlman, desarrollaron proyectos de iglesias en este estilo, así como también proyectaron casas de campo en las que aplicaron los principios ingleses del *Arts and Crafts*, entendiendo los jardines como una extensión de la vivienda que merecía la misma atención que esta.

En la segunda década del siglo XX, el Clasicismo Nórdico se impuso como forma de escapar a la ortodoxia y el capricho del Romanticismo Nacional. Surgía de la influencia alemana, heredera del Clasicismo de Schinkel, que también había influido en la arquitectura danesa a través de arquitectos como Kampmann, Hanson o Kirkerup. Sin embargo, pese a que el Clasicismo Nórdico implica una depuración estilística fundada en el orden clásico, no debe ser visto como un estilo alejado de las premisas del Romanticismo. En cierto sentido, arquitectos como Asplund, Lewer-



Ayuntamiento de Estocolmo - R. Östberg

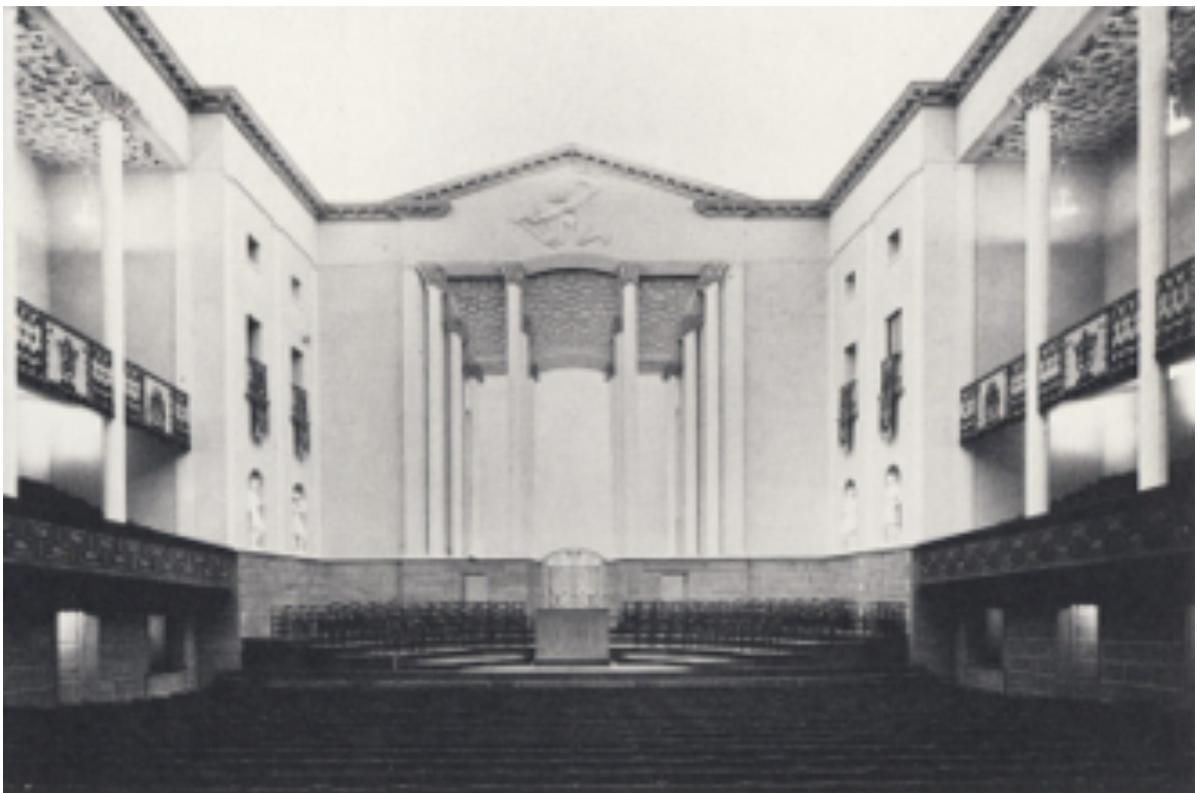


Sala de Conciertos de Estocolmo - Ivar Tengbom

Fuente: Centro Sueco de Arquitectura y Diseño, ARKM

entz o Tengbom buscaron nuevas formas de monumentalidad desde un estilo más austero, con el fin de generar una arquitectura que reflejara la constitución de una identidad nacional desde el orden institucional, a la vez que se relacionara con la vida colectiva y la cotidianidad. Un ejemplo lo constituye la *Sala de Conciertos* de Estocolmo de Ivar Tengbom, cuyo acceso principal se sitúa en Hötorget, una plaza animada por la actividad de un mercado exterior. Del mismo modo, Asplund trata de relacionar el edificio de la *Stadsbibliotek* de Estocolmo con la actividad cotidiana de la ciudad proponiendo un zócalo que sirviera como base para el edificio y que a su vez albergara comercios y locales. Otro rasgo característico del Clasicismo Nórdico es el interés en evocar el *exterior* en el *interior* de los edificios. En el caso de la *Sala de Conciertos*, Tengbom define la bóveda como un “*cielo brillante del sur*”, así como el fondo del escenario viene decorado evocando una arquitectura que “*guía a un caminante cansado*”. Con ello Tengbom rememora su experiencia en el teatro clásico de Segesta, cuyo escenario estaba orientado hacia el mar. De este modo, cobran sentido las palabras de Asplund cuando en el *Cine Skandia* pretendía sugerir la “*festividad bajo el cielo nocturno*”.

Las características del Clasicismo Nórdico, como apunta Malcom Wollen (*Erik Gunnar Asplund, Landscapes and Buildings*, 2019), revelan la influencia del movimiento filosófico del Vitalismo, también denominado *Lebensphilosophie*, cuya figura exponente fue Friedrich Nietzsche. Como hemos explicado anteriormente, su concepción de la naturaleza venía representada en la alegoría de Dionisio, el dios griego que representaba lo rítmico, lo instintivo y lo corporal. El concepto dionisiaco surge de su inicial estudio filológico en *El Origen de la Tragedia*, en el que reflexiona sobre la concepción griega de la vida en el pensamiento pre-homérico a través del análisis del teatro griego. El fin de su estudio es denunciar la tradición de la metafísica socrática, así como del idealismo absoluto, y defender “*el conocimiento trágico, que para ser tolerado, necesita el arte como protección y remedio*”. El pensamiento Nietzscheano rechaza la ética para dar mayor relevancia a la estética, como forma de expresión de la voluntad de poder del individuo. Nietzsche fue introducido en el panorama intelectual



Interior de la Sala de Conciertos de Estocolmo - Ivar Tengbom
Fuente: Centro Sueco de Arquitectura y Diseño, ARKM

sueco a través del poeta Vilhem Ekelund (1880-1949). En sus escritos, Ekelund defiende la capacidad evocadora del paisaje sueco del mismo modo que ocurre con el paisaje griego en la cultura pre-homérica. El valor del individuo, tanto para Ekelund como para Nietzsche, depende de su habilidad para “*dar a la cotidianidad el sello de lo eterno*”; lo cual implica una concepción de la vida fundada desde el dominio de lo estético. August Strindberg fue otro escritor sueco fuertemente influenciado por Nietzsche y por el pensamiento de Henri Bergson. En su novela *A orillas del ancho mar*, Strindberg pone de relieve la doble cualidad de la Naturaleza, benevolente y a la vez destructiva. El Vitalismo influyó notablemente en la producción artística sueca de principios del siglo XX, por ejemplo en la representación escultórica del desnudo a partir de ideales helénicos. También influiría en el diseño paisajístico de Asplund, como veremos.

Influido por esta corriente de pensamiento, el diseño de parques durante las primeras décadas del siglo XX respondió a los principios enunciados por Erik Lundberg, profesor de paisajismo: enfatizar las condiciones naturales preexistentes en el paisaje, así como asumir la responsabilidad de los programas imaginando qué “*comodidades, entretenimientos y placeres*” podrían ser posibles en un lugar particular. Este pensamiento se ejemplificó en el parque de *Stadsskogen* en Upsala (1916) y sentó las bases para la fundación de la *Escuela de Estocolmo*, originada a partir de la confluencia de una serie de arquitectos-paisajistas congregados entorno al Departamento de Parques de Estocolmo: Oswald Almqvist, Holger Blom, Erik Glemme, etc. La aportación esencial de estos arquitectos fue la conciencia desde el planeamiento de la ciudad de la necesidad de introducción de una infraestructura verde que articulara el tejido urbano. Ejemplos de ello fue el Norr Mälärstrand, una serie de parques que conectaban la barriada de Fredhäll, en el límite oeste de la ciudad, con el Ayuntamiento, situado en el centro. Otro ejemplo de interés de este tipo de parques urbanos lo constituye el Tegnér Grove, en cuyo diseño Erik Glemme asumió la condición preexistente del relieve del lugar, reduciendo el número de caminos con el fin de preservar la naturaleza de la colina sobre la que se proyectaba el parque.

Exceptuando los trabajos de Asplund, Markelius o



Norr Mälärstrand - Estocolmo
Fuente: Centro Sueco de Arquitectura y
Diseño, ARKM



Fábrica de bombillas Luma -
Kooperativa Förbundet

Lewerentz, el primer Funcionalismo en Suecia se introdujo como una importación genérica de las ideas del movimiento moderno forjadas en Alemania y Francia, que en cierto sentido no contemplaban las especificidades del territorio escandinavo, puestas de relieve en el Romanticismo Nacional. Arquitectos como Eskil Sundahl, director de la *Kooperativa Förbundet*, desarrollaron proyectos de fábricas y viviendas, como *La Fábrica de bombillas Luma* (1930). Este primer Funcionalismo se fundaba sobre la idea de dar una respuesta a las necesidades sociales a través de una concepción material del progreso, aunque obviando ciertos aspectos representativos y culturales tratados por el Clasicismo Nórdico. No fue hasta la Exposición de Estocolmo en 1930 que el Funcionalismo llegó a encontrar su expresión concreta para el contexto sueco a través de la simbiosis entre la arquitectura y el paisaje escandinavo. Asplund desarrolló ideas para los pabellones forjadas en la memoria colectiva, como el caso de las *Tiendas Copper* de Gustavo III, mencionadas anteriormente, dando al paisaje sueco la importancia predominante en la experiencia arquitectónica. En el manifiesto *Acceptera* (1931), los arquitectos suecos del Funcionalismo argumentaron la autenticidad de este movimiento, entendiéndolo desde su continuidad en la historia y la tradición suecas. En cierto sentido, puede leerse esta continuidad entre el Romanticismo Nacional, el Clasicismo Nórdico y el Funcionalismo, siendo este último el que encontraría la síntesis entre el *Estilo Internacional*, fundado sobre el progreso social, y la cuestión nacional expuesta en el Romanticismo. Del mismo modo, cabe entender el Vitalismo como el producto cultural que surge de la respuesta contemporánea a la tradición Nórdica, Romántica y Clásica. Es Nietzsche el que trasciende los presupuestos románticos de Schelling, negando toda explicación metafísica e idealista de la Naturaleza y retomando a Dionisio. Es en este sentido que deben entenderse sus palabras cuando dice: “un preciso análisis retrospectivo nos llevará a darnos cuenta de que somos el producto de múltiples pasados” (*Wir Philologen*, Nietzsche). Asplund, del mismo modo, reinterpretará la cuestión romántica y nórdica desde una perspectiva vitalista, es decir, asumirá la importancia simbólica del paisaje como una realidad poética, pero a la vez pondrá el énfasis en la cuestión

existencial propia de la arquitectura moderna, esto es, aquella que permite al individuo disfrutar y realizarse a sí mismo en su vida, dentro de una sociedad. De esta forma, aunque el paisaje seguirá jugando un papel simbólico a la vez que social, en él aparecerá una condición introspectiva para el individuo, que surgirá como un cuestionamiento a ese “abismo desfondado” sobre el que se funda su existencia. En cierto modo, el paisaje será ese mundo al que, según Heidegger, está arrojado el ser humano.

