



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Apropiacions socials d'un espai funerari arquitecturitzat. El cas del Cementiri Nou d'Igualada

M^a Dolors García-Torra



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Apropiacions socials d'un espai funerari arquitecturitzat. El cas
del Cementiri Nou d'Igualada**

M^a Dolors García-Torra

APROPIACIONS SOCIALS D'UN ESPAI FUNERARI
ARQUITECTURITZAT. EL CAS DEL CEMENTIRI NOU
D'IGUALADA

TESI DOCTORAL DE M^a DOLORS GARCÍA-TORRA

DIRECTORS: MANUEL DELGADO
GERARD HORTA

PROGRAMA DE DOCTORAT SOCIETAT I CULTURA: HISTÒRIA,
ANTROPOLOGIA, ART I PATRIMONI

DEPARTAMENT D'ANTROPOLOGIA SOCIAL I CULTURAL I HISTÒRIA
D'AMÈRICA I ÀFRICA

DESEMBRE 2018

A la meva família

AGRAÏMENTS

Abans de tot voldria agrair a la meua família el seu recolzament incondicional durant tot el procés de confecció de la tesi doctoral. Gràcies pares per la confiança cega en mi. D'igual importància i valor que tenir el meu director Manuel Delgado sempre pendent dels meus dubtes, desencerts i encerts, dels quals no hagués sobreviscut sense els seus ànims i ajuda. Gràcies Manuel. També a Gerard Horta per les seves agudes observacions, transmetent la seva experiència d'etnògraf en cada comentari que articulava sobre la recerca, sovint descoratjadora pel tema que tracta, la mort, en un context que sembla que allò únic que es valora és la vida. Voldria també donar els més sincers agraiments als meus informants, sense els quals aquesta tesi no hagués estat possible. Donar les gràcies també a L'Ajuntament d'Igualada i a l'Arxiu Històric per la rapidesa i eficiència amb què han buscat la informació que necessitava. Sense la seva ajuda tampoc s'hagués realitzat la tesi. Voldria també agrair a amistats d'Igualada que han fet el camí dur de la recerca una mica més planer i agradable. A Nati Veraguas i les companyes d'assemblea, sempre a l'aguait de tot allò que esdevé a la ciutat. També a l'Alfons per les seves més severes opinions sobre l'actualitat de les polítiques urbanes de la ciutat. Una nominació espacial també a l'OACU, el grup de recerca que se'ns dubte ha inspirat de cap a peus tota la tesi. Gràcies José Mansilla i Sergi Yanes per les més que oportunes observacions. I a la resta, pels moments agradables entre cerveses i patates braves després dels seminaris. Un record especial tinc del Joan Uribe i el Mauricio Chemás per les seves paraules d'ànim en els moments justos. No vull deixar d'anomenar la Universitat de Barcelona, els professors, bibliotecaris i administratius. Per últim al meu germà, el que més estimo en aquesta vida. A tots, amb la ma al cor, us dono les gràcies.

Barcelona, desembre 2018

RESUM

És cert que un cop produït el traspàs, els morts canvien de domicili i van a parar a dominis invisibles o al no res. Però també requereixen algun tipus de presència entre els mortals en el seu mateix món físic. A la ciutat d'Igualada, actualment, aquesta necessitat és coberta per dos cementiris que representen dues modalitats ben diferents de cementiri urbà. Per una banda, compta amb un cementiri vuitcentista, d'estil neoclàssic –el Cementiri Vell– i per l'altra, amb un cementiri contemporani –Cementiri Nou–, projectat per dos arquitectes de renom internacional, Enric Miralles i Carme Pinós. Per falta de lloc en el vell recinte funerari, no hi ha cap altra alternativa que inhumar en el Cementiri Nou, cosa que no convenç a un nombre important d'usuaris. Per ells, portar a terme les pràctiques post mortem en un indret de disseny, com és la nova edificació funerària, els suposa estar utilitzant un cementiri projectat per uns arquitectes a partir d'un espai essencialment representat o concebut, aliè al seu entorn i a les apropiacions socials a les que se suposa que ha de servir. Essent el resultat un espai arquitectònic de nova generació, el cementiri no compta amb els codis de significats simbòlics forjats per la tradició funerària que fa que no sigui un espai reconegut i apte com a lloc de respòs etern. Per això, els seus usuaris porten accions de contínua revalorització per tal de rehabilitar el valor d'ús de l'espai i la seva significació com a obra.

Paraules clau: Culte post mortem, cementiri-paisatgístic, apropiació social de l'espai.

ABSTRACT

Once deceased, the dead switch address and end up inhabiting ethereal domains. Yet we also require that they take some kind of presence in the physical world of the living. In the town of Igualada, this need is covered two very different cemeteries. One of them is a 19th-century, neoclassical-style cemetery—the *Cementiri Vell* (Old Cemetery)—the other one is the *Cementiri Nou* (New Cemetery), a contemporary cemetery projected by two renowned architects, Enric Miralles and Carme Pinós. Due to lack of space in the Old Cemetery, new burials must necessarily take place in the New Cemetery, an option that many residents dislike. For them, engaging in post mortem funerary practices in a design space such as the newer facility involves using a cemetery projected as a conceived space, alien to their environment and to the social appropriations that it should allow. Being a new-generation architectural space, the codes of symbolic meanings forged by the funerary tradition are absent in the New Cemetery, which therefore stands as a space that is not recognized as apt for eternal rest. For this reason, its users carry out a continuous task of revalorization aimed at rehabilitating the use value of this space and its signification as an *oeuvre*.

Keywords: postmortem cult, landscape cemetery, social appropriation of space

Índex

0. INTRODUCCIÓ	1
0.1 Presentació de l'objecte d'estudi.....	1
0.2 Una panoràmica de l'arquitectura de la mort.....	5
0.3 De la pedra al formigó texturitzat. El desterrament modern de la mort?	16
I. UNA ETNOGRAFIA DEL CEMENTIRI. PLANTEJAMENT D'HIPÒTESIS I OBJECTIUS DE RECERCA	29
II. MARC TEÒRIC REFERENCIAL	34
II.1 Antropologia de l'espai i el territori	37
II. 2 Antropologia i arquitectura	41
II. 3 De la pràctica de l'espai a la representació de l'espai: l'apropiació de l'espai.....	44
II.4 Crítica a l'arquitecturització de l'espai	60
III. EINES METODOLÒGIQUES PER UNA ETNOGRAFIA EN EL CEMENTIRI	69
IV. A MODE DE CONTEXTUALITZACIÓ HISTÒRICA: L'ARQUITECTE I LA MORT. ENRIC MIRALLES I EL NOU CEMENTERI PARC D'IGUALADA	82
IV.1 El Cementiri Vell d'Igualada.....	82
IV.2 Un cementiri d'autor per a Igualada.....	88
IV.3 L'execusió: un nou paisatge arquitectònic.....	99
IV.4 Enric Miralles, "el guardià invisible"	103
IV.5 La gestió dels cementiris	117
V. DESENVOLUPAMENT ETNOGRÀFIC	133
V.1 L'arquitecte com a creador: un objecte arquitectònic.....	134
V.2 Quan l'alternativa és un cementiri de disseny. Les experiències públiques i íntimes dels visitants.....	145
V.3 L'habitant del cementiri: l'apropiació de l'espai.....	156
V.4 "El desig de fer" i els topalls arquitectònics.....	162
V.5 La celebració de la festivitat de Tots Sants.....	167
V.6 Lloc i no lloc: l'entorn construït i l'entorn vivent.....	202
VI. NI PELS VIUS NI PELS MORTS: EL FETITXE ARQUITECTÒNIC.....	241
VI.1 La transformació urbana i arquitectònica de la ciutat	

de Barcelona: l'elitista figura del bon arquitecte.....	241
VI.2 L'arquitecte artista	255
VI.3 El procés d'ideació del projecte.....	263
VI.4 El fetitxe arquitectònic.....	273
VII. PATRIMONI LOCALITZAT. PEREGRINACIONS	
A LA TOMBA D'ENRIC MIRALLES.....	278
VIII. CONCLUSIONS.....	310
BIBLIOGRAFIA	329

0.INTRODUCCIÓ

0.1 Presentació de l'objecte d'estudi

En els moments successius a la mort, “rentats, pentinats, pintats, vestits, amagant les traces de la imminent transformació, aquell moment és explotat per imprimir els signes de la cultura, de concessió antropològica, d'una forma d'humanitat” (Favole 2003: 32). La connexió entre la humanitat i el tractament dels cossos presenta una evidència no només històrica i etnogràfica (Morin 1951; Frazer 1922) sinó també filogenètica. Favole analitza el fet que no han existit societats que abandonessin els cossos sense una atenció ritual mínima. Fer-ho seria una manera aberrant, inhumana i violenta de tractar al difunt i amenaça a la capacitat poètica de la humanitat i l'esforç que això aconsegueix per integrar en la pròpia vida col·lectiva la materialitat del cadàver (Favole 2003: 36). D'aquí que el tractament del finat sigui una resposta cultural organitzada.