Vitalismo en Asplund

Hemos venido a admirar los templos griegos con terror en nuestras almas. El camino y las rocas en amarillo ardiente, almendros salpicados de flores blancas y rosadas que cuelgan de las paredes de piedra arrojan su encantador perfume y dan vida a miles de capullos. La hierba sembrada de flores - blanca, roja y amarilla ... Y luego llegamos al Templo de la Concordia, que tiene todos sus pilares y tímpanos en buen estado de conservación. Poco a poco se empieza a sentir la grandeza de este arte. Es poderoso y fascinante. Caminamos entre las columnatas. Hacia el norte, pudimos ver el pueblo resplandeciente a través del profundo valle cubierto de almendros de muchas flores. Hacia el sur, debajo de los escarpados acantilados, el terreno se pliega hacia el mar profundo, en el que unos cincuenta botes de vela blanca se pueden ver navegando en línea como una flota en una expedición de guerra. Un lugar maravilloso, elegido desde una sensibilidad infinita. El templo exige altura, el esfuerzo de subirlo provoca respeto. La alta base en forma de escalera enfatiza esta impresión. Y el grave ritmo de la columnata, levantada en grandeza pagana ante los dioses, como si simplemente se elevara ante un ser superior y más armonioso ... Qué bello es ver un templo erigido en la vegetación con árboles alrededor y ningún espacio de arena enfrente de él.

Asplund, 1950

En estas apreciaciones sobre el Templo de la Concordia en Agrigento, Asplund reflexiona sobre la relación íntima entre la sensualidad del entorno natural y la gravedad de la respuesta arquitectónica. En cierto sentido, el templo es el elemento que, desde el lenguaje tectónico, se erige para enfatizar la realidad efímera de lo telúrico. Emerson explica que el mundo que vemos y recordamos es simultáneamente la estructura de nuestra mente. En este sentido, *“toda aparición en la naturaleza corresponde a un estado mental, y dicho estado mental tan sólo puede ser descrito presentando la apariencia natural como su imagen”* (Emerson, 1950). Esta idea surge desde una comprensión fenomenológica de la naturaleza.

La Biblioteca Pública de Estocolmo responde a este pensamiento. Durante la primera década del siglo XX, la fuerte emigración sueca a Estados Unidos produjo una reacción política en el país, de modo que se desarrollaron esfuerzos desde la administración pública para modernizar la economía con el fin de dar más oportunidades a todos los ciudadanos. Las bibliotecas públicas americanas sirvieron como ejemplo del interés estatal en generar una ciudadanía ilustrada como motor de la sociedad. En 1912, el Ayuntamiento de Estocolmo propuso la construcción de una biblioteca pública en el encuentro de las avenidas *Sveavägen* y *Odengatan*, donde se encuentra la colina del *Observatorielunden*, el Observatorio de Estocolmo construido en 1753. En las diferentes propuestas que realizó Asplund desde 1919 hasta 1934 encontramos formas opuestas de diálogo entre el complejo de la biblioteca y la colina. Así como en las primeras, el edificio se desarrolla longitudinalmente a partir de la yuxtaposición de una pieza cilíndrica y un cuerpo rectangular y viene a situarse en la cima, generando un espacio en terraza inspirado en una interpretación del complejo de la Acrópolis griega; en la propuesta final, Asplund concentra ambas piezas en una sola composición compacta situada en el encuentro de ambas avenidas, respetando la colina del Observatorio y proponiendo un paralelismo entre la forma arquitectónica del cilindro central de la biblioteca y la propia colina. La decisión de este cambio en el diseño vino en parte argumentada desde la administración, buscando una mayor integración del complejo en la actividad urbana. Sin embargo, cabe señalar que el

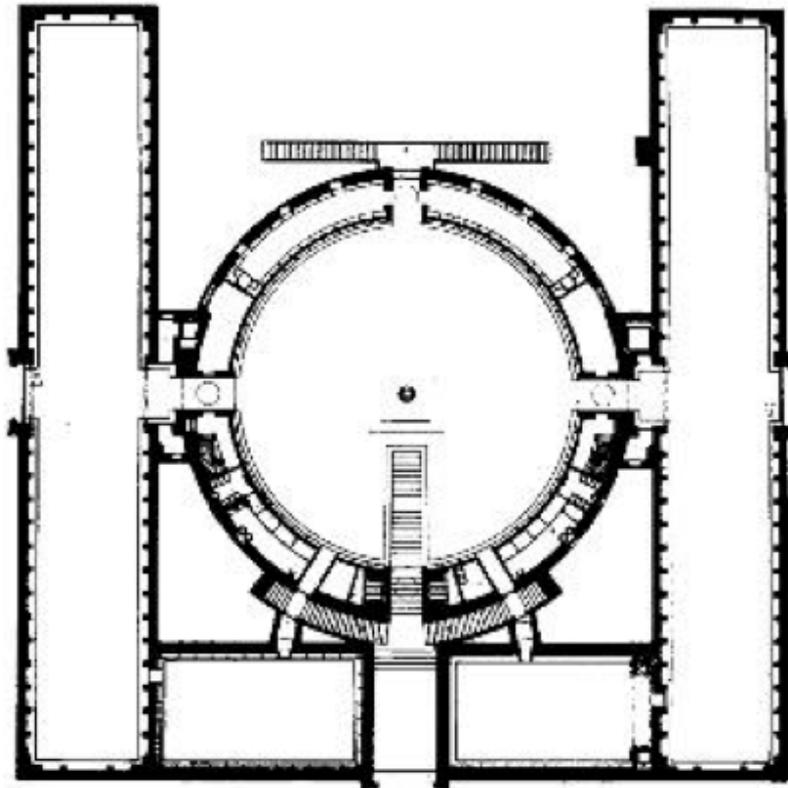
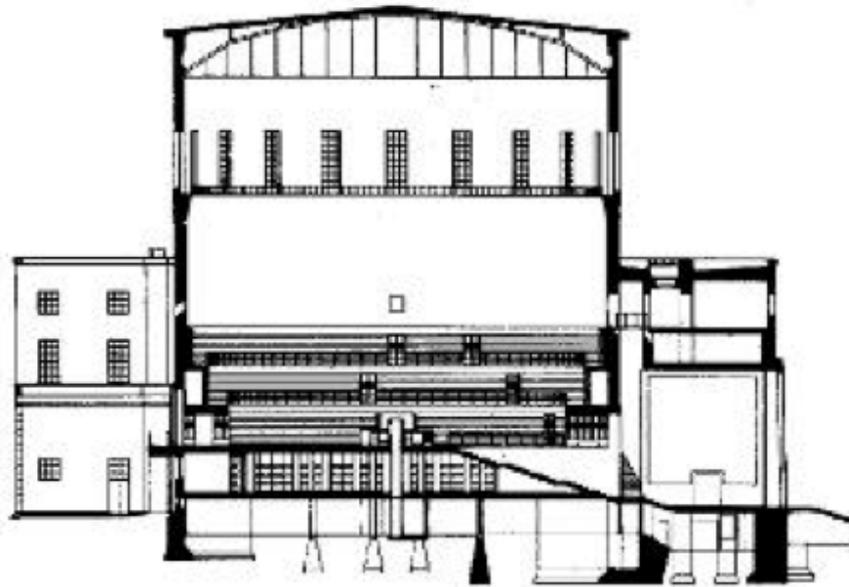


“Academic Acropolis”, 1919 - Asplund
Fuente: Centro Sueco de Arquitectura y
Diseño, ARKM



Biblioteca Nacional de Estocolmo - Asplund
Fuente: Centro Sueco de Arquitectura y
Diseño, ARKM

parti original se mantiene, aunque de forma metafórica, en la propuesta final. Así como en el primer diseño el cilindro se situaba en la cima acompañando formalmente el ascenso helicoidal hacia la colina; en el segundo, el tambor central del repositorio vendrá a representar dicho ascenso de forma analógica, planteando, como apunta Stuart Wrede, una alegoría de la propia mente humana: en el movimiento circular meditativo del conocimiento se produce un ascenso que, al igual que desde la cima de la colina, permite observar la realidad desde una perspectiva más amplia. Es este el sentido fenomenológico al que se refiere Emerson cuando explica que la estructura de nuestra mente coincide con el mundo que percibimos. De este modo, la cuestión física de la naturaleza, así como la especulativa de la mente, son las que en su síntesis permiten al ciudadano realizarse como individuo a través de una nueva forma de humanismo. A diferencia de las bibliotecas americanas, proyectadas desde el *beaux-arts*, que entendían el conocimiento como una herramienta de prosperidad económica, el planteamiento de la Biblioteca de Estocolmo se forjará desde el mero placer intelectual, así como desde la sensualidad estética. Esta concepción vitalista se refleja a su vez en el tratamiento de los espacios exteriores. En primer lugar la presencia de la lámina de agua así como de la corriente que baja de la colina proponen un espacio de baño para los días calurosos de verano. Por otro lado, la estructura porticada proyectada por Asplund junto a la lámina de agua permite albergar un mercado temporal. Asimismo, el plinto en el que se erige la biblioteca alberga en su base locales, cafeterías y otros negocios que permiten participar de la vida colectiva de la ciudad. Esta actitud viene en cierto modo representada a través de las estatuas dispuestas en el parque: *La juventud danzante*, de Ivar Johnsson (1937) representa dos jóvenes danzando junto al agua; por otro lado, la estatua del centauro Quirón en la cima del *Observatori-elunden* representa la sabiduría, así como la destreza física, remitiendo al imaginario griego de la *Ilíada*. Estos símbolos nos hacen pensar de forma directa en el carácter dionisiaco de Nietzsche, cuyas ideas llegaron a Asplund a través de Strinberg, el escritor sueco vitalista que introdujo el pensamiento nietzscheano en el contexto escandinavo.

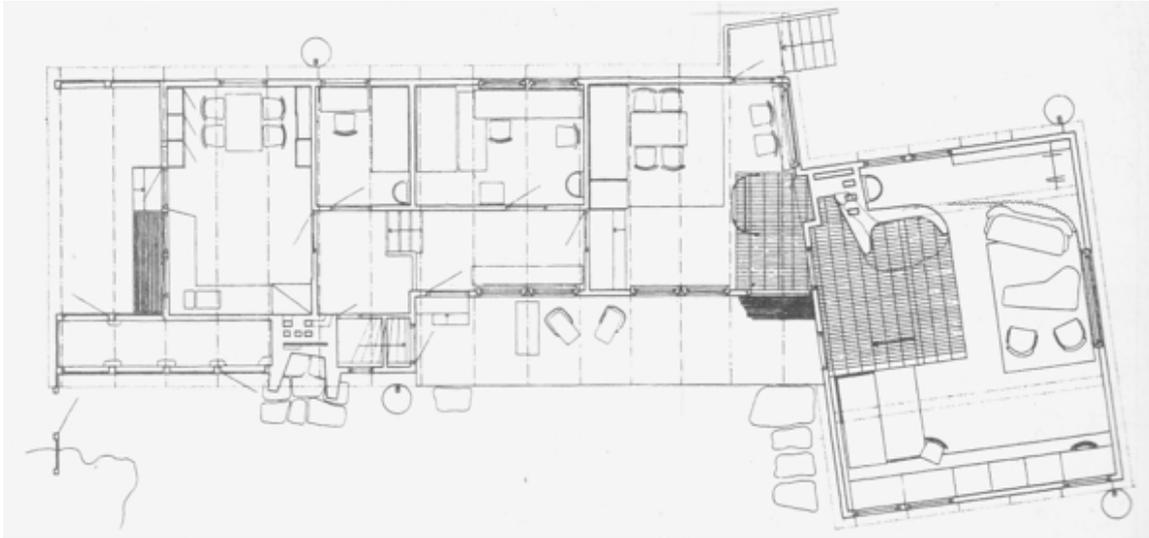


Planta y sección longitudinal de la Biblioteca Nacional de Estocolmo - Asplund



Vista exterior de la Casa en Stennäs - Asplund

La síntesis entre arquitectura y paisaje se encuentra a su vez presente en el proyecto de la *Casa en Stennäs* (1938). Situada al sur del archipiélago de Estocolmo, en la región de Skärgård, la casa se erige en un terreno costero, adquirido por el propio Asplund, en el que confluyen el relieve de macizos rocosos así como llanuras boscosas y pantanosas. En este sentido, la casa vendrá a disponerse en continuidad respecto a uno de los macizos. El edificio, junto con un sistema de árboles, delimitará un espacio de claro frente a la orilla. El sentido de esta continuidad es observable desde la cima del macizo, que permite percibir el desarrollo de la vivienda y su posicionamiento respecto al lago. Hay que advertir que esta forma de diálogo entre el relieve y el complejo arquitectónico se encuentra ya presente en la Biblioteca y, como veremos, jugará un papel importante en la configuración del Cementerio del Bosque. En lo que respecta a la vivienda, esta se compone de dos cuerpos: una pieza longitudinal que alberga los espacios de la cocina y los dormitorios y una pieza compacta, a modo de cabeza, en la que se sitúa el salón. Los volúmenes se implantan adaptándose a la pendiente, encontrándose el salón a un nivel inferior. Esta última pieza se encuentra ligeramente girada con respecto al eje longitudinal de la anterior. Este giro puede ser interpretado como un modo de reorientar la visual del salón al lago, centrando la mirada en el horizonte que surge entre las islas. El giro se produce gracias al elemento articulador de la chimenea, que por su forma y su papel protagonista en el salón constituye el “alma” de la casa, que en términos del vitalismo bergsoniano se trata del élan vital. En lo que respecta a la materialidad, las fachadas exteriores se encuentran revestidas de estrechas piezas de madera dispuestas horizontalmente, de forma que desde una cierta distancia las juntas no se aprecian, dando una apariencia monolítica al conjunto. Esta idea de monolitismo viene enfatizada por el hecho de que dichas piezas continúan hasta la base de la fachada, sin mediar ningún elemento entre ellas y el terreno. Además, la presencia de la escalera de acceso refuerza esta cuestión, haciendo visible la diferencia de nivel entre ambos volúmenes. En este sentido, las decisiones proyectuales tomadas por Asplund no se adscriben a una visión ortodoxa del Funcionalismo, sino que parten de una comprensión



Planta de la Casa en Stennäs - Asplund



Interior del salón de la Casa en Stennäs - Asplund

fenomenológica del entorno natural, esto es, aquella relación poética entre el paisaje y la propia corporeidad del ser humano. De este modo, la arquitectura vendrá a exponer al hombre ante el límite del paisaje, del mismo modo que hacían los pintores románticos. Es en el horizonte donde se concentra la tensión entre el cielo y la tierra; y es en el fenómeno de la puesta de sol en el que encontramos la resonancia con el devenir de nuestra propia desaparición. Esto es lo que ya en las orillas de Éfeso provocaba el llanto de Heráclito hace más de dos mil años.

Tallum

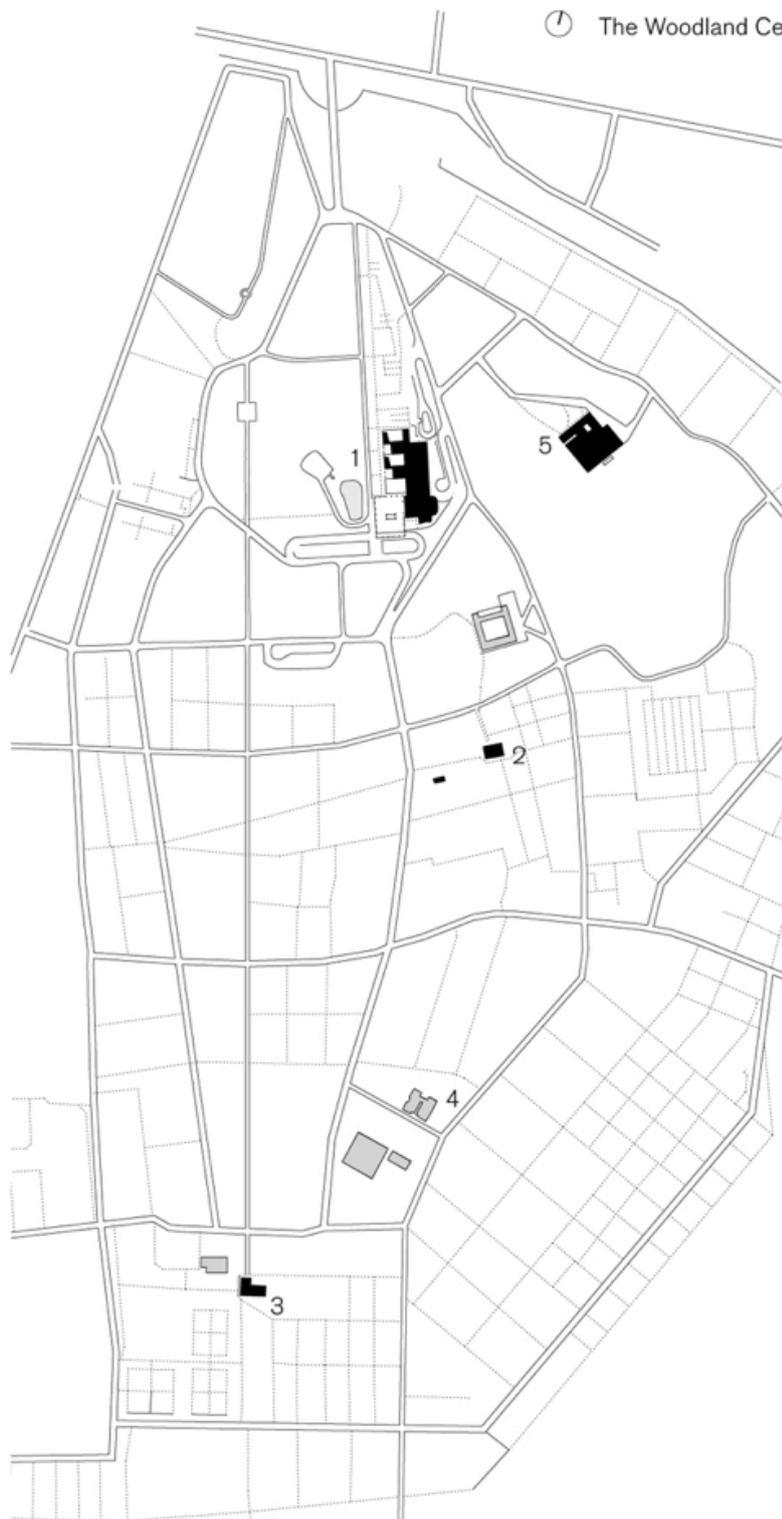
A lo largo de este recorrido histórico hemos venido caracterizando la cultura escandinava desde su dimensión mitológica, romántica y vitalista, así como la aproximación de cada una de estas corrientes de pensamiento a la naturaleza. En este sentido, hemos visto que la memoria colectiva se ha ido forjando entorno a la cuestión del paisaje como fenómeno existencial y no desde el relato lineal de una historia nacional heroica. A su vez, hemos comprobado que las cuestiones culturales, individuales y paisajísticas no estaban reñidas con los valores de eficiencia, claridad y progreso social propios de la modernidad. A diferencia de la mayoría de estados industrializados del continente europeo, donde las luchas de poder generaron fuertes contradicciones sociales, en los países nórdicos estas cuestiones fueron percibidas desde un cierto distanciamiento. Esto se explica en parte por su carácter periférico dentro de Europa, así como por su baja densidad de población y su eminente carácter rural. Sin embargo, a esta cuestión también contribuyó una política social comprometida con crear las condiciones adecuadas para la prosperidad y el disfrute de sus ciudadanos. Sólo en lo que respecta a la preservación de los espacios naturales de los alrededores de la capital sueca, cabe señalar la gran importancia que tuvo la adquisición en 1860 por parte del Ayuntamiento de Estocolmo de grandes áreas periféricas naturales de la ciudad con el fin de preservarlas de la especulación inmobiliaria; de este

modo, cuando a principios del siglo XX se hubo de afrontar el problema de la escasez de viviendas, la administración pudo proponer planes que satisficieran dicha demanda a la vez que respetaran el entorno natural. En esta línea, la aproximación a la muerte por parte de las instituciones se realizará desde una perspectiva existencial más que desde su implicación política o histórica. De este modo, el cementerio no surgirá desde un carácter urbano sino más bien desde una relación con el paisaje local, enfatizando la dimensión poética que relaciona al individuo con su entorno.

En 1914, la Autoridad de Cementerios del Ayuntamiento de Estocolmo convocó un concurso para la construcción de un cementerio en Enskede, un suburbio del sur de la ciudad. Asplund y Lewerentz lo ganaron con su propuesta titulada “*Tallum*”, sensible al paisaje nacional y con una aproximación monumental contenida. El lugar del proyecto se caracterizaba por la presencia de un bosque de pinos, cuya preservación fue el argumento principal de la propuesta. El bosque tiene para el imaginario escandinavo un carácter sagrado, que surge desde las creencias mitológicas: recordemos el carácter vitalista que adquiriría en la cosmogonía nórdica la figura del árbol de la vida, el *Yggdrasil*. Por otra parte, las experiencias de los “*parques naturales*” del Romanticismo Nacional del siglo XIX, así como las del paisajismo de la Escuela de Estocolmo de principios del siglo XX constituyeron una línea de pensamiento que sentaría las bases para la intervención en el cementerio. En lo que respecta al contexto arquitectónico de estas primeras décadas del siglo XX, cabe señalar el carácter progresista que tuvo la cuestión de la estética en relación al contexto doméstico como forma de regeneración social, cuestión que desarrollaron pensadores como Ellen Key o Gregor Paulsson. En el mismo sentido, esta visión progresista también fue trasladada al espacio del cementerio. Durante la primera década del siglo, la cremación fue ganando aceptación en la sociedad sueca como forma funeraria pragmática e higienista. Además, experiencias de cementerios desarrolladas en Alemania, como el *Waldfriedhof* (1907) de Hans Grässel en Múnich, sentaron precedentes como formas de integración del espacio del enterramiento en



Waldfriedhof - Hans Grässel



🕒 The Woodland Cemetery 1:10 000

1. Chapels of Faith, Hope and the Holy Cross
2. Woodland Chapel
3. Chapel of Resurrection
4. Visitor Center, previously service building
5. The New Crematorium

Fuente: Redibujo realizado por Malcom Wollen - *Erik Gunnar Asplund, Landscapes and Buildings*

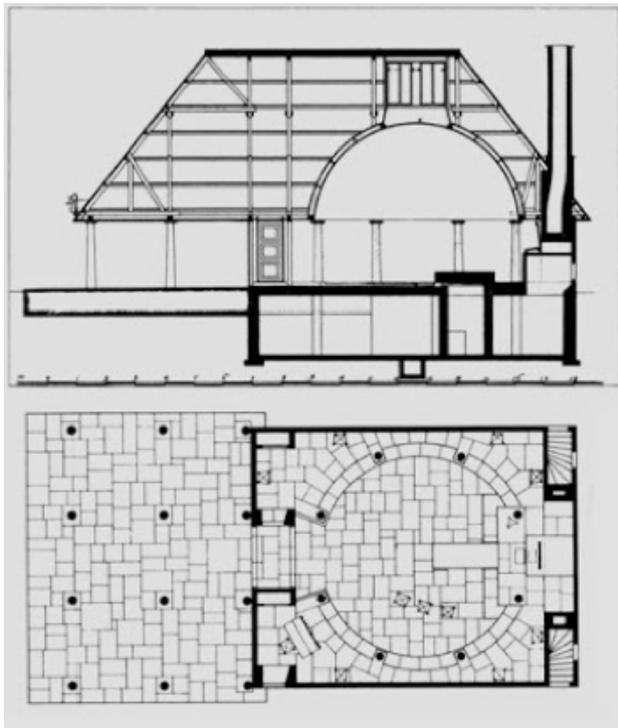
la naturaleza, que influenciarían notablemente a Asplund y Lewerentz.