En les societats anomenades primitives estudiades per Robert Hertz, la transformació de vivent a difunt requeria d'un llarg procés, molt relacionat amb la metàfora del viatge que implica partida, però que també garantia un caràcter progressiu i processal de l'allunyament (Hertz 1990[1917]). Aquesta llarga socialització del cos del difunt entre els vius, en la nostra societat contemporània s'ha reduït notablement. Quaranta vuit hores com a màxim és el temps que transcorre des de que el mort és transportat al tanatori fins que és sepultat en el cementiri. La forta tensió amb el cos del difunt s'ha anat relaxant, fet que, actualment, no només és observable en el ritual funerari, cada cop més concentrat en el temps i l'espai, sinó també en l'ús i gestió dels cementiris, la darrera parada en la concepció processual del mort. Influències exercides per processos socials més amplis de consum de masses, la globalització, l'homogeneïtzació i la modernitat es manifesten en l'entorn del cementiri. Les vetlles i els enterraments actuals descobreixen que la mort va perdent progressivament el seu estatus de trànsit que ha necessitat la veu de la

col·lectivitat, quan la por i la incertesa que la mort evoca en els vius sempre ha estat esmorteïda per la dimensió de la vida col·lectiva (Thomas 1975). Jean Ziegler (1975) es pregunta: estem avui en dia preparats per fer front a aquesta por fundadora al restaurar a la mort i, per tant, a la vida el seu valor de destí i el seu sentit col·lectiu?

La materialitat empírica del ritual funerari té una expressió sintèticament universal a tres nivells, moments o conjunts de realitzacions: el tractament del cadàver, la disposició d'un espai funerari i la disposició d'ofrenes (Pérez 1994). Els espais on succeeix la mort doncs, amb la corresponent posta en escena espacial, proveeixen certa llibertat de gestos, paraules i silencis que la constitueixen i han de poder entrar en connivència amb el medi ambient, el paisatge i l'atmosfera del lloc. La importància de la localització topogràfica de les restes cadavèriques, les característiques espacials dels llocs d'inhumació i les formes que adopta la comunicació en els indrets de repòs entre els vius i els que han marxat per sempre a través de la tomba i de les visites al cementiri són les qüestions principals que encoratgen la recerca. Els suports de sentit i que cada qual pugui apropiarse'ls per significar la pèrdua de l'ésser estimat a la seva manera em portarà a preguntar-me sobre la forma i continguts dels cementiris i pensar en ells com un lloc simbòlic del passatge de la vida a la mort.

Igualada és un excel·lent exemple del contrast entre dues modalitats de cementiri urbà. D'una banda, compta amb un interessant cementiri vuitcentista, un recinte d'estil neoclàssic, projectat per l'arquitecte Josep Bofarull i inaugurat el 1819. D'altra banda, el 1991 s'inaugura el Cementiri Parc Municipal d'Igualada¹ projectat pels arquitectes de prestigi internacional Enric Miralles i Carme Pinós. De geometria fraccionaria i un ús renovat de tècniques de construcció, el cementiri ha estat catalogat com un dels paradigmes de necròpoli postmoderna de gran valor que respon a la tipologia de cementiri-paisatgístic, a l'estil del Cementiri del Bosc (1915), a Estocolm, dels arquitectes

¹ Cementiri Parc Municipal d'Igualada és la denominació oficial de l'edificació de Miralles i Pinós. Els igualadins, però, es refereixen al cementiri com el Cementiri Nou. En la Ruta de Cementiris Europeus (European Cmenteries Route) se l'anomena Cementiri d'Igualada (Igualada Cemetery). Crítics d'art, arquitectes i d'altres estudiosos del tema es dirigeixen a l'edificació com a cementiri de Miralles o simplement com a cementiri parc. Al llarg de la tesi doctoral s'ha preferit anomenar-lo Cementiri Nou.

Erik Gunnar Asplund i Sigurd Lewerwntz. Les característiques morfològiques del Cementiri Nou que confereixen una nova fesomia urbanística –un cementiri-paisatge– d'entrada, a més a més de servir a la inhumació, també ha de procurar el paper persistent del difunt en la vida quotidiana dels supervivents mitjançant la pràctica de rituals de record, així com de visibilitat de l'espai cementiri com territori liminal privilegiat de transició.

Aquestes finalitats d'ús pròpies de tot cementiri, en el Cementiri Nou no es mostren tan clarament per ser una obra d'autor, la característica del qual és que ha estat concebuda seguint els propis criteris estètics i creatius dels arquitectes, sense tenir massa present les funcions i les expectatives que han de complir els recintes funeraris. No obstant, l'edificació funerària de Miralles i Pinós conforma un espai públic "de qualitat" representatiu de l'arquitectura catalana del S.XX i que és classificat d'arquitectura postmoderna, un tipus d'arquitectura les qualitats de la qual estan determinades per la història convencional de l'art (Engenter 2006). Així com el discurs arquitectònic apel·la a la èpica transformació d'un lloc per fer-lo receptor de continguts commemoratius i transcendents i d'un aprofitament òptim de l'ús del sol (Garcia 2011), aquells que utilitzen el cementiri no comprenen determinats significats de l'arquitectura –la qual s'exhibeix sense símbols funeraris explícits i ni tan sols delimitada per una porta d'entrada monumental–, percebent-lo com un espai extravagant poc idoni com a cementiri.

El tret de sortida a la confecció de la tesi ve donat amb una sèrie de preguntes encaminades a dilucidar els motius de dita dissonància de gustos vers un recinte –un cementiri– amb importants funcions per a la comunitat a la qual fa servei. Partint de la idea que la identificació dels residents amb el seu espai funerari pot ser vital per a la supervivència d'aquest, em pregunto per quins motius la ciutat d'Igualada que, des de fa cent seixanta tres anys gaudeix d'un magnífic recinte funerari vuitcentista de bells passejos i d'un paisatge farcit de tombes i panteons –al pur estil de la tradició llatina mediterrània– han assolit tenir un cementiri-paisatge –més propi de països nòrdics– com a receptacle que acull els seus difunts? Quines ha estat les reaccions dels habitants d'Igualada a una tipologia de cementiri a la qual no estan gens familiaritzats? És possible l'adaptació dels tradicionals rituals de record a una nova concepció

de cementiri que implica una nova transcendència a propòsit del “més enllà”? Quin és el futur d'aquesta edificació funerària de gran fama internacional dintre de la disciplina arquitectònica? Desintegrar-se, potser, en la natura fins a ser catalogada com una ruïna arquitectònica més i engrandir el conjunt d'edificacions abandonades? Les respostes a aquestes preguntes mostren com la contemporaneïtat afecta els espais mortuoris, bé constrenyent les tradicionals conductes vers el fet de morir o bé variant les formes de record i memòria, però sempre guiant les pràctiques post mortem mitjançant una arquitectura que no sempre es mostra propera a la societat pel que fa a les seves creences, costums i rituals vers la mort del moment històric prevalent.

El Cementiri Parc Municipal d'Igualada és un exemple de com l'arquitecte contemporani, utilitzant una sèrie d'estratègies operatives transforma un lot de terreny per fer-lo receptor de continguts commemoratius i transcendents i manipula un paisatge per albergar el ritus funerari. No obstant, el conjunt funerari resultant de dita transformació no sempre contempla que el buit, el dolor de la separació, el silenci i el misteri de la mort en tota la seva complexitat ha de trobar un substrat idoni que doni una textura i significació a l'ineludible final com és la mort. En canvi, la construcció evidencia la creixent proximitat disciplinar entre l'arquitectura i el paisatgisme que ens situa davant d'una l'arquitectura que, més que acollir una unitat simbòlica de representació com és el ritus mortuori, aparenta desaparèixer per fondre's amb el paisatge.

Arribats a aquest punt desenvoluparé, abans de tot, què s'entén per espai cementiri i com les diferents tipologies urbanístiques i arquitectòniques es van obrint pas fins a arribar a la tipologia del “nostre” cementiri, el cementiri-paisatge, el nou espai funerari que els arquitectes Enric Miralles i Carme Pinós han posat al servei dels igualadins. Delimitats llavors conceptualment els dispositius espacials inventats per les societats per circumscriure els morts en algun lloc podré també delinear la relació dels vius amb els difunts i com materialitzen les representacions simbòliques de la mort en els territoris d'enterrament. El resultat d'aquests anàlisis i d'altres que van sorgint al llarg de la recerca és una etnografia de la vida d'un cementiri de disseny, el què hi succeeix, com i perquè; un treball “fet a casa” (Velasco/ Díaz 1997) enfocat en

obtenir una comprensió profunda i matisada de l'espai del cementiri i de la pluralitat de necessitats que s'han d'equilibrar en el seu interior.

0.2 Una panoràmica de l'arquitectura de la mort

Sabem que no existeixen pràcticament cultures que abandonin els seus morts sense celebrar cerimònies o sense construir petits monuments i, en algunes ocasions, amb freqüència són més ostentosos que les cases dels vius, sempre relacionats amb la seva memòria. Anteriorment a l'època del Renaixement, els cementiris no van rebre masses atencions per part dels historiadors, que més aviat es centraren en l'estudi de les tombes. Va ser en una exhibició a Brighton, Anglaterra, l'any 1970 –“Death, Heaven, and the Victorian's”– que s'anuncià la publicació de nombrosos articles i alguns llibres sobre arquitectura funerària. Si més no, des de temps recents, per a generacions de viatgers visitar cementiris i la seva arquitectura era considerat un plaer. Entre ells, era sabut que la tangible atmosfera de les antigues necròpolis plenes de tombes i de monuments representava una excepcional experiència arquitectònica. Alguns exemples es remunten a la civilització egípcia, que ha emprat molts esforços i ha gastat molta riquesa en l'arquitectura de la mort. La tomba monumental, sòlida, segura i duradora com les piràmides de Gizeh de murs massissos i inclinats, la necròpolis de Saqqara construïda per Imhotep o altres tombes gegants de faraons, revelen com era la concepció antiga de l'arquitectura: la presència de construccions que imposaven per donar més importància a la vida de després de la mort.