En la propuesta inicial del Cementerio del Bosque se planteaba la preservación de caminos preexistentes, así como la apertura de nuevas sendas que definirían nuevos sectores. Esta propuesta se caracterizó por una intervención mínima en lo que respectaba a la apertura de claros en el bosque así como a la cualidad monumental de la arquitectura, por lo que la Autoridad supervisora instó a los arquitectos a realizar claros más amplios con el fin de dar un mayor carácter unitario al conjunto (Constant, 1994). El proceso de modificación se desarrolló durante décadas, en un diálogo fructífero entre la Administración y los arquitectos. En 1918, Lewerentz propuso un esquema de mayor claridad, proyectando una exedra en el acceso, así como un eje rectilíneo que cruzara el cementerio hasta la “Pequeña Capilla” diseñada por Asplund y relacionada con un estrecho y longitudinal foro de columbarios extendiéndose de este a oeste. Este esquema fue rechazado por la Autoridad de Cementerios por falta de financiación. Sin embargo, su idea perduraría en cierto modo en el diseño de Lewerentz del Camino de las Siete Fuentes.

Como resultado del rechazo de este primer esquema, Asplund desarrolló una capilla en madera y estuco más económica que se constituiría finalmente en 1921: la Capilla del Bosque. Esta vino originalmente inspirada en las construcciones de Kirkerup en el complejo de Liselund, jardín pintoresco del siglo XVIII proyectado en la isla danesa de Møns, que se caracterizaban por una combinación de rasgos vernáculos y clásicos. La Capilla del Bosque toma una apariencia vernácula a través de su materialidad, así como por la forma de su cubierta inclinada a cuatro aguas. Esta viene enfatizada por el porticado de acceso anterior a la capilla, que responde a la tipología tradicional del *stiglucka*, presente en las iglesias rurales escandinavas. El acceso al complejo se realiza a través de un largo camino flanqueado por pinos, al final del cual se encuentra la capilla frontalmente, surgiendo de entre las sombras cambiantes de las copas. Este camino purgativo se desencadena, sin embargo, al atravesar un profundo pórtico en cuyo frontón se dispone un relieve que reza “*hodie mihi, cras tibi*” (*hoy yo, mañana tú*). Esta presencia simbólica del *memento mori* tam-



Capilla del Bosque - Asplund

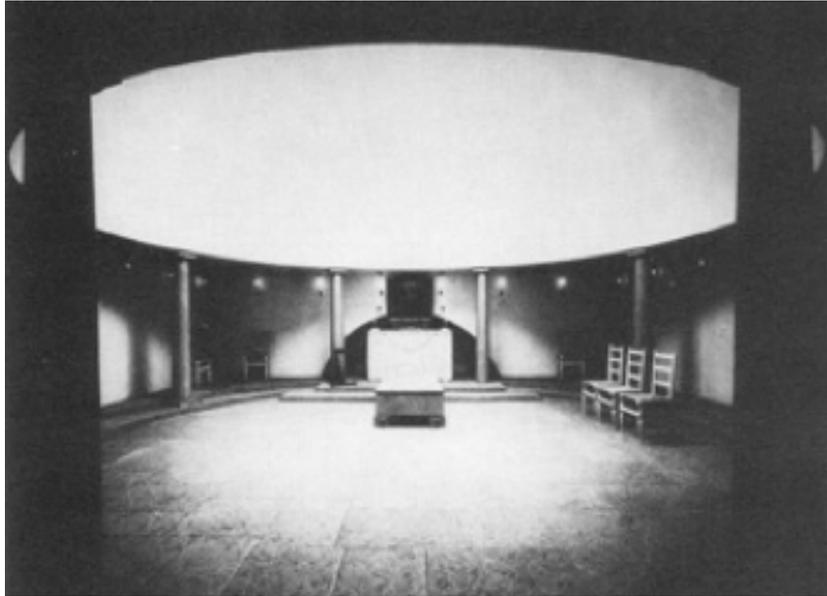


Planta y sección de la Capilla del Bosque



Vista del porticado de acceso a la Capilla

bién surgirá en detalles como la pequeña escultura dorada de Carl Mille, *El Ángel de la Muerte*, situada sobre la cubierta del porche de acceso, o en el paño de la cerradura en forma de calavera en la puerta de la capilla. En lo que respecta a la condición clásica del edificio, esta se encuentra en el esquema arquitectónico remitente a la tipología del Panteón romano, el cual se vislumbra en la sección, a través de la relación entre el pórtico de acceso y la bóveda interior iluminada por el óculo. Así como la apariencia exterior responde a una idea vitalista de arquitectura vernácula, el interior se caracterizará por una abstracción geométrica que remitirá a una cosmovisión metafísica del pensamiento cristiano. Esta relación, en principio contrapuesta, se tensiona más a través de la baja altura que presenta el porticado del acceso, el cual se adapta a la proporción humana y genera una compresión que viene a resolverse en el interior a través de la bóveda semiesférica. No obstante, esta compresión también puede leerse en sentido opuesto, como modo de forzar centrífugamente la mirada al entorno del bosque. De este modo, cabe entender el paralelismo propuesto entre las columnas dóricas del porticado y los árboles del entorno, lo cual se refuerza en la propia materialidad de los fustes, así como en la relación de estos con el terreno, ya que al no mediar ninguna base entre ellos, crean la sensación de estar enraizados en el suelo. En este sentido, la imbricación entre lo vernáculo y lo clásico propuesta responde a una forma abierta e individual de entender el ritual funerario, pudiendo ser interpretado desde el pensamiento cristiano, pre-cristiano, romántico o vitalista. Esta aproximación concuerda con la pequeña escala para la que está pensada la capilla, entendiéndose el rito funerario desde una dimensión familiar. La propia configuración del espacio interior, en la que el féretro se sitúa en una posición central frente al altar y los allegados se sientan entorno a él, expresa una concepción próxima a lo doméstico, siendo la espacialidad de la bóveda la que infunde en cierto modo el carácter grave y solemne a la situación. En este sentido, juega un fuerte papel la corporeidad del individuo, planteándose una reflexión vitalista sobre el sentido de la muerte como la pérdida del *élan vital* que anima nuestro cuerpo. Esta precisa escena podemos encontrarla años más tarde en el conocido film del



Interior de la Capilla del Bosque
Fuente: Centro Sueco de Arquitectura y
Diseño, ARKM



Fotograma de la película *Ordet*, Carl Theodor Dreyer, 1955

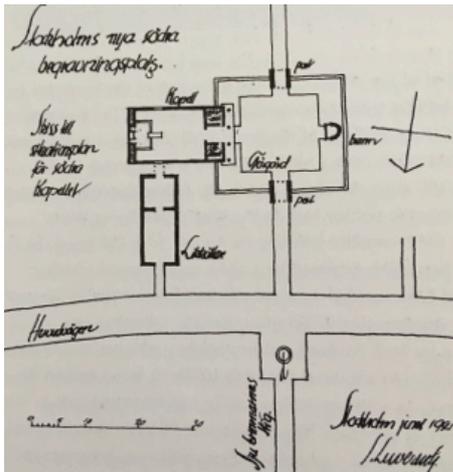
danés Carl Theodor Dreyer, *Ordet* (1955), en la cual se refleja esta aproximación intimista hacia la muerte por parte de la cultura nórdica, así como también se plantea la cuestión del *élan vital* en la resurrección de uno de los personajes.

La Capilla de la Resurrección

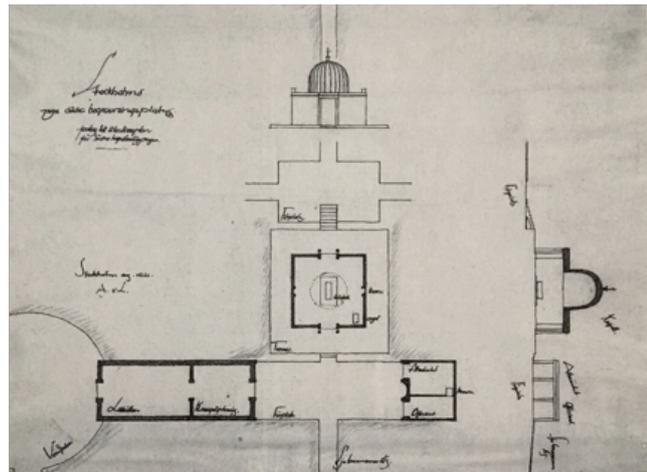
La segunda fase del desarrollo del cementerio se sucedió entre 1923 y 1930 y fue en gran parte dirigida por Sigurd Lewerentz. El diseño durante esta fase se centró en el proyecto para una nueva capilla que debía albergar al menos cien personas y que se situaría al final del Camino de las Siete Fuentes, permitiendo la articulación entre este y los cuadrantes de enterramientos proyectados anteriormente al sur-oeste del cementerio. Esta tomaría el nombre de la *Capilla de la Resurrección*. El proceso de diseño pasó por varias etapas. En una primera propuesta datada de 1921, Lewerentz propone una capilla orientada longitudinalmente en el eje este-oeste y a la cual se accede a partir de un patio cuadrado que viene atravesado por el Camino de las Siete Fuentes. En lo que respecta a la capilla, esta se encuentra en gran medida influenciada por la Capilla del Bosque de Asplund, sobre todo en lo que respecta al elemento porticado anterior a la nave y a la materialidad que, como se establecía en las premisas del proyecto, era preferible que se realizara en madera. Al sur de la capilla, perpendicular a esta, se dispone el mortuorio, conectado a la primera a través de un paso cubierto. Meses más tarde de esta primera propuesta, Lewerentz diseñó una nueva versión radicalmente distinta en la que la capilla tomaba una forma cuadrada en planta y se situaba centrada en el eje del Camino de las Siete Fuentes, haciendo que el altar se situara en el centro de la planta, abriendo un acceso posterior enfrentado al principal, por el cual el cortejo fúnebre atravesaría rectamente la capilla antes de descender al espacio de los enterramientos. Este esquema fue rechazado por la Autoridad de Cementerios, al considerar que la supresión del esquema tradicional del altar comprendía una pérdida del valor cristiano del ritual. Ante ello, Lewerentz propondría una modifi-



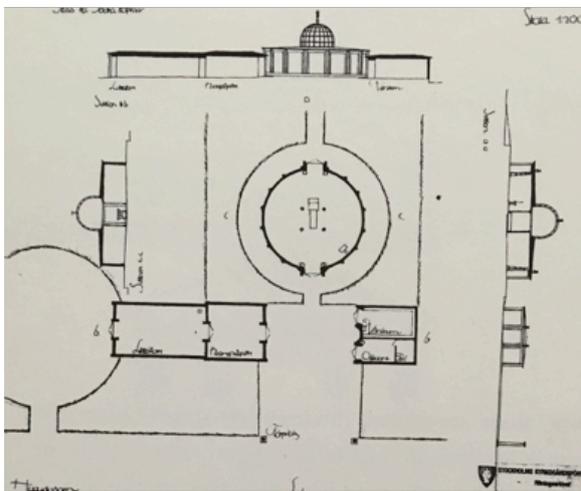
Vista de la Capilla de la Resurrección desde el Camino de las Siete Fuentes



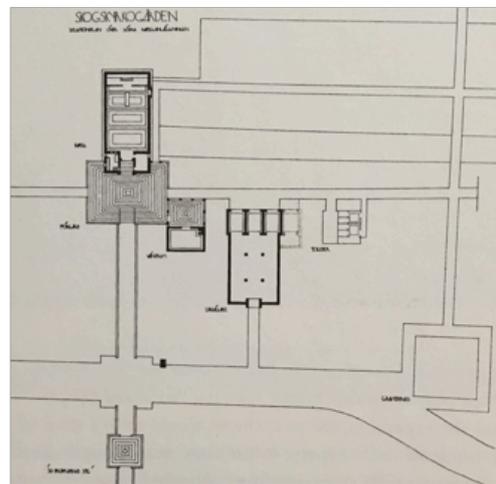
Primera propuesta 1921



Segunda propuesta 1921



Tercera propuesta 1921



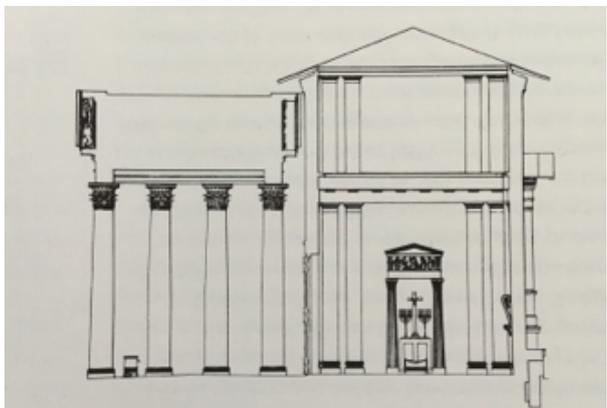
Cuarta propuesta 1922

Fuente: Tallum - Bengt O. H. Johansson

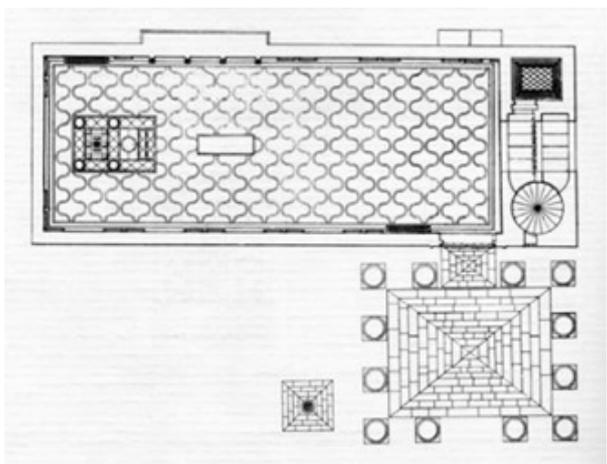


Capilla de la Resurrección - Lewerentz

cación de la propuesta anterior al plantear un esquema circular en planta, en cuyo centro se disponía una cúpula soportada por cuatro esbeltos pilares. Pese a que el esquema de la circulación que atraviesa la planta se mantiene, el problema del altar se resuelve disponiendo una mesa para la liturgia en la cabeza del catafalco. No obstante, un año más tarde se produce una ampliación del cementerio hacia el sur-este, integrando nuevos terrenos de la propiedad colindante. Esto exigiría que la nueva capilla hubiese de dar servicio a un tercio del conjunto del cementerio, obligando a proyectarla con mayores dimensiones y con un diseño de mayor monumentalidad. En 1922, Lewerentz diseña la nueva propuesta a partir de una planta longitudinal dispuesta en el eje norte-sur del Camino de las Siete Fuentes, llegando a su encuentro de forma frontal al final de dicho camino. La dirección heterodoxa de la planta no convencería sin embargo a la Autoridad de Cementerios, por lo que meses más tarde Lewerentz desarrollaría la versión final en la que la planta se dispondría perpendicularmente al eje del camino. Esta disposición ya la encontrábamos en el primer diseño de 1921 y se resolvía planteando un patio anterior a la capilla. Sin embargo, la mayor dimensión de la nueva propuesta requería una cualidad monumental que diera respuesta al final del Camino de las Siete Fuentes. Para resolver esta oposición de direccionalidades, Lewerentz propuso su articulación a través de un pórtico clásico exento a la capilla, que vendría a situarse frontalmente con respecto al eje del camino, proponiendo el acceso a la misma a través de la fachada lateral norte. Esto implicaba la concepción del pórtico como un elemento independiente, que se dispone de forma asimétrica con respecto a la fachada de la capilla. Existe en este gesto una comprensión del lenguaje clásico desde una actitud crítica propia de la modernidad, algo que se opone a la aproximación historicista de estilos como el *beaux-arts*. En este sentido, la libre yuxtaposición del elemento clásico del pórtico con respecto al volumen liso y austero de la capilla realza la cualidad monumental del primero. Esta libertad en la disposición del pórtico puede comprobarse en la ligera oblicuidad que existe entre este elemento y la fachada norte de la capilla, así como en el hecho de que ambos elementos no se tocan entre sí. Esto se constata en la sección trans-



Sección transversal de la Capilla - Lewerentz

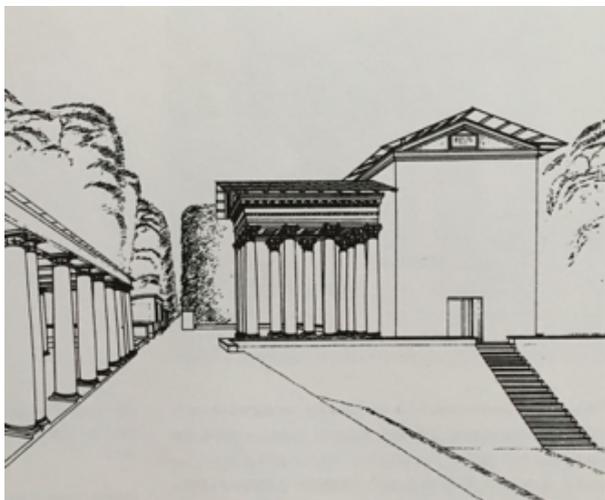


Planta de la Capilla de la Resurrección-Lewerentz

versal del acceso, en la que sin embargo todavía se aprecia el sentido de penetración entre el pórtico y la capilla a través del simple vuelo del alero de esta sobre el pórtico. Cabe destacar la importancia del gesto, al entender la cubierta como un elemento ligero que gravita sobre los pesados muros de la capilla y que vuela sobre el espacio interpuesto entre el pórtico y la misma, equilibrando la tensión entre ambos. Si realizamos una lectura material del conjunto, entendemos que Lewerentz plantea el proyecto desde una economía de medios, concentrando los recursos materiales en la ejecución del pórtico así como de los interiores. Ello explica su rechazo a proyectar un basamento exterior que aislara la capilla de la humedad del terreno, enfatizando la desnudez de los paramentos exteriores. La tensión manifiesta entre el interior y el exterior plantea una interpretación introspectiva de la cuestión religiosa. En este sentido, el tratamiento de los alzados interiores desde una sensualidad manierista a través del orden clásico de pilastras nos hace pensar en el vestíbulo de la *Biblioteca Laurenciana*, y plantea un rechazo del mundo terrenal para generar un espacio interior destinado a la sacralidad. Esta concepción viene subrayada por la repetición analógica de la edicola del pórtico exterior en el baldaquino interior del altar, así como en el relieve exterior del vano situado en la fachada sur, generando una sensación de extrañeza cercana quizás a la condición metafísica que hemos tratado anteriormente en De Chirico. Esta cuestión se refuerza en la concepción transversal de la luz que viene a acceder de forma oblicua desde el vano situado en la fachada sur, focalizando la iluminación en el espacio destinado al catafalco. Así como la Capilla del Bosque de Asplund se nos presenta desde la inocuidad de la luz difusa y de la geometría panteísta de la esfera, la capilla de Lewerentz retoma la idea de *terribilità*, que ha aprendido durante sus incursiones en Italia; sin embargo, esto se hace desde la contención y la naturalidad propias de la comprensión escandinava. Naturalidad que se manifiesta en la cualidad humana de ciertos detalles, como la posición de la pequeña fuente situada junto al pórtico de acceso o la pequeña puerta dispuesta en el testero oeste, cuya diferencia de escala con respecto a la dimensión monumental de la capilla revela la condición humana que no deja de acompañarnos



Interior de la Capilla de la Resurrección - Lewerentz



Vista exterior de la Capilla de la Resurrección-
Lewerentz

desde que accedemos hasta que salimos del templo. Sin embargo, este equilibrio de tensiones cabe entenderlo desde el rigor y la gravedad procesional del cortejo fúnebre. Esto puede percibirse en una de las perspectivas desarrolladas por Lewerentz en la que se representa la capilla desde su testero oeste, así como la escalera que desciende el desmante del terreno hacia los cuadrantes de las sepulturas. En este sentido, el dibujo expresa cómo el dispositivo de la capilla reorienta perpendicularmente el eje del Camino de las Siete Fuentes, existiendo en esto una conciencia de estar llevando a cabo una despedida: por un lado, la dimensión monumental, pública y solemne del pórtico es la que permite recibir al alma del difunto, que en el interior de la capilla se desligará de sus ataduras corporales y una vez concluida la ceremonia, tan sólo quedarán los restos mortales que procederán a salir con el cortejo fúnebre por la pequeña puerta del testero oeste para descender y ser sepultados. En este sentido, la reorientación del eje tiene una implicación procesional, cuyo sentido estriba en el proceso ascético de la ceremonia.

El acceso al cementerio y el Crematorio

Hemos apuntado anteriormente que en 1918 Lewerentz propuso el acceso en exedra al recinto del cementerio. A través de él y recorriendo un estrecho camino recto, se llega al extenso claro abierto donde el camino se bifurca en diferentes direcciones. Este amplio paisaje rememora el entorno natural sueco y, por su vastedad, genera una sensación de desasosiego en el visitante, comparable a aquella que plasmaba Caspar Friedrich en su obra *Monje a la orilla del mar*. Esta actitud romántica, así como vitalista, de exponer al individuo frente a la inmensidad se funda sobre un nihilismo, como hemos tratado con Nietzsche al hablar del *abismo desfondado* sobre el que se forja la existencia. En este sentido, la gran mortalidad ocasionada en Europa durante la Gran Guerra originó una evolución de este nihilismo nietzscheano hacia el pensamiento existencialista.