Posteriorment i centrant-nos en la cultura occidental, els cenotafis decorats del període arcaic, les ambicioses cambres funeràries i les làpides sobre el paviment amb esculturals relleus del període hel·lenístic mostren el nivell de formalitat de molta arquitectura en la construcció de la casa on habita la mort i la necessitat de proveir-li un lloc adequat. La civilització grega, producte de la cultura megalítica, marcava els llocs d'enterrament i de cremació amb petits monticles de terra, urnes, gerres o pedestals i, els romans amb el propòsit de protegir i abrigar la mort en la preparació d'una futura existència,

construïren necròpolis amb profusió de monuments funeraris. També els etruscs tenen molt a mostrar sobre necròpolis curiosament construïdes fora de les muralles de la ciutat. Tarquínia i Cerveteri són actualment les més famoses (Stevens 1980: 98-102).

La forma i el lloc d'enterrament ha variat al llarg de la història, com un element més inherent a cada cultura, tradició o època històrica. En tota l'antiguitat existia una clara separació entre les zones habitables i l'espai reservat a la mort, que en les civilitzacions dels grans rius troba la seva més clara expressió en l'existència de ciutats funeràries com la plana de Giza a Egipte. Aquesta distinció es mantingué en les cultures clàssiques quan la zona perifèrica de les grans urbs fou reservada per a les tombes i sepultures, concretament al llarg dels camins que hi conduïen com les vies Appia, Ostinense i Laurentina. En l'etimologia anglosaxona, la paraula cementiri es remunta a l'edat mitjana. *Kirchof* en alemany, *chuchyard* en anglès i *kerkof* en holandès signifiquen literalment "atri de l'església", lloc on eren inhumats els cadàvers. Aquesta pràctica funerària d'inhumar en l'espai sacralitzat de l'església –*ad sanctos*– fou iniciada als voltants del segle X pels cristians de Roma quan, convençuts de la importància que té el culte als màrtirs per a la salvació de l'ànima després de la mort, deixaren d'excavar catacumbes o cementiris subterranis per inhumar a la superfície (Allué 1998: 161). La proliferació de sepultures en les esglésies que això comportà, va marcar l'evolució arquitectònica del temple cristià, quan l'arquitectura entra en les esglésies i catedrals esdevenint llocs que contenen enormes mausoleus públics.

En aquest moment en què vida i mort s'uniren, els morts, ara presents en la vida quotidiana dels vius deixaran explícita la seva diferència. L'enterrament de persones importants –clergues, nobles i burgesos– en llocs privilegiats a l'interior dels edificis religiosos va afavorir les inscripcions i les decoracions en sarcòfags a la mà de tallistes i la construcció de naus laterals i capelles privades on s'hi retiraven els fidels quan volien recollir-se, meditar o resar sobre les sepultures. En canvi, la resta de la població s'havia de conformar a ser enterrada a una proximitat relativa, fora del recinte sagrat, en el pati adjacent a l'església, en els cementiris parroquials o "de feligresia". Sense

capelles ni monuments, aquests llocs s'ordenaren a mode de claustres i galeries cobertes per a les inhumacions de les capes mitges de la població, mentre el centre del pati s'omplia de tombes anònimes (Calatrava 1991: 89). Això corresponia a l'antiga pràctica funerària tan diferent de l'actual, amb l'anonimat de moltes sepultures, l'acumulació de cossos i l'amuntegament d'ossos en les osseres. Tot i així, els cementiris o fossars seguiren sent un lloc de trobades o passejos (Ariés 1982: 102).

A partir de la segona meitat del segle XVIII, la imatge dels cementiris comença a canviar. A Europa, degut a l'augment demogràfic, la saturació de l'espai urbà esdevingué irreversible i les escasses zones no edificades eren precisament els cementiris parroquials també saturats. La insalubritat d'aquests espais feia impossible assegurar un adequat manteniment de les tombes, la qual cosa va fer augmentar els perills de la descomposició i la propagació de malalties infeccioses, motius de pes perquè els vells cementiris parroquials comencessin a ser percebuts com un perill pels vius i un escarni pels morts. Amb el naixement del cementiri modern ubicats fora dels límits de la ciutat, el món dels vius començava a exigir la separació del món dels morts.

Com a oposició al cementiri parroquial, en el nou espai funerari modern els morts passarien d'ocupar el pati rectangular exterior a l'església sense un lloc concret on reposar eternament, a ocupar una espècie de casa pròpia a títol de propietari perpetu, separada de les cases dels vius. Confós fins ara amb les dependències de l'església, en el nou període històric del Segle de les Llums, el cementiri cobra identitat pròpia en representar l'exili dels morts de l'àmbit urbà i un projecte que forma part dels nous plans urbanístics de l'època que configuraran la ciutat moderna. Són els edificis i recintes topogràfics arquitectònicament diferenciats i limitats per murs alts que amagaran el seu contingut, com els manicomis, les noves presons, els hospicis i els cementiris (Allué 1998: 162). És cert que aquest nou format de recinte funerari fou concebut com a lloc de confinament de cossos tinguts com a contaminants, fet que li servia a Michel Foucault (1967) per il·lustrar el seu concepte d'*heterotopia desviada* per indicar que el nous cementiris, ara mudats cap els arrabals o suburbis, constitueixen "l'altra ciutat", però que aquesta continua en connexió amb el conjunt de la resta d'emplaçaments de la ciutat, de la societat

o del poble. Paulatinament, amb l'entrada de les noves polítiques urbanes convençudes d'actuar sobre la ciutat de l'Antic Règim, el paper del fòrum dels cementiris com a lloc públic de trobades i de jocs, on els vius convivien amb cranis, ossos i cadàvers mal coberts es va anar perdent donant pas a un espai funerari diferenciat i organitzat, fidel reflex de la ciutat dels vius, on la tomba privada adquirí importància com a lloc de memòria.

Ara bé, aquestes noves polítiques en matèria funerària no foren ben rebudes per a tothom. Malgrat els interessos de l'autoritat liberal espanyola de mantenir una clara separació entre els espais de vida i de mort, el poble, fortament aferrat a les tradicions catòliques centenàries imbuïdes de les creences al voltant de la salvació de l'ànima, n'era reticent. Entre la població, el que veritablement va fer quallar l'idea de la necessitat d'exiliar els vells cementiris foren els avanços en les ciències que començaven a despuntar amb el procés de modernització que la societat espanyola estava protagonitzant des de finals del segle XVIII, sobretot pel que feia referència a la higiene de les pràctiques funeràries. El triomf de l'higienisme va ser un fet cabdal per apartar definitivament les inhumacions dels nuclis habitats. En el procés, la figura de Felip Monlau fou clau en la difusió de les màximes higienistes, prodigant infinitat de consells per prevenir i combatre les malalties que podien posar en perill la salut de les persones. En la seva obra *Elementos de Higiene Pública* (1847), en la part que específicament dedica a l'àmbit funerari, postulà que els cementiris, igual que les fàbriques, els establiments de beneficència i els centres penals, eren focus segurs d'infecció de l'aire. Són d'especial interès les seves indicacions de com havien de ser i a on havien d'estar emplaçats aquests "establiments insalubres de primera classe" (Feria/Ramos 2013: 224-230). Calia, per tant, projectar cementiris extramurs amb premisses de partida totalment diferents a les anteriors.

Prestant atenció als canvis de modalitat de recintes funeraris i les seves conseqüències, les noves tipologies que han anat apareixent des del segle XVII, quan el cementiri es coneixia com el recinte sagrat situat al costat de la parròquia, tancat per un mur i una porta amb clau perquè no hi entrin els animals (Allué 2004: 162), implicaren un canvi substancial en la manera d'utilitzar els equipaments funeraris. Per començar, el trànsit d'un model a un

altre no ha estat un assumpte exempt de problemes, ja que, com veurem, en qüestió dels nostres difunts, la gent no sempre està disposada a acceptar el que els gestors de la ciutat decideixen. A més a més, és ben sabut que les ruptures sovint costen d'assimilar i sobretot "si un dels seus codis rectora és la modernitat [...]. Aquesta és revulsiva *per se*, donat que no es plega a la lògica de la costum" (Moix 1994: 65).

Ariès va analitzar que l'antiga pràctica funerària medieval de l'anonimat de moltes sepultures, el reajustament dels fossars i l'amuntegament d'ossos en les osseres no era un impediment perquè els cementiri fossin un lloc de trobades i de passejos. Ple de morts, tant l'església com el pati adjacent es convertiren en llocs públics. La raó fou que els cementiris no només tenien finalitat funerària sinó que també tenien la funció d'asil i de refugi. Aquest asil anomenat cementiri, tant si acollia enterraments com si no, suscitava la decisió d'utilitzar-lo per construir cases i habitar-les, esdevenint un lloc de trobades i de reunions. El Forum dels romans, la Piazza Major o el Corso de les ciutats mediterrànies complien aquesta doble funció. Al costat de l'ossera s'instal·laven paradetes, llibreters, escriptors, músics, joglars, etc. No fou fins el segle XVIII, en el període romàntic, que una nova sensibilitat que inventà una pietat popular deixés d'admetre la indiferència tradicional cap els cossos abandonats en les esglésies i en els seus atris i es comencés a planificar espais funeraris on els morts ocupaven una espècie de casa pròpia (Ariès 1982 [1977]: 12-30). Els cementiris moderns edificats a l'extraradi de la ciutat van acabar amb la promiscuïtat entre vius i morts en els espais de mort i va iniciar-se un original culte romàntic d'anar a visitar les tombes ara que el cementiri mostrava un espai higiènic, organitzat i diferenciat². Tot i que el traspàs d'un model a un altre implicava notables millores per a la salut, no faltaren les protestes en contra de l'expansió de la nova tipologia arquitectònica de cementiri que volia acabar amb els problemes de salubritat dels antics fossars.

² Em refereixo per culte romàntic el culte al record dedicat al cos i a l'aparença corporal posteriorment que, en la segona edat mitjana, el sentiment religiós fes una distinció entre l'ànima i el cos del difunt. Mentre que en aquest període l'ànima restava rondant en solitud i el cos era dipositat en les osseres, el culte modern és el culte a les tombes, mantenint-se així l'ús dels funerals sense tornar a les creences temibles del catolicisme. Famílies nobles, riques i cèlebres dedicaven als seus morts monuments, encara que l'afany de celebritat prevalia per sobre de la fidelitat al record. La visita al difunt en el cementiri constitueix el ritual principal d'aquest culte (Ariès 1982 [1977]: 128-130).

Feria i Ramos analitzen les dificultats de la posta en pràctica d'aquesta fórmula higiènic-sanitària de cementiri per part de la societat espanyola des de finals de segle XVIII, a partir de l'observació de les resistències del poble i d'altres agents a desfer-se dels llaços divins establerts en el trànsit cap a la vida eterna mitjançant la proximitat al temple. Segons els autors, a finals del segle XVIII la transferència de la inhumació a l'extraradi de la ciutat atenia a fermes decisions de polítics il·lustrats d'iniciar un programa de reformes destinat a millorar el nivell de vida de la societat, bé mitjançant l'embelliment de l'entorn urbà o bé mitjançant realitzacions materials encaminades a donar respostes a les necessitats urbanes, restant així servida la lluita secular entre la Raó i els prejudicis populars. El rebuig per part de la ciutadania i del clergat a les noves pràctiques funeràries d'inhumació, desenvolupen els autors, es sostenia en els valors socials associats al ritual funerari, molt condicionat pel pes de la doctrina catòlica sobre la mort i la salvació de l'ànima, així com pels interessos econòmics que giraven al voltant de la concessió de sepultures. A tot això, se li ha de sumar que els enterraments eclesiàstics contribuïen a perpetuar la cohesió familiar més enllà de la mort, ja que la continuïtat dels sepelis d'una generació a una altra convertia les esglésies en autèntics centres de trobada quotidiana entre els vius i els seus parents morts. Prohibir les inhumacions en temples i demés edificis religiosos també implicava privar als fidels de la possibilitat de perpetuar el seu estatus social, ja que tant l'ornament com la situació espacial de les tombes funcionaven com a instruments teòricament imperibles al servei de la pròpia distinció. Famílies de poder tractaven d'aferrar-se a mecanismes que des de feia segles utilitzaven per garantir la perpetuació del seu domini social (Feria/Ramos 2013: 226-229).

L'estudi de Pérez Peñate sobre els actuals espais de mort de Lanzarote i Fuerteventura demostra també que a finals del segle XIX, el pas del model de cementiri "rural" característic d'aquestes poblacions al model de cementeri extramurs a la mà del moviment il·lustrat de les illes Canàries, va trobar múltiples causes que van impedir la posada en pràctica de la nova fórmula. L'autora assevera que el principal motiu a l'escàs èxit es devia, en gran part, a la topada amb la realitat social d'una elit agrària i comercial que procurava reformes i millores públiques. Per aquests, el cementiri extramurs s'entenia

com una fórmula de caràcter democràtic que anul·lava el reconeixent públic de cognoms d'aristòcrates i burgesos. La resta de les capes socials amb ocupacions agràries, l'analfabetisme i una devoció plena per una religiositat popular també varen ser reticents al trasllat dels difunts. Aquests creien fermament que la proximitat d'aquests al temple els garantia la vida eterna (Pérez 1994: 514-517).

La transició del cementiri parroquial al cementiri modern va suposar un joc de tensions entre les creences religioses, elements d'identitat social i interessos econòmics que en definitiva, tal i com afirma Calatrava, es pot traduir com un emmirallament de les dificultats de la transició de la societat tradicional a la societat contemporània. Els reformadors, interessats per les millores socials com a arma de progrés, entre d'altres iniciatives, promouen la prohibició d'inhumar a les esglésies o a l'interior de les ciutats (Calatrava 1991: 354). Després d'un silenci en el transcórrer dels segles en matèria funerària, que al·ludia a una societat que semblava viure satisfeta de la seva conducta amb els morts, ara resultava que aquests eren un problema (Ariés 1982 [1977]: 120).

Malgrat el gran moviment de contestació, el cementiri *extraurbe* paulatinament es va anar imposant, creant una nova necessitat: la d'establir un contacte físic amb els difunts segregats a les afores de la ciutat. L'església va deixar de ser un lloc de trobada quotidià entre els morts i els seus parents vius i, la familiaritat d'anar a resar per a les seves ànimes en un espai sagrat es va veure modificada per la clara separació que ara regnava entre el lloc d'oració i el lloc de repòs. Llavors, el viatge a missa és substituït per un trajecte especial als confins de la ciutat, cosa que va refermar el malestar entre els feligresos. Un exemple de com la distància trasbalsava les noves pràctiques funeràries derivades de la projecció de cementiris a la perifèria, el tenim al París de Haussmann del segle XVIII que, juntament amb els seus col·laboradors, tenien pensat crear una línia especial de ferrocarril que unís la capital amb la nova necròpolis prevista de construir a set llegües del centre de la ciutat, a Méry-sur-Oise. Els parisencs, totalment en desacord varen batejar-la com "el ferrocarril dels morts". Per ells, el fet que el precepte de la ciutat, amb afany profilàctic, volgués clausurar els cementiris parisencs comportaria "matar el culte als

morts” (Ariès 1982[1977]: 126-127). El sentiment popular es resumia en el crit reivindicatiu “pas de cimetièr, pas de cité” (Etlin 1993: 2-5). Els violents desordres públics finalment dissuadiren al Govern de seguir endavant amb el projecte de les noves àrees funeràries. La nova fórmula cementerial també establia normes diferents pel que fa a l'accés al recinte: ara calia seguir un horari de visites restringit a les hores d'atenció fixades pels respectius establiments mortuoris (León 1996: 171).

Però, no només aquests canvis varen influir en les noves pràctiques de culte sinó que degut a la nova consciència religiosa de separar ànima i cos – apartant així les creences de les classes populars vers l'ànima– va propiciar un culte a la tomba com a punt de trobada de la memòria dels vius en relació a la dignitat dels difunts. Feta l'escissió entre ànima i cos la tomba representava el culte al record dedicat a la imatge i a l'aparença personal. Visitar tombes en el cementiri i poder deixar anar el plor constituïria el ritual principal d'aquest culte modern. Sectors laics van associar el nou espai funerari –ara renovat del seu aspecte lúgubre i trist– amb idees de glòria i d'immortalitat de la imatge s'hi van adherir. La valoració del cos en espais mortuoris laics, solemnes i afables conjuntament a les modificacions en l'espai i el temps es convertiren en els aspectes més característics d'aquest nou ritual social que va significar la visita al cementiri (Ibídem: 182).

A partir d'ara, la ciutat moderna no pretén tenir a prop als difunts per cuidar-ne les despulles, sinó de conservar-los de forma ordenada en un lloc higiènic i dotar-los d'una morada eterna el més digna possible. El cementiri modern passa a ser definitivament un element urbanístic que formarà part d'una planificació general de l'espai i que cal integrar racionalment en l'entorn. D'aquí neix la concepció dels cementiris com a transsumpte de les ciutats, com una ciutat dels morts prolongació simbòlica de la dels vius, on apareixen les mateixes inquietuds, com una “ciutat ideal”. L'estructura i l'organització del recinte de nova planta no responia exclusivament a preservar els vius del procés de la tanatamorfosi de les restes humanes, sinó que aconseguir una sepultura diferenciada amb els elements decoratius era la regla que dominava, sobretot en els cementiris de l'Europa meridional, concretament els de tradició llatina mediterrània com a construcció humana, de galeries, nínxols, de limitació

visual i espacial, en uns recintes emmurallats amb nul·la presència de vegetació (Setvalls 2012: 38). A Gran Bretanya eren construïts a una milla de la ciutat, estructuralment lineals i delimitats per parets que podien ser adornades amb monuments i inscripcions i, a França es tanca el cementiri del Innocents, convertit posteriorment en plaça. Com a substitut naixeren les necròpolis de Père-Lachaise, Montparnasse i Montmatre (Curl 1980: 157-167). Cal destacar que els nous encàrrecs de cementiris en tot el continent sorgiren d'una voluntat expressa dels arquitectes, els quals estaven treballant en la definició d'una nova tipologia constructiva per acabar amb la manca d'una identitat arquitectònica funerària clara.