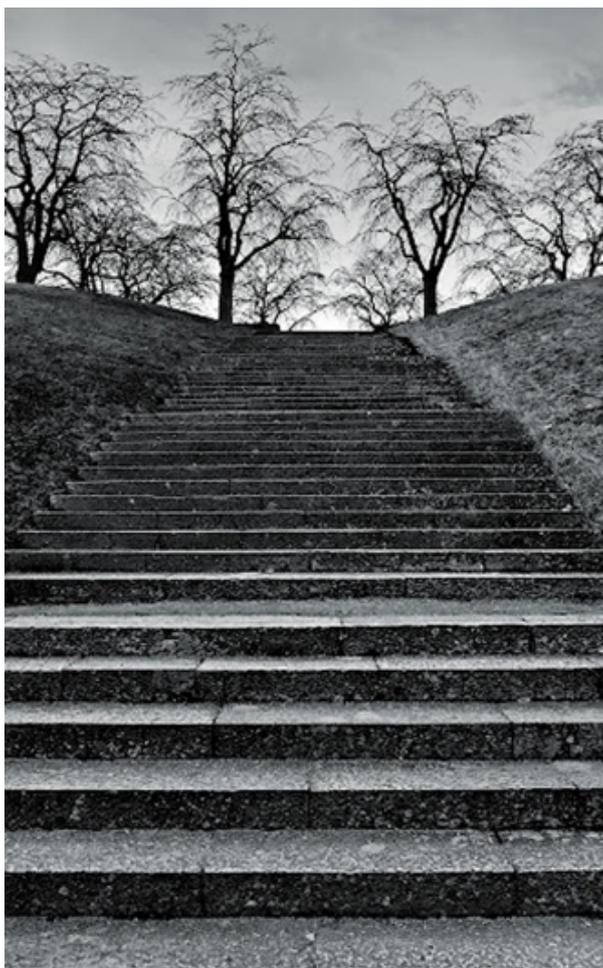
Vista aérea del acceso al complejo del Cementerio del Bosque
Fuente: Centro Sueco de Arquitectura y Diseño, ARKM



Monje a la orilla del mar - C.D. Friedrich

La obra de Martin Heidegger *Ser y tiempo* (1927) es contemporánea a la construcción del Cementerio de Estocolmo. En ella, Heidegger reflexiona sobre el concepto de *Dasein*, el “*ser ahí*” y concibe su obra como una ontología del ser, esto es una fenomenología de la existencia. De este modo, Heidegger entiende que la filosofía hasta el momento se ha centrado en explicar la ontología de la *cosa en sí*, sin abordar la problemática del ser de lo ente. Entiende que, desde la cuestión lingüística, el pensamiento clásico griego contemplaba la experiencia fundamental del ser de lo ente en el sentido de su *presencia*. No obstante, esta ya no es capaz de mostrarse a través del lenguaje al haber sido perdida en la traslación de los términos griegos al lenguaje latino. En este sentido, las traducciones latinas *subiectum*, *substantia* y *accidens*, en apariencia literales, proponen una traslación del contenido del lenguaje griego a un modo diferente de relación con el objeto del conocimiento. Este proceso no es baladí, pues implica que el lenguaje olvida sus referentes existenciales o, como dice Heidegger, “*pierde la tierra bajo sus pies*”, siendo incapaz de mostrar la verdad, entendida desde el sentido griego como el *desocultamiento* del ser. En lo que respecta a la ontología del ser del hombre, Heidegger explicará que esta se funda sobre el principio de que el hombre es un “*ser-para-la-muerte*”, lo cual implica que su esencia tan sólo se *desoculta* en su propio desaparecer. El nacimiento del individuo implica siempre un “*estar arrojado a un mundo*”, y esto es lo que constituye su “*circunstancia*”, en términos de Ortega y Gasset. En este sentido debe de entenderse el principio de que la existencia precede a la esencia, pues la esencia humana tan sólo se muestra en su desaparecer. Para Heidegger, es el arte el que es capaz de permitir este desocultamiento. Hay que remarcar que este pensamiento sentaría las bases filosóficas del siglo XX, que más tarde desarrollarían pensadores como Jean-Paul Sartre, Albert Camus o Simone de Beauvoir.

Pero por lo que respecta al objeto de nuestro estudio, no es casualidad que una de las obras clave del existencialismo posterior de los años cincuenta, en lo que respecta a la cinematografía, sea el film del director sueco Ingmar Bergman “*El Séptimo Sello*” (1957), en el que se plantea una reflexión sobre la muerte del individuo en el contexto del paisaje natural sueco du-



Colina de la Memoria - S. Lewerentz

rante la Edad Media. En cierto sentido, la cuestión poética existente en dicho paisaje, que hemos puesto de relieve a lo largo de este trabajo, permite una comprensión de la existencia humana desde este *desocultamiento* del ser. Algo que estaba ya implícito en el lenguaje de las *kenningar*.

Volviendo al cementerio, esta condición existencial del paisaje se materializará en primer lugar en los caminos que atraviesan el bosque y, sobre todo, en la manipulación topográfica del terreno. El diseño de la *Colina de la Memoria*, proyectada por Lewerentz, responde a este pensamiento, retomando la tipología funeraria vikinga de los túmulos reales de *Gamla Uppsala*, que hemos tratado anteriormente. A su cima se accede a través de unas escaleras construidas sobre el mismo terreno, lo cual enfatiza la racionalidad geométrica de las mismas. En su cima se dispone un *temenos* en cuyo centro se encuentra un *minneslund*, el pozo destinado a verter las cenizas de los difuntos según la tradición vikinga. Este *temenos* se encuentra rodeado de olmos cuya disposición remite a la figura de los *crómlechs* de los cementerios vikingos. Desde este punto, se prolonga linealmente el eje rectilíneo del Camino de las Siete Fuentes que, atravesando la masa arbórea del bosque, llega a la *Capilla de la Resurrección*. En este sentido, la *Colina de la Memoria* se constituye como punto intermedio del recorrido, desde el que se avista el crematorio y la capilla. El lugar está destinado a la introspección individual desde la soledad. Es de esta forma que la percepción que se tiene de la topografía desde el acceso genera una tensión entre el manto ascendente del terreno y el cielo, que viene a formalizarse en la fina línea que separa ambos. Esta tensión constituye el preludio del fenómeno de la desaparición, que se materializa en el recorrido procesional de la comitiva, cuyas siluetas, al ascender por la colina, se recortan sobre el cielo para posteriormente desaparecer. Este recurso aparece precisamente en la escena final de la película de Bergman, cuando la Parca guía a los muertos danzantes hacia el abismo de lo desconocido. En cierta manera, este recurso toma una implicación más religiosa en el Camino de la Santa Cruz, proyectado por Asplund, que conduce al Crematorio. Cabe subrayar el hecho de que el camino queda a la izquierda del acceso, presentándose sin imponer su direccionali-

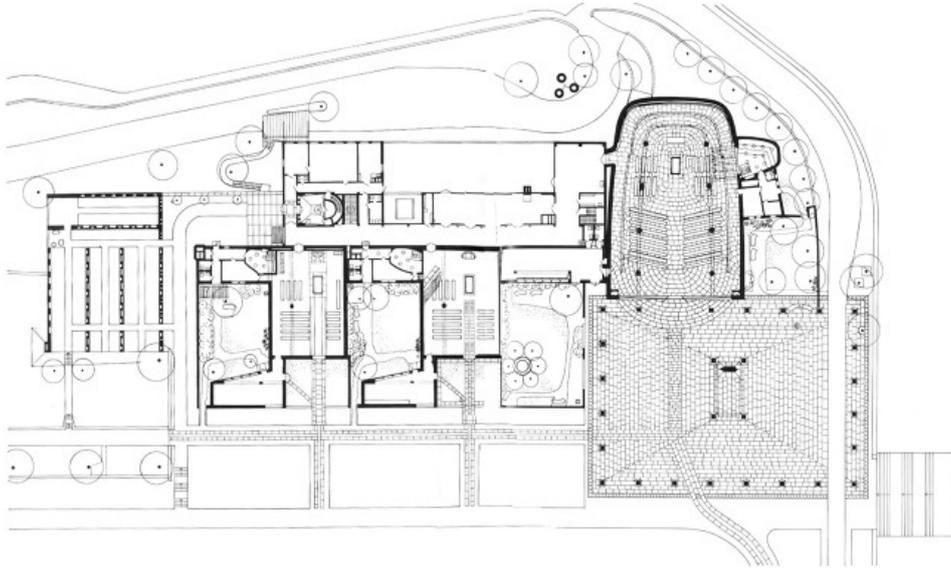


Fotograma de la película *El Séptimo Sello* - Ingmar Bergman



Camino de la Santa Cruz y vista de la Colina de la Memoria

dad, lo cual permite tomar conciencia de él antes de iniciarlo, al observar cómo llega en la lejanía al porticado del Crematorio flanqueado a su lado derecho por la cruz monumental. El pavimento de piedra recuerda a una calzada romana y genera la conciencia de estar pisando un camino que otros antes ya han transitado. La cruz, recortada sobre el cielo, tiene una implicación cristiana, pero también puede leerse desde el pensamiento existencialista como el sentido último que está al final de nuestro camino, al entender que el hombre es un *ser-para-la-muerte*. El recorrido viene acompañado a su izquierda por un murete bajo que se interrumpe para dar paso a los caminos que conducen a las capillas de la *Esperanza* y de la *Fe*. En última instancia se encuentra el pórtico monumental que da acceso a la *Capilla de la Santa Cruz*. Este se aproxima al camino, sin llegar a interferir en él, con lo que se vuelve a plantear este lapso que consiste en tomar conciencia antes de acceder voluntariamente al edificio. Esto pone de relieve la concepción vitalista tan propia de Asplund que nos recuerda a aquel pensamiento nietzscheano del “*morir a tiempo*”, esto es, aceptar voluntariamente la muerte, y no desde la concepción fatalista. Es importante señalar cómo Asplund entiende aquí también el porticado como un elemento exento a la capilla, dotándolo de una dimensión mayor que esta, haciendo prevalecer la cuestión social sobre la ceremonial en este caso. El porticado nace desde la tipología hipóstila de la vivienda-patio romana, cuyo referente llega a Asplund a través de las villas pompeyanas. La utilización del *impluvium* en el porticado también es remisible a este imaginario romano. Es importante señalar el carácter de articulación presente en dicho *impluvium*, pues el pórtico no se encuentra centrado en el eje de acceso a la capilla, siendo esta última la que se encuentra desplazada asimétricamente con respecto al pórtico. El *impluvium* surge por tanto como un mecanismo para articular dos espacios diferentes: por un lado se encuentra la zona de reunión anterior al acceso a la capilla, y por otro está la zona destinada al paso de vehículos y al desembarco de sus ocupantes. La estatua situada en el *impluvium* es la que media entre ambas situaciones, introduciendo a los recién llegados en el respeto y el rigor de la situación. Junto a la capilla se encuentra un pequeño patio que podemos interpretar



Planta del Crematorio y de las Capillas - Asplund
Fuente: H. Holmdahl, S. Lind, K. Ödeen, *Gunnar Asplund Architect*