Com a nova tipologia arquitectònica, els nous cementiris compartien les mateixes característiques i el mateix estil: el Neoclassicisme, moviment estètic que en la seva última etapa –principis del segle XIX– va servir de vehicle d'una cultura burgesa racionalista i rigorista, ideològicament oposada a l'Antic Règim. Els arquitectes d'aquest període projectaven els seus dissenys ordenant l'espai en planta rectangular o quadrada, delimitada per una tanca i amb la porta d'accés de caràcter monumental. En el seu interior el contorn era cobert mitjançant galeries porticades, amb columnes i pilars albergant els nínxols. El terreny central quedava dividit per passejos i carrers flanquejats per xiprers i, en el bell mig del conjunt la presència de la capella sacralitzava tot el recinte. Posteriorment, a l'empara del naturalisme romàntic, els cementiris vuitcentistes es convertiren en cementiri-jardí, on la vegetació, que fins ara no hi tenia gairebé presència, prenia tanta importància com els mateixos monuments que contenien: mausoleus i natura creen un paisatge fet per éssers humans. En aquesta "ciutat ideal" podem reconèixer tots els estils arquitectònics d'una època i en ella apareixeran representades totes aquelles famílies que en algun moment foren importants en la vida de la ciutat. Així, a Europa, mirall de la moderna planificació urbana, la seva imatge responia al binomi ciutat-cementiri, essent l'arquitecte l'encarregat de dissenyar l'espai urbà/funerari i la casa/sepultura segons la categoria social del difunt. Es parla llavors d'una arquitectura creativa, un treball artesanal per a una arquitectura pública, en què diferents oficis aporten els seus coneixements en el disseny i en la construcció

d'ambdós espais. Són els oficis d'arquitectes, constructors, escultors, ferrers, marbristes, picapedrers, vidriers i ceramistes (Lacuesta/Galcerán 1993: 61-65).

El cas del cementiri de Père-Lachaise va ser especialment destacat pel que fa a la renovació de l'espai funerari, la finalitat de la qual era alleugerir l'espai del seu assentament –vist que les ciutats també guanyaven terreny–. L'any 1804, a la mà de l'arquitecte Théodore Brogniar, els conceptes moderns despullen l'espai mortuori del lloc lúgubre i trist associat a espais religiosos i deixen lloc a un espai laic, solemne i afable. Les antigues estructures claustrals són abandonades i apareixen grans avingudes, camins sinuosos i petits boscos. Així, la imatge "d'Elysée" el convertiren en un passeig molt apreciat, tot el contrari d'allò que inspirava en el segle passat, por i repulsió, esdevenint un model estètic a seguir en tot el món Occidental (Curl 1980: 154-167). Altres famosos panteons arreu del continent americà que seguiren la tipologia dels primers exemples francesos en les seves restauracions són el cementiri de Colón a la l'Havana (1886), el Panteó Francès o el de Dolores en la ciutat de Mèxic, el Cementiri de Belén a Guadalajara (1896) i el Cementiri de la Concepció de Buenos Aires.

Un exemple més proper de cementiri renovat del seu antic aspecte de fossar és el Cementiri de l'Est o Cementiri de Poble Nou de Barcelona, inicialment anomenat cementiri de la Mar Bella. L'espai recobrà utilitat quan l'any 1818 l'arquitecte italià Antoni Ginesi projectà un establiment semblant el cementiri italià de Pisa del segle XIX –model conceptual de l'època–, de contorn rectangular amb galeries porticades. La seva mirada cap a l'Antiguitat per cercar les civilitzacions més esplendoroses expliquen la introducció d'elements egipcis, com les piràmides evidents en les casetes laterals del cementiri i en les residències del capellà i el guarda i que, segons l'Acadèmia, són elements consubstancial. En aquesta línia crítica, Antoni Celles, arquitecte defensor del purisme classista, polemitzà sobre aquest eclecticisme de Ginesi en el cementiri, perquè l'escandalitzava la presència d'elements arquitectònics sense cap funció estructural, com ara cornises trencades i finestres semiesfèriques, en comptes de cenyir-se a respondre a una utilitat, com els clàssics antics i d'altres més moderns i, que arquitectes acadèmics aplicaven en les seves edificacions. El cementeri definitiu s'inaugurà l'any 1819 i

representà l'inici dels nous cementiris arreu de Catalunya. Aviat s'obriren els cementiris de Girona, Figueres, Mataró, Sant Feliu de Guíxols, Vilanova i la Geltrú i Igualada (Garcia-Portuguès 2007: 118-139).

Aquesta nova tendència de donar nous significats a la mort i d'adoptar nous símbols pel maneig de l'espai funerari, sense estar tampoc exempta del pes de la tradició funerària reticent a acceptar innovacions, produí una inflexió en la història dels cementiris. El fracàs de projectes utòpics benintencionats com els dels arquitectes Étienne-Louis Boullé, Claude-Nicolas Ledoux o Antoine-François Peyre, l'expansió de les ciutats i les creixents demandes de la societat industrial suposarien un repte teòric pels cementiris, el valor arquitectònic dels quals anava en descens a favor de la producció vertical. De ple en el segle XX, una nova sensibilitat que apostaria menys per l'adornament i que faria del cementiri un objecte de reflexió, anava substituint el discurs il·lustrat i els seus prejudicis higienistes per incorporar aquest cop el punt de vista dels vius, el d'aquells que l'aniran a visitar. Sota aquestes premisses, el cementiri-jardí cedirà terreny davant d'una nova fórmula que ja s'anava gestant en l'anterior: el cementiri-paisatge. En ell, la visió espiritual i racional, sense separar-se per complet de la tradició sinó més aviat partint d'ella, fugí de l'escenografia del jardí romàntic per identificar-se amb espais clars com turons, praderies o boscos oberts. Aquest progrés en l'arquitectura funerària a partir d'un substrat antic queda resumit en el Cementiri del Bosc (1915), a Estocolm, dels arquitectes Erik Gunnar Asplund i Sigurd Lewerentz. Famós per les grans superfícies de bosc que conté, amb el seu traçat –tant diferent dels cementiris mediterranis més aferrats a la tradició i carregats de simbolisme–, l'absència intencionada de significats immediats transmet una concepció de la mort diferent, portant al límit l'idea de cementiri-paisatge. Un altre projecte que entraria dins dels nous formats de cementiri, malgrat no haver-se construït, és el dissenyat pel concurs del cementiri municipal de Lyngby, Dinamarca, l'any 1952 per Alvar Aalto juntament amb Jean-Jacques Barué (García 2011: 102-103). En el seu disseny dos cràters en decliu ens condueixen, en paraules de Etlin, a tot “un nou món [...] que ens situa en el perfecte espai de l'absència” (Etlin 1991: 183), en el sentit d'estar situats en un altre regne, el regne dels morts, però que estan irrecuperablement absents.

Ara bé, retornar al cementiri el lloc que li correspon dintre de l'arquitectura contemporània només s'assolirà quan, a partir de la dècada dels '70, arquitectes i teòrics recuperin l'interès perdut per dissenyar l'espai de la mort. És en aquest moment que els cementiris passen a ser arquitectura "d'autor" en què l'arquitecte rep l'absoluta confiança per projectar un espai construït obeint la seva pròpia creativitat. La nova consciència s'obrí amb un parell d'obres capitals per entendre el present de l'arquitectura funerària: el panteó de la família Brion-Vega a Sant Vito di Altivole, a Itàlia (1972), de Carlo Scarpa i l'ampliació del Cementiri de Sant Cataldo de Módena, a Itàlia (1971), de Aldo Rossi. Classificats ambdós "d'arquitectura recent" semblant a la d'una vivenda o d'un complex industrial, el cementiri "d'autor" obliga a la recerca curosa de referències i, en la seva arquitectura homogènia no s'hi troben ni símbols de poder ni d'ordre social explícits. En ambdues construccions s'hi aprecia un desig de concebre l'arquitectura fúnebre com una obra unitària que li atorga a l'arquitecte un control total (García 2011: 101), cosa que determinarà els sacramentals, la forma dels quals apareix acordada per la creativitat formal i àdhuc la filosofia del projectista contemporani. Dintre d'aquest model de cementiri contemporani "d'autor" inclouríem, a més a més dels treballs citats, obres reconegudes pel gran valor arquitectònic com són el Cementiri de Armea, a Itàlia (2003), de Aldo Moretti i Marco Calvi, el Cementiri de Fisterre a La Corunya (1988-per acabar), de César Portela i el Cementiri Parc Municipal d'Igualada, a Igualada (1991), d'Enric Miralles i Carme Pinós. Aquest últim seria un important exemple de cementiri-paisatge i de lloc amb marcades pretensions de donar nous significats a la mort.

0.3 De la pedra al formigó texturitzat. El desterrament modern de la mort?

Cada societat disposa d'instruments de caràcter tècnic per gestionar l'evacuació dels que han mort que, organitzats en forma de cerimònia constitueixen el que anomenem ritus funeraris. Universalment tenen la mateixa funció. D'una banda, restablir l'ordre social pertorbat mitjançant actes

cerimonials que simbolitzen el trànsit dels difunts del món dels vius al món dels morts i, d'altra banda, preservar als supervivents de l'angoixa de la pèrdua i de la proximitat de la mort. Ara bé, l'objectiu implícit de les pràctiques cerimonials és el tractament del procés de cadaverització i la recerca del destí definitiu de les restes humanes; la seva localització topogràfica.

A excepció de l'endocanibalisme descrit en grups humans de la nostra espècie que es consumien parents difunts, com el cas dels fore a Nova Guinea, pràctica ritual en què l'espai de la mort s'instal·la en els propis cossos dels sobrevivents, o bé els inuit, que deixaven els cossos sense vida al bell mig del glaç perquè les bèsties se'ls cruspissin, la inhumació sota terra és el procediment més antic d'evacuació de cadàvers³. Prou conegut entre els Neanderthals, posteriorment, en societats tradicionals, el significat de la inhumació s'associava al mite de la Terra-Mare segons el qual soterrar els cossos sota terra era símbol de fertilitat i d'úter universal, alhora que permetia la reintegració a la natura: morir és tornar a néixer (Allué 2004: 1-10). Jueus, cristians i musulmans també inhumaven els cadàvers esperant la resurrecció de la carn. D'aquí que els cementiris siguin l'habitat tradicional dels morts. Les tombes que hi habiten sostenen el record de tots aquells que no hi són.