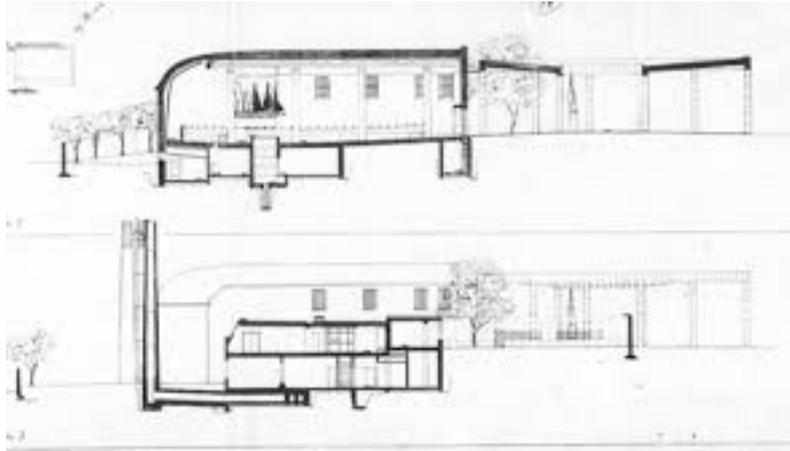


Porticado de acceso a la Capilla de la Santa Cruz - Asplund



Vista hacia la Colina de la Memoria desde el Camino de la Santa Cruz

como un gesto intimista que permite a los familiares reclirse y distanciarse de la dimensión social del acontecimiento. Más allá de esta concepción pública, el pórtico también está pensado como estructura que enmarca el paisaje. Al sur, la perspectiva se dirige hacia el bosque de pinos, donde se llevan a cabo los enterramientos, mientras que al oeste, se desarrolla una visual diagonal que pone en relación el Crematorio con la *Colina de la Memoria*, mediando una lámina de agua, asociada a un pequeño altar, entre ambos. Esto se hace como modo de relacionar las dos dimensiones de la realidad de la muerte: por un lado, el acontecimiento público del funeral; por otro, la dimensión privada del recuerdo. Se establece entre ambos una relación especular, analógica, parecida a aquella que relacionaba la Colina del Observatorio con la Biblioteca de Estocolmo. En la visión del otro el hombre se refleja, entendiendo que aquel que hoy forma parte del funeral también lo fue el individuo que hoy se recuerda a sí mismo desde la colina, y que en la atenta mirada del primero sobre el túmulo, este encontrará el verdadero sentido de su pérdida: su soledad, su ausencia. Esta cuestión idealista nos hace pensar en el famoso cuento de Borges *Las ruinas circulares*, en el que el soñador no es otra cosa que el sueño de otro soñador que también sueña. Sin embargo, volviendo a la *Capilla de la Santa Cruz*, cabe destacar cómo el interior retoma la tipología romana de la sala hipóstila, proponiendo además la representación en sus paramentos de pinturas murales que recuerdan a los frescos pompeyanos, como los de la *Villa de los Misterios*. En la sección transversal puede apreciarse la ligera pendiente que desciende hacia el catafalco, el cual conecta verticalmente con el crematorio. En este sentido, y teniendo en cuenta que el Crematorio fue diseñado entre 1933 y 1940, se puede apreciar la implicación funcional que ya este último complejo desarrolla, al contemplar cuestiones como la inclusión de la circulación motorizada a través del pórtico o la sistematización del proceso de cremación vinculado a la ceremonia funeraria.



Sección de la Capilla de la Santa Cruz - Asplund



Interior de la Capilla de la Santa Cruz - Asplund

Conclusiones

Hemos presentado ambos cementerios desde una interpretación dialéctica, es decir, desde su relación como realidades contrapuestas: lo nórdico frente a lo mediterráneo, lo paisajístico frente a lo urbano, lo individual frente a lo colectivo, lo existencial frente a lo histórico. En este sentido cabe entender las palabras de Moneo sobre el Cementerio de Módena:

Aceptar la idea tradicional de cementerio supone aceptar la gravedad del lugar y de la situación, supone aceptar la memoria, olvidándose de opciones que entendieran el área como un parque, como un jardín, como una recuperación panteísta que la naturaleza hiciese al dar tierra al despojo humano. Frente a la idea del cementerio nórdico, escandinavo, que resolviese el área en base a una posible naturalidad frente al trance de la muerte, Rossi subraya el sentido social que esta tiene, la historia que nuestras vidas hacen, que se incorpora así, en el camposanto, a un medio artificial, social, cuyo sentido está en el rito. La arquitectura ayuda al hombre a vivir, a formular estas situaciones artificiales dentro de las cuales tienen sentido las costumbres, los usos, el pasado, la memoria. La recuperación de la memoria, pues desde este papel que el cementerio cumple en la vida social es desde donde cabe entender que “la forma y la racionalidad de las construcciones, intérpretes de la ciudad y del significado del cementerio, sean una alternativa al crecimiento tonto y desordenado de la ciudad moderna”.

Rafael Moneo,
*La idea de arquitectura en Rossi
y el Cementerio de Módena, 1973*

La misma postura contrapuesta surge en sentido inverso cuando Colin St. John Wilson escribe sobre el Cementerio de Estocolmo:

Stuart Wrede ha reconocido uno de los elementos que componen la estructura química de este lugar mágico e inquietante en los paisajes román-

ticos de Caspar David Friedrich (...). Aquí no tratamos con obras pictóricas, sino con un modo a través del cual caminamos, hecho de una llanura, un túmulo, del agua y de un bosque oscuro. Distinto es morir en el caos de una ciudad. Basta pensar en el cementerio de Módena de Aldo Rossi donde todo es geometría y repetición melancólica de patéticos columbarios producidos en serie dentro de bastidores metálicos, una fila sobre la otra. Aquí, en cambio, las lápidas se yerguen entre los árboles en el silencio del bosque y el ritmo de las estaciones crea una atmósfera muy distinta.

Colin St. John Wilson,
Sigurd Lewerentz

Desde una lectura dialéctica ambos cementerios plantean visiones de la muerte divergentes, que sólo pueden explicarse desde sus respectivos contextos culturales. No obstante, no deja de haber en esto una interpretación apriorística que evita la cuestión de fondo de la muerte. Sería irresponsable no tratar de indagar reflexivamente sobre el principio común que motiva a ambos proyectos, tratando de evidenciar, sin ninguna pretensión exegética, una continuidad que resolviese esta aparente dicotomía. Para ello, considero que tiene especial relevancia la reflexión sobre el lenguaje. Hemos tratado anteriormente el planteamiento de Heidegger sobre la pérdida de la carga existencial del lenguaje griego a través de la traslación de sus conceptos al latín. Heidegger explica, sin embargo, que ello no conlleva su rechazo al lenguaje, sino al contrario exige una necesidad de establecer un lenguaje más pensante que permita presentar la verdad en el desocultamiento del ser de lo ente:

(...) pensar es obrar en lo que tiene de más propio, si obrar (handeln) significa brindar la mano (Hand) a la esencia del ser, esto es: preparar (construir) para la esencia del ser en medio de lo ente el dominio donde el ser se presenta y presenta su esencia al lenguaje. Sólo el lenguaje ofrece senda y pasaje a toda voluntad de pensar.

Martin Heidegger Cuestión IV

Con ello, Heidegger estaría influenciando inconscientemente al pensamiento *post-estructuralista* que se daría en Francia durante las décadas de los sesenta y setenta y que se fundaría en su crítica de la *deconstrucción* del lenguaje. Fue Jacques Derrida, uno de sus pensadores más reconocidos, quien trató de evidenciar el maniqueísmo en el que había caído el pensamiento *estructuralista* al tratar de comprender la realidad de forma holística fundándose en principios dicotómicos. La crítica al lenguaje y su deconstrucción fueron los temas de esta corriente de pensamiento. No es casualidad que la novela en cuyo título se inspira el nombre del proyecto del cementerio rossiano, *Le Bleu du Ciel*, fuera escrita por Georges Bataille, pensador en gran medida influyente para Derrida. Este pensamiento se contextualiza durante la época del mayo francés y, aunque no se encontraba directamente relacionado con las revueltas estudiantiles, participaba del escepticismo generalizado hacia todo sistema o poder institucional establecido. Aunque parezca que exista una continuidad entre el pensamiento de Heidegger y el de Derrida, cabe decir que esto no se corresponde con los hechos: Heidegger plantea la necesidad de hacer que el lenguaje sea más pensante a través de la fenomenología, es decir, a través del lenguaje poético; Derrida, al contrario, plantea la deconstrucción del lenguaje desde la misma lógica con la que este se construye, con el fin de evidenciar que los significantes no existen en realidad: “*nada hay fuera del texto*”. Con ello no trata de simplemente destruir los conceptos que estructuran nuestro pensamiento, sino de refundarlos estableciendo un nuevo horizonte sobre el que se proyecte el fenómeno del concepto en cuestión. Cabe pensar que esta relación del *post-estructuralismo* con el lenguaje nos imposibilita en última instancia a expresarnos y en cierto modo esta realidad es la que hemos puesto de relieve cuando tratábamos la aproximación de Rossi a la arquitectura en el Cementerio de Modena. En el simple hecho de nombrar, así como en el de construir un monumento, hay un acto de tiranía. La cuestión tautológica de la arquitectura como disciplina autónoma tiene una actitud de distanciamiento hacia el discurso; la repetición tipológica indiscriminada tiene como fin “olvidar” la arquitectura. Pese a que, como explica Moneo, existe

una vinculación sentimental con el espacio urbano desde su implicación en la memoria colectiva, existe también un distanciamiento a esa artificialidad del lenguaje que en última instancia constituye nuestro pasado. Ese es el sentido que toma la “suspensión del tiempo” en el cementerio, al ser un modo de poner en tela de juicio la realidad temporal del discurso establecido. En cierto modo, cabe entender esta corriente como la toma de conciencia tardía de la derrota del idealismo cartesiano, así como de la violencia perpetrada desde el pensamiento puramente lógico, desvinculado de la experiencia. En lo que respecta al cementerio rossiano, este puede entenderse como una deconstrucción del concepto de la muerte como realidad política o social. En el culto a los muertos se perpetúa el mito del pasado, perdurando en nuestra memoria. Sin embargo, este pasado se erige ante nosotros como Argos, el guardián de cien ojos de la diosa Hera, que termina vigilando nuestros movimientos, exigiendo de nosotros la continuidad heredada de la historia. Esta concepción antropomórfica puede ilustrar la imagen del santuario cúbico que representa, en su aproximación más literal, la muerte de los partisanos de la resistencia y, en su interpretación más general, al conjunto de los individuos muertos por implicaciones ideológicas, es decir, a las víctimas del materialismo histórico. Como hemos visto, lo que en apariencia constituye la exigencia de hacer justicia a esas muertes, se disipa al acceder al cubo, desde donde se avista el azul del cielo. Esto constituye una expresión nihilista, existencialista en última instancia, pues expone al individuo ante el límite que, aunque enmarcado en la geometría racional del cubo, constituye una forma de introspección, quizá la más radical, al ser este azul la única certeza natural en todo el complejo del cementerio, aquella que no se puede nombrar, la misma que vive en nosotros de forma inefable, esto es la conciencia de la muerte en primera persona.

Este es el punto que considero común en ambos cementerios. Pese a que Moneo habla de una condición panteísta en el cementerio escandinavo como forma de naturalizar la muerte al entenderla como una transición, lo cual es una lectura posible, a mi entender el Cementerio de Estocolmo plantea una aproximación existencial, igualmente nihilista, aunque quizá no tan

evidente como en el caso de Rossi, al no enfatizar tanto la teatralidad y la artificialidad de lo construido. Existe, en cambio, una aproximación fenomenológica, en la que el paisaje natural se convierte en el límite de nuestra existencia. Esto se materializaba en la tensión entre el cielo y la tierra, que acababa resolviéndose en el movimiento procesional de la comitiva que conllevaba su desaparición en el abismo desfondado de la nada. Como vemos, en ambos casos existe la conciencia de dicha nada, pese a la presencia de la naturaleza y la posible identificación de la misma con el espíritu de Schelling. Sin embargo, cabe decir que la diferencia entre ambas aproximaciones en los cementerios estriba en una aproximación diferente a la temporalidad. Al respecto, San Agustín escribía:

“¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es y el futuro todavía no es? Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito, ¿cómo deciros que existe éste, cuya causa o razón de ser está en dejar de ser, de tal modo que no podemos decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser? (...)