Acabem d'assenyalar que l'exili dels morts de l'àmbit urbà durant els segles XVIII-XIX va representar el distanciament de l'espai funerari dels nuclis habitats, on la mort formava part de la vida quotidiana dels vius. Ara, segregat a la perifèria, el cementiri passa a ser un element urbanístic que formarà part d'una planificació general de l'espai que s'integrarà racionalment a l'entorn. En aquest nou recinte funerari, la lògica de l'organització reproduirà la vida social de la ciutat, les seves jerarquies i les seves segregacions socials. L'extensa

³ Les formes d'evacuació són diverses històrica i culturalment. La tanatopràxia –tècnica de gestió de cadàvers– ha donat lloc a procediments diversos. A l'arxipèlag malai, per exemple, els dayaks de Borneo exposaven el cadàver al sol per la necessitat d'exorcitzar el cos sense vida de les males influències dels esperits (Hertz 1990 [1917]: 25). Les torres del silenci a Bombai i a Iran servien per dipositar els cadàvers perquè la seva carn fos consumida pels voltors com a senyal de purificació. A l'est siberià, els koriaks llençaven els seus morts al mar amb la creença que quedaven confinats a l'oceà, però mai abandonats. Pels egipcis, la momificació impedia que el cadàver arribés a la putrefacció i així poder unir-se amb la seva "ànima" en la terra dels morts. A la Índia, segons el ritual sagrat, morir i ser incinerat en el Ganges permet als difunts, purificar els seus pecats en aigües sagrades i accedir al *Moksh*, que significa l'alliberament definitiu de l'ànima. Els inques de Perú i altres cultures sud-americanes també momificaven artificialment els seus morts i així poder conservar la identitat del difunt en el més enllà.

àrea que ocupa és classificada per sectors o barris. Així, les zones nobles ocupen espais més propers on es despleguen recursos escultòrics i arquitectònics de l'època, mentre que a més distància trobem els nínxols, la majoria dels quals són molt semblants als blocs de pisos de l'extraradi urbà. D'aquí l'assumpte que com la ciutat, el cementiri és tot un repertori únic de formes arquitectòniques i escultòriques. En el seu interior s'estableix un paisatge de pedra concebut per durar i atorgar un suport estable pel culte als difunts.

Actualment, moltes d'aquestes antigues construccions neoclàssiques i neogòtiques dels cementiris monumentals, fidel reflex de la ciutat dels vius, amb el pas del temps han anat exhaurint el lloc dels enterraments, calent reformes i ampliacions que no sempre comparteixen les mateixes línies estilístiques de qualitat de què presumien les grans avingudes dels cementiris. Aquest seria el cas del Cementiri Vell d'Igualada que ha rebut nombroses ampliacions, fins al punt que el recinte originàriament rectangular es troba completament deformat. Aquesta evolució del cementiri modern en què molts d'ells han vist exhaurits els seus llocs d'enterrament ha desenvolupat un segon moviment centrífug, aquest cop contemporani, a la recerca d'espais lliures capaços d'absorbir un flux encara major de difunts. La ciutat d'Igualada, esgotat l'espai d'enterrament en el seu cementiri vuitcentista, ha buscat edificar un nou recinte funerari als afores, en un terreny prou ampli i extens com per construir-hi el Cementiri Nou.

El ritus mortuori i les pràctiques que el sostenen han anat acompanyades de manifestacions artístiques i arquitectòniques, fent dels recintes que acullen els nostres avantpassats un espai monumental singular. Tarrés i Moreras, parafrasejant a Rodríguez Barberán (2005), assenyalen que de sempre, el cementiri ha representat un espai de "memòria habitada" de la nostra societat, constituït com un espai social de major confluència simbòlica, ja que hi convergeixen diversos significats històrics, socials, artístics, artesanals, econòmics i polítics, així com la concepció del món, del més enllà, de les creences y les tradicions. També hi té lloc l'organització i representació de la mort, els aspectes festius i convivencials, la diversitat religiosa i cultural. És en els cementiris on es concreta, s'expressa, es fa visible i cobra vida el patrimoni

cultural funerari (Tarrés/Moreras 2012: 1-3). L'espai funerari és també un camp propici del que alguns teòrics com Enrique del Moral han denominat amb l'expressió de "l'integració plàstica", fent referència a què, en matèria de cementiris, conviuen l'urbanisme –la ciutat dels vius i la ciutat dels morts–, l'arquitectura, l'escultura, la pintura i diverses arts decoratives –la ferreria, fusteria i ceràmica–, creant formes i objectes que representen diferents maneres d'entendre i concebre la vida i la mort (De Regil 2013).

La difícil tasca del disseny de cementiris consisteix en extreure el que no es veu a través de les metàfores i dels rituals, fent palpable el dolor dels qui queden vius i el record dels difunts. La tristesa de la pèrdua i el dol tenen un protagonisme en els espais funeraris, quan l'últim adéu pren forma amb la introducció del fèretre dins del nínxol, el destí definitiu del mort. Llavors, la tomba apareix com un lloc protector que defèn als vius de la presència inquietant dels espectres i de les aparicions, a la vegada que impedeix que el traspassat desaparegui de la memòria dels seus descendents. La tomba egípcia reproduïa amb exactitud la casa i l'entorn que el difunt gaudia en vida. Per aquest motiu, materials incorruptibles que duraven eternament forjaven les seves formes piramidals, el perfil afilat i vertical de les quals unien la terra amb el cel. Pel contrari, la tomba cristiana de la baixa Edat Mitjana, també una casa en el més enllà, no situava al difunt en una vida eterna com ho feien els egipcis, sinó que aquesta casa transfigurada estava localitzada en la terra, entre els homes i els pobles com a mostra de la victòria sobre la mort (Azara 1999: 32).

En el cementiri és on es troba la noció d'allò espiritual en la seva forma més profunda: la confrontació de la vida amb la mort. La reencarnació d'allò vivificant, la natura, també hi té quelcom a dir entre els murs dels cementiris, sobre tot en els cementiris de finals del segle XVIII, quan aquests foren convertits en extensos parcs d'arbres ornamentats de tombes i panteons dibuixant un únic paisatge amb les cases. El dolç descans en els cementiris enjardinats ofería el marc idoni per sostenir els pensaments i els sentiments dels vius (Loosle 1993: 221-227). "El do de viure ha passat a les flors" va escriure Paul Valéry a "Le cimetière marin" (1920). O el mateix Celestí Barallat i els seus "Principis de botànica funerària" escrits l'any 1885, on es pot llegir "brotats de la terra on reposen els morts, alimentats de la seva substància, els

arbres, els arbustos i les plantes simbolitzen la continuïtat de la vida i poden subministrar així alguna forma d'esperança i de consol" (Barallat 2013 [1885]: 44). A punt de traspàs, el difunt és dipositat en un lloc bell, en el jardí del paradís o el mític Edèn perdut on la naturalesa viu en harmonia amb l'ésser humà. Els aspectes macabres i lúgubres típics dels cementiris parroquials amb tombes mig obertes i cranis repartits pel terra donen pas a la mort bella, aquella que habita entre la natura, prou revifada perquè els absents recobrin la seva presència. El cementiri de Père-Lachaise (1804) és el paradigma: en la seva renovació de la perspectiva funerària abandonà les fórmules claustrals i va unir l'obra de l'home amb la naturalesa. A partir d'ara, les visites al cementiri són alguna cosa més. Passegem pels carrers tranquils, observem les tombes i els panteons i admirem la seva construcció i els seus elements ornamentals. El cementiri es converteix així en un espai públic pròxim a la nostra vida quotidiana, que ens permet fer un recorregut a través de la història de la nostra ciutat. El record dels absents es fa tangible en la tomba, quan es marca l'espai sota el qual es troba l'enterrament, resultant autèntiques ciutats de la memòria.

La pròpia etimologia de la paraula "arquitectura" suggereix l'estreta i necessària relació entre la pedra i la vida. L'arquitecte construeix els habitacles per protegir la vida com també ha construït espais de mort per impedir que la persona que havia estat s'efumi i desaparegui per sempre atrapada per l'oblit. Antoni Ginesi ho demostrà amb la reconstrucció del cementiri del Poble Nou, després de la destrucció que va patir en mans de les tropes napoleòniques. Grans tombes i efigies s'alcen fermes poblant les avingudes cementirials omplint el buit provocat per la mort i mantenen la il·lusió de què el difunt no ha estat devorat pel temps. En el recinte, les tombes-mansió signifiquen i simbolitzen la importància de la mort, alhora que els difunts que les ocupen monumentalitzen la seva absència, deixant constància de la seva glòria terrenal i celestial.