En ti, alma mía, mido los tiempos. No quieras perturbarme, que así es; ni quieras perturbarte a ti con el tropel de tus impresiones. En ti —repieto— mido los tiempos. La afección que en ti producen las cosas que pasan —y que, aun cuando hayan pasado, permanece— es la que yo mido de presente, no las cosas que pasaron para producirla: ésta es la que mido cuando mido los tiempos. Luego o ésta es el tiempo o yo no mido el tiempo”.

San Agustín, *Confesiones*, XI, XXVI, 33

San Agustín expone la conciencia de la existencia del tiempo en nuestra alma, entendiendo la verdad como único instante presente cuya naturaleza se desvela en el constante dejar de ser. En este sentido, el tiempo llega a nuestra comprensión como una verdad revelada, cristalizada en la imagen abstracta y estática de un tiempo suspendido, como hace Rossi al enmarcar el azul del cielo. Existe en este gesto, por tanto, un planteamiento metafísico heredero de la teología cristiana. Por el contrario, en su conferencia en la abadía de San Martín de Beuron en 1930, Heidegger hablará de una concepción aporética del tiempo agustiniano, así como la incluirá en las formas vulgares y vacías del conocimiento del tiempo al no contemplar la dimensión fenoménica de la existencia asociada a él, pese a que esta se vislumbre tenuemente en la concepción de que el tiempo reside en el alma. La comprensión fenomenológica de Heidegger hundirá sus raíces en el *Logos* de Heráclito (*Seminario en la Universidad de Friburgo*, 1966), entendido como armonía entre opuestos y entre las unidades del ser y lo ente. En este sentido, la concepción de un mundo cambiante (“*todo fluye y nada permanece*”) plantea el devenir sobre el que se apoya la conciencia de la temporalidad en Heidegger. “*No podemos bañarnos dos veces en el mismo río*” expresa la concepción de un cambio simultáneo en el que el sujeto y la naturaleza participan del movimiento continuo del *devenir* en su *desocultamiento*. De este modo, la visión de la puesta de sol del filósofo de Éfeso que hemos citado anteriormente en este trabajo ilustrará este desocultarse de lo ente en su desaparecer, del mismo modo que lo hace el cortejo fúnebre en el Cementerio de Estocolmo en su desfile procesional y en su desaparición hacia el *abismo desfondado* del no-ser. Es, por tanto, en este movimiento de descenso en el que logramos entender la desaparición, asumiendo el límite impuesto por nuestro modo de conocer la realidad fenoménica. Es en esta cuestión fenomenológica en la que diverge la comprensión nihilista en cada cementerio, como resultado de tradiciones filosóficas distintas. Esto no ha de entenderse como una relativización del problema de la muerte a partir del planteamiento de dos hipótesis igualmente válidas. El pensamiento metafísico cristiano es heredero del pensamiento latino, que surge

de la traslación de la metafísica socrática a una nueva forma de pensar lo ente, desprovista de la experiencia fenoménica que lo anima. Es en el fenómeno estudiado por los presocráticos donde se encuentra la *experiencia auténtica* según Heidegger, que es la verdad, entendida como la unidad entre el ser y lo ente. La cuestión especulativa de la metafísica cristiana planteará la realidad como una revelación del verbo, es decir, el devenir como consecuencia del tiempo divino. Pese a que Rossi no se plantea una resolución de la muerte desde la metafísica cristiana, su nihilismo enraizado en el *post-estructuralismo* todavía es víctima de un modo de pensar el ente heredero de su misma tradición lógica. Algo que le impide expresarse, como le ocurría a San Agustín: “*Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé*”. De ahí es de donde surge su estatismo, su concepción inmóvil del tiempo.

Sin embargo, si realizamos una lectura global desde una perspectiva histórico-política de ambos cementerios, podremos delinear una comprensión común de la muerte que se aleja la dimensión del mito de la historia lineal. Es en 1914, año del inicio de la Gran Guerra, que se convoca el concurso para el Cementerio de Estocolmo. Por un lado, la tradición filosófica del vitalismo había rechazado la metafísica clásica, sin embargo, en un momento en el que la muerte asolaba el continente europeo, la filosofía adquirió la responsabilidad de dotar de sentido a la existencia del individuo, anunciando ya el rechazo a la inercia con la que el materialismo histórico asumía la muerte como consecuencia del devenir histórico. En este sentido, la experiencia escandinava, en cuya historia todavía perduraba una aproximación primigenia al entorno natural, como consecuencia de una tradición romántica fundada sobre la individualidad del hombre, sería la que primero plantearía esta concepción utópica de una sociedad en armonía con respecto a su entorno, entendiendo el paisaje desde el goce estético al que podía aspirar la vida de cualquier individuo. De esta forma, la condición de igualdad social, a diferencia de otros Estados del continente, no surgiría desde una insurrección política, sino desde la comprensión natural del entorno como elemento humanizador sobre el que se fundamenta la existencia del individuo

y de la colectividad. Sin embargo, la aproximación al entorno por parte del resto de países del continente, concretamente en el caso de Italia, se planteó tradicionalmente desde una concepción materialista del mismo, al entenderlo como un producto de la dimensión social y urbana, lo cual se subraya en su cualidad artificial así como en su condición antropizada. Es de esta forma que, en la deriva que el materialismo histórico se había propuesto a través de la técnica como forma de traer la utopía al mundo, la lucha de poderes sería la que marcaría los tiempos de este aparente progreso social. No obstante, cabe decir que el desenlace que dicho progreso desencadenaría en las guerras mundiales, así como en el advenimiento de los Estados totalitarios, revelaría la caducidad y la deshumanización de este pensamiento dialéctico. En este sentido, cabe entender la melancolía como una actitud romántica trasladada al contexto del progreso histórico de los países de tradición materialista (Baudelaire). De este modo, surgió el existencialismo francés y el *post-estructuralismo* de los años sesenta y setenta, en los que se enmarca el diseño del Cementerio de San Cataldo, como reacción forzosamente nihilista a la lógica del progreso histórico, en un continente en el que la filosofía había sido entendida desde la racionalidad y el progreso social desde la Ilustración. Esto conllevaría que la interpretación de las muertes originadas durante los conflictos políticos fuesen entendidas como una forma de barbarie perpetrada sobre el individuo a través del lenguaje y de la retórica racional de la memoria histórica. En dicho contexto, se planteaba el falso dilema del *fin de la historia*, profetizado por Hegel. Así como el materialismo dialéctico lo había interpretado como el fin de la lucha de clases por el advenimiento del Estado socialista; el neoliberalismo lo plantearía como el fin del contenido ideológico de la política, esto es, la disolución de la conciencia de clase social a través de la implantación de una sociedad individualista fundada en el pragmatismo económico del libre mercado (Francis Fukuyama, 1992). La conmoción originada en Europa tras los grandes exterminios, así como el escepticismo generalizado hacia toda autoridad política, permitió que desde esta corriente existencialista se adoptara el modelo neoliberal americano como aquel capaz de permitir al individuo realizarse a sí mismo sin

los condicionamientos de un Estado paternalista. Con ello, la dimensión civil de la muerte, que Rossi exageraba de forma melancólica en San Cataldo, se revela como artificial. Esta ya no es una cuestión política, pues la memoria deja de ser un condicionante para el pragmatismo económico. Este, en su lectura radical de Nietzsche, se fundará sobre la voluntad de poder del individuo y sobre la teoría del eterno retorno. Esta radicalización se explica en parte por la propia radicalidad en la comprensión de la muerte tras los grandes desastres de la guerra, lo cual generaría un profundo desasosiego que terminaría por encontrar en el beneficio económico su redención. Así como aquel existencialismo sueco que, conjugado con el socialismo, pretendía generar las condiciones adecuadas para el bienestar del individuo como modo de construir la colectividad, la deriva existencialista del continente europeo posterior a la guerra mundial, fundada en el pragmatismo, se desveló como un modo violento de comprender el progreso desde su dimensión económica (Reagan, Thatcher). En este contexto, el progreso técnico dejó de tener el papel político que había tenido en las vanguardias. La técnica ya no traía consigo la utopía, o si la traía, esta se había desvirtuado en una suerte de instrumento económico o mediático que surgía desde el narcisismo de la voluntad de poder. La utopía ya no se encontraba en la igualdad social, sino en la conquista del espacio. Bajo este prisma cabe entender el Cementerio de San Cataldo como una emancipación de la arquitectura con respecto al materialismo histórico, poniendo de relieve el inicio de la deriva hacia la postmodernidad desde la deconstrucción propia del *post-estructuralismo*. Sin embargo, cabe enfatizar que en la experiencia arquitectónica de Rossi no existe una mediatización de esta actitud deconstructiva, como sí ocurriría más tarde en la postmodernidad, al entender irónicamente la arquitectura como modo de subversión hacia un sistema económico sobre el que a su vez se sustentaba. En San Cataldo existe la constatación trágica de lo que ya Asplund y Lewerentz habían retratado serenamente en Estocolmo, esto es el nihilismo, la nada sobre la que gravita nuestra existencia; algo que toma un *pathos* todavía más exagerado cuando se revela sobre la inanidad del contexto urbano. Podemos decir que si bien ambos cementerios re-

sponden a contextos históricos y geográficos distintos, puede leerse una continuidad entre ambos, al estar planteando una concepción de la muerte alejada del relato lógico e histórico, para aproximarse a una actitud existencialista, que trasciende los condicionantes morales impuestos desde la metafísica y la lógica, con el fin de permitir al individuo realizarse en su vida. El existencialismo implicará el advenimiento de una conciencia individual que se proclamará responsable última de toda la realidad inmediata, rechazando así la interpretación teleológica o fatalista de la historia. Aunque esto se hace desde posicionamientos diferentes en cada proyecto (por un lado el vitalismo, por otro la melancolía), en ambos casos esta se funda sobre la conciencia de la muerte como una nada. Esto implicará que es sólo a través de la memoria que la muerte tiene una implicación existencial en nuestro presente: es en el recuerdo del ser fallecido que este vive aún en nosotros, entendiendo que ello nos constituye pero no nos condiciona; y es en la implicación del ritual que esta memoria se despliega en el presente y en la arquitectura a través del recorrido. Si bien la cuestión del recorrido viene asociada a las distintas cosmovisiones de la temporalidad en cada cementerio (el tiempo fenomenológico y el tiempo revelado), lo cual implica una concepción del mismo desde la continuidad del movimiento en el primer caso y desde el estatismo conceptual en el segundo, el sentido último que tendrán ambos será la disolución del límite de lo físico para exponer al individuo frente a realidad inefable del desaparecer: por un lado la fina línea entre el cielo y la tierra, por otro el vano cuadrado enmarcando l'*azurro del cielo*.

BIBLIOGRAFÍA

- *Melancholy and Architecture* -
Diogo Seixas Lopes, 2015
- *L'Architettura della Città* -
Aldo Rossi (Edición Gustavo Gili, 1971)
- *Aldo Rossi* (antología de textos) -
Alberto Ferlenga, 1992
- *Inquietud teórica y estrategia proyectual* -
Rafael Moneo, 2004
- *Erik Gunnar Asplund. Landscapes and
buildings* - Malcom Woollen, 2019
- *The Architecture of Erik Gunnar Asplund* -
Stuart Wrede, 1983
- *La Capilla de la Resurrección* -
Luis Moreno García-Mansilla
- *Tallum* - Beengt O.H. Johansson, 1996
- *Sigurd Lewerentz. Edifici e luoghi sacri* -
Colin St. John Wilson
- *Les fleurs du mal* - Charles Baudelaire
- *Escritos sobre filosofía de la naturaleza* -
F. W. J. Schelling
- *El origen de la obra de arte* -
Martin Heidegger