En els cementiris monumentals, les agulles, pinacols, timpans amb relleus escultòrics, etc., de les tombes romàntiques formen part dels elements que ornamenten estàtues i figures tombals. Animals quasi reals, motius vegetals i florals és el ventall estilístic que hi predomina, així com volums còncaves, convexos, formes pètries que combinen materials, donen major

expressivitat i moviment. La permanència dels avantpassats en el temps i en el mobiliari del cementiri és on fixem el nostre interès per contemplar-lo. La tomba transmet a les futures generacions el record del difunt en deixar marcat qui fou en vida i fer-lo sobreviure. Fetes de materials perdurables, les sepultures, a més a més d'albergar les restes humanes, també emmagatzemen la memòria col·lectiva i individual. Aquestes estan carregades d'informació simbòlica com ara noms, dates, epitafis i fotografies. Totes aquelles que emulen a orants o a ploranes, així com les que estan adornades per esquelets, calaveres, rellotges d'arena són al·legories que conviden a pensar en allò transitori de la vida. Imatges de portes o barques gravades en sarcòfags recorden el trànsit, el viatge de la vida cap a la mort (Lacuesta/Galceran 1993: 3-7).

A finals del segle XVIII i principis del XIX, també dins la problemàtica d'higienització dels vells espais funeraris i la necessitat de projectar espais de nova planta, grandiosos i freds projectes d'arquitectes francesos expressaven la relació amb la mort mitjançant sublims edificacions somiades, visions fantasmagòriques irreal e ideals que semblaven formar part d'un altre món. Un exemple d'això és el projecte mai construït de l'arquitecte Étienne-Louis, el Cenotafi de Newton (1784), que amb la seva grossària i contingut volia rivalitzar amb tot l'univers. Quelcom semblant passa amb el Cementiri Ideal de Teodoro de Anasagasti, medalla d'or en l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1910, pensat per ser emplaçat en una illa deserta. Tot i no ser mai construït, en aquest cementiri ideal la mort també és representada per allò sublim, per una arquitectura severa que sap transmetre una emoció i que aprofita el màxim la col·laboració de la naturalesa en la decoració del lloc. Amb un pont que uneix l'illa amb la costa, més que un cementiri era l'escenografia d'un "fantasma arquitectònic" (Saguar 1993: 7-9). D'aquests tipus de dissenys es traspua la intenció d'una nova significació de la mort on els morts es fan presents a través d'un escenari que instruïa els vius sobre la naturalesa i els fins últims de l'existència humana. Aquesta concepció emocional de l'arquitectura de la que beuen grans mestres arquitectònics contemporanis com Carlo Scarpa, Aldo Rossi, Frank Lloyd Wright, Giuseppe Terragni, Gunnard Asplund, etc, sembla ser que ens vol portar "a sentir que estem en un altre regne, el regne dels esperits dels morts [...]. En un àmbit paradoxal, fora d'aquest món i de l'altre, un

espai més enllà de la vida i de la mort. És l'espai de l'absència" (Etlin 1993: 2), l'absència total de l'esser com a garant de la creació arquitectònica (Azara 1999: 18).

Deixant endarrere l'època moderna, en la contemporaneïtat del segle XX s'ha perdut aquella estreta relació entre l'arquitectura i la mort. La retòrica vuitcentista desapareix i deixa pas a motius evocadors i metafòrics que signifiquen la mort com quelcom més flexible i desaferrat i el cementiri no plantejarà problemes d'ordre pràctic i funcional, sinó que posarà al descobriment la qüestió del significat. Ara, el simbolisme doctrinal originari en el Locus Sácer de l'església, amb la creença de la resurrecció de la carn, davant d'una societat secularitzada dóna pas a una poètica contemporània que és la poètica de l'espai. El nou espai funerari caracteritzat per grans espais extensos i lliures on la naturalesa pren un paper fonamental s'experimenta en el seu recorregut, alhora que hom se l'apropia emocionalment i estableix el seu propi sentit del territori i de la mort. Els eixos vertebradors de les construccions són camins que s'apropien de l'espai, que són experimentats pels visitants que els recorren i al fer-ho afirmen el valor sagrat del lloc en sí mateix (Blanco 2015: 146-150). Vist així, m'atreveixo a asseverar que l'indret funerari acull una nova espiritualitat basada en experiències humanes no dictades per la pèrdua de l'èsser estimat enterrat en el cementiri, sinó que són dictades per una arquitectura que es recorre i, al fer-ho evoca en un mateix emocions de nostàlgia i d'assossegament. D'aquí que goso afirmar que edificacions funeràries com el Cementiri Nou d'Igualada, el cementiri de Fisterre (La Corunya), el Nou Cementiri de Tarragona, el tanatori de Lleó i el de Terrassa són construccions contemporànies que responen a la generació d'una nova transcendència que no parteix de la cultura i de la tradició funerària tant preocupada per la salvació de l'ànima, sinó de les qualitats emotives de la natura i el paisatge en el qual la construcció s'insereix. Aquest cop, el formigó com a material de construcció procura la tomba del passat estable i eterna mereixedora d'albergar el record dels nostres difunts. Més que morts que ressusciten i abandonen les tombes durant la nit, el cementiri contemporani els acull entre la natura i els acompanya fins el centre sagrat de la terra, al món subterrani al qual pertanyen.

Aquesta circularitat de la condició vital de l'home a partir de la qual en morir tornem a formar part de la naturalesa, en el espai funerari projectat per Miralles i Pinós roman representada com si es tractés d'un fragment de paisatge que es recorre de forma seqüencial en el qual, com un vessament d'aigua, els cossos traspassats, simbolitzats en les velles travesses de ferrocarril incrustades en el paviment, simulen una processó en el riu de la vida, al igual que els talussos de nínxols plegats cap a l'interior de la terra, com un retorn a ella (García 2011). El simbolisme religiós tan abundant en els cementiris tradicionals, en la contemporaneïtat roman tan ocultat que s'ha de cercar. Una recerca curiosa que no sempre resulta exitosa per aquells que el visiten el nou recinte, perquè es troba totalment representat en l'arquitectura, en el resultat de construir un paisatge funerari utilitzant els mètodes i les tècniques de construcció del corrent americà d'art contemporani Land Art, que tan bé coneixien els arquitectes. Les noves formes arquitectòniques que representen en l'espai la confrontació de la vida i la mort són el resultat d'innovadores tècniques de projecció i construcció de l'espai.

Com així ho descriu Blanco, el moviment de terres del qual parteix el Land Art en les seves construccions paisatgístiques ha possibilitat omplir l'indret de signes que suposadament fan referència a la religió i al ritus mortuori. Amb l'objectiu de construir un recinte funerari semi enterrat en el paisatge, la terra sobrant de l'excavació s'ha convertit en el monticle de terra situat a l'entrada i que vol simular el tradicional tumult de marcades connotacions funeràries. Alhora, el fet de construir la capella en el punt més alt de l'espai i cobrir-la de terra ens remet a les connotacions de la muntanya sagrada habitada per déus com el mític Monte Olimpo a Grècia. El seu aspecte elevat i mig enterrat també ens fa pensar en la basílica La Sainte-Baume, projecte que Le Corbusier va construir a l'interior d'un massís rocós al qual s'accedia per estrets camins, fet que potenciava el valor sagrat i religiós de la construcció. En l'interior de la capella novament hi trobem referències religioses gens explícites. Aixecar la vista al sostre és descobrir una creu feta de formigó en tota l'amplitud i llarg de l'espai. En una de les parets, tres orificis en forma ovalada volen ser la representació de la Santíssima Trinitat (Blanco 2015). La capella també fou pensada per contenir referències i motius decoratius provinents de la religió

cristiana. Josep Clos, el manyà que va treballar sota les ordres d'en Miralles i Pinós en la construcció de l'edificació, m'explicava (16-IX-2016) com altres motius decoratius com els que els arquitectes tenien pensats per la porta de la capella, i que finalment no fou construïda, "volien representar els dotze apòstols. També, una creu feta de formes geomètriques pensada per ser penjada en la paret frontal". Caminant entre el conjunt arquitectònic s'hi troben un parell d'al·legories. L'una, uns dibuixos abstractes realitzats pel propi Miralles en la porta metàl·lica d'entrada a l'edifici de serveis, que no semblen representar ni significar res, són pans i peixos com a símbol del miracle de Jesucrist. L'altra, el relleu de l'ornamenta del cérvol de l'estampa de Sant Hubert gravada en algunes plaques de ferro forjat decoren l'indret" (Blanco 2015: 157-167). Amb les següents paraules Carme Pinós expressa alguns dels seus records del projecte d'Igualada: "El cementiri és ple d'aquesta poètica, petits signes dels que percebem una mínima part, però que contenen molts significats darrere. Ens preguntem, ¿com fem la porta? I l'Enric es posava a estudiar mils de referències: els manaments, els apòstols, etc." (Pinós 2009: 20-25). Sembla ser que la religiositat també resta implícita en algunes seccions del conjunt arquitectònic inspirades en l'arquitectura natural d'Antoni Gaudí – home de grans conviccions religioses –, com és la secció sobreposada de nínxols en el segon pis dels enterraments, en la qual l'intervenció arquitectònica fou inspirada en les formes de projectar i construir utilitzades per l'arquitecte català en el Park Güell. La predilecció de Gaudí per formacions geològiques íntimes a la natura com coves, grutes i criptes volen donar un valor sagrat a les seves edificacions (Blanco 2015: 198-204), valor que els arquitectes del Cementi Nou han volgut traslladar en el recinte amb una arquitectura que sembla emanar directament de la terra.

Els edificis funeraris actuals com els tanatoris municipals de Lleó i de Terrasa (Vallès Occidental), juntament amb els cementiris de Fisterra (A Corunya) i el d'Igualada (Barcelona), pretenen ser llocs neutres i asèptics on més que símbols religiosos s'hi aixopluguen reflexions sobre el fet de morir. El paisatge verd dels arbres i el blau del cel que embolcalla l'edifici vol representar la nova concepció de la mort, que flueix i on la tomba deixa de ser un lloc de permanència per ser vista com un lloc de partida. De la fórmula "jeu aquí"

correspondria més justament “d’aquí parteix” (Massad/Guerrero 2005: 1-2). Són arquitectures artístiques que es contemplen com autèntiques obres d’art. En elles la vida vol imposar-se a la mort, però no com a forma de ser vençuda tal i com es donava en la mort antiga, sinó per ser dissimulada. Juntament amb el silenci que inspiren aquests llocs, no són els grans mausoleus i les estàtues al·legòriques d’àngels caiguts i de dalles que acompanyen a esquelets el que invoca la dimensió numinosa, sinó la intensitat del projecte, una arquitectura que innova i que, ella sola, en la seva complexitat constructiva s’imposa a les velles concepcions del que és el fet més vertader de la nostra existència: la mort. Aquest cop, un receptacle de formigó prou bonic i atractiu acull les restes humanes. Més que reconèixer el lloc pels seus símbols aquest és definit per conceptes i l’art tombal del passat és substituït per la mateixa obra arquitectònica on la tomba es representada amb tot el conjunt, més que de forma individualitzada.

A Igualada, el resultat de la construcció in situ a partir del Land Art són topografies artístiques. En la unió total de l’arquitectura amb la natura es genera una topografia artificial en les concavitats de la qual, els llocs estàtics, els canvis de nivells, etc., s’hi troba la funció del record i la memòria pròpia de tot recinte funerari, però no pas la dels nostres difunts sinó “la memòria perduda del lloc –un temps primigeni–” (Blanco 2015: 87), la que es busca amb grans màquines excavadores extraient terra fins arribar a la roca mare. Una autèntica vall de la mort en què el lloc d’origen es converteix en el fi. Així ho descriu Pizza: “Finalment el cementiri tornarà, en un record arcaic, a ser subterrani: una única tomba reconquistada, ocupada per la vegetació, construint així l’esperat retorn a la terra” (Pizza 2011: 20-25).

La permanència eterna entre ostentoses tombes de pedra i marbre dels que han marxat per sempre no sembla tenir cabuda en el nou espai funerari de Miralles i Pinós, pensat ni pels vius ni pels morts, els qui són reconeguts en el paisatge de terra i vegetació i des del qual parteixen al no-res. La forta càrrega simbòlica que sostenia els vells cementiris tradicionals resta reduïda en la contemplació d’un panorama construït a escala humana i que sembla ser suficient per suportar el pes del dol i la pèrdua. Una forma natural i planera d’oblit que paradoxalment és representada per un tipus d’arquitectura complexa

i costosa en el seu disseny i construcció. En els nous espais funeraris contemporanis com el Cementiri Nou, el patrimoni paisatgístic pren protagonisme davant del patrimoni cultural funerari entès com tots aquells aspectes materials i immaterials relacionats amb la mort i que formen part de les senyes d'identitat d'una societat. És el paisatge que acull el ritus mortuori el que dóna identitat i monumentalitat a l'espai. Més que en les formes, la monumentalitat rau en els conceptes: l'impacte visual, l'ús de certs materials i textures que, juntament amb uns recorreguts establerts aspiren a donar a l'edificació funerària la suficient càrrega simbòlica i de monumentalitat que l'identifica amb l'ús per el qual està destinada. A continuació, el formigó texturitzat a base de planxes modulables atorga la durabilitat a una obra a la qual es preveu una permanència de segles. Per últim, la col·laboració de la vegetació convertirà el lloc en una agradable zona de passeig (Climent 1993: 1-10).

La qualitat tranquil·litzadora pròpia dels llocs de repòs, en els nous espais d'inhumació contemporanis resta simbolitzada en la recerca d'allò primitiu a partir d'una arquitectura despulada i enterrada a l'estil de les obres del visionari arquitecte francès del neoclassicisme Étienne-Louis Boullée (1728-1799), que s'aconsegueix mitjançant materials més apropiats per a la indústria de la construcció; una economia de l'edificació molt diferent d'aquells recintes mortuoris productes de la il·lustració en què l'exhibició de recursos és evident. La desacralització de la mort del nostre segle, a més a més de l'aplicació de la tecnologia moderna en la construcció de les edificacions, motiva que l'hàbitat dels nostres difunts sigui construït amb mitjans compositius més econòmics, la qual cosa produeix un nou gènere d'arquitectura, que són "les arquitectures desmaterialitzades, que rebutja les formes i els valors de la història a la cerca d'aquell món de l'esperit, últim objectiu de l'art, de la forma pura i alliberada" (Azpiroz 2012: 18).

En la nova arquitectura funerària, l'arquitectura dels sentiments i de les emocions, s'emmiralla la mentalitat contemporània vers la mort que, tal i com apunta Vovelle, es caracteritza per l'omnipresència d'un model restrictiu de conductes vers el fet de morir. Segons l'autor, la desestructuració de tota una tradició religiosa de preparació davant la mort ha provocat una disminució de

les trobades amb aquesta, cosa que té implicacions directes en els rituals funeraris i en el propi espai de mort. Les noves necròpolis, Vovelle les classifica com a llocs amb manca de carisma i d'absència de l'imaginari col·lectiu, i d'expressions del sentiment familiar que de sempre s'ha donat en els cementiris. Ara, amb estàtues i epitafis cada cop més escassos, els llocs on habiten els morts representen l'última expressió de la *mort-tabú*; un nou model que no equival a una pura i simple exclusió de la mort sinó, que "darrere d'aquesta evolució es perfila una recerca d'un sistema de mort diferent i nou" (Vovelle 1991: 1-10).

L'obertura del cementiri de Père-Lachaise l'any 1804 va transformar el discurs que cada època tenia sobre la mort i incidí en les formes de configuració de l'espai. La nova fisonomia espacial juntament amb l'actitud de l'època vers la mort més preocupada per la mort de l'altre que per la pròpia, d'enyorança per l'absència (Ariès 1982 [1977]: 43) va possibilitar que el cementiri actués a més a més de receptacle que alberga les restes humanes, d'indret per emmagatzemar permanentment tant la memòria col·lectiva com la individual. Per això, en aquesta època, per la vessant del record, l'arquitectura funerària contenia formes expressives que s'apropaven a allò simbòlic. Però en el segle XX entrem en el món del "com si", en el regne de les metàfores. Els temes d'art i d'arquitectura comencen a estar absents del repertori fúnebre. Tombes com el panteó de la família Malström (1929) de Sigurd Lewerentz, de discretes i aparentment modestes com les d'Eric Gunnar Asplund (1940) i Le Corbusier (1957), elaborades amb una simple placa horitzontal, en són exemples de l'escassetat de símbols gràfics dels arquitectes moderns. A partir d'ara s'adopta un model diferent de cementeri, el cementiri-paisatge, on es desitja que la relació de l'ésser humà amb la mort es basi exclusivament en la seva unió amb la terra i la natura com a metàfora del cicle de la vida. En lloc de confiar en el monument commemoratiu individual per aportar el vincle sentimental entre el món del viu i el dels morts, en el seu disseny i organització es busca un enllaç més universal i més simbòlic entre la naturalesa i la mort. El Cementiri Nou d'Igualada representa la màxima expressió. Aquí la mort no és representada en l'arquitectura sinó en l'absència d'aquesta o més aviat, en la presència racionalitzada de la mateixa per donar

protagonisme a la natura. Els significats mortuoris s'hi expressen per abstracció i no per l'efecte acumulatiu de l'arquitectura funerària tradicional que tenia a "la mort antiga" com origen i última justificació.

La tomba moderna assenyala el fi d'una època, d'un moment de la història. A partir d'ara, potser s'haurà de trobar la sensibilitat adequada al moment sense efectuar un tall en les baules culturals, sense perdre la memòria. I l'arquitectura haurà d'assumir el repte.

I. UNA ETNOGRAFIA DEL CEMENTIRI. PLANTEJAMENT D'HIPÒTESIS I OBJECTIUS DE RECERCA

El primer contacte de l'etnògrafa amb l'objecte d'estudi es va donar l'any 2012, quan duia a terme les pràctiques de treball de camp en el tanatori de la Funerària Anòia per a la realització del Treball Final de Màster. Una de les tasques que realitzen els professionals de la mort de la funerària és la de preparar les tombes on s'inhumaran els difunts que s'estan vetllant en el tanatori. Moltes d'elles contenen les restes de familiars, per aquest motiu és necessari anar al cementiri amb anterioritat a fer lloc per les noves despulles que acabaran en el seu interior. Entrar en el Cementiri Nou va ser una experiència ben distinta de la que et brinda l'entrada a la resta de cementiris que la empresa funerària d'Igualada hi té competències. El paisatge de margues, turons i cel que s'obria davant nostre no era usual del paisatge funerari que els anoiencs estem familiaritzats⁴. Els cementiris municipals de Capellades, de la Pobla de Claramunt, de l'Espelt, Montbui i Jorba, per exemple, són recintes construïts entre 1800-1900, de planta rectangular, delimitats per murs i porta d'accés en clau d'arc i que responen a la tipologia de cementiris parroquials. Alguns segueixen al costat de l'església com el de Jorba i d'altres han estat traslladats a les afores per les dinàmiques de transformació urbanística dels seus nuclis habitats. En el contacte visual i físic amb el Cementiri Nou, la diferència es fa flagrant sobretot quan la primera imatge que s'evoca a la ment és la del Cementiri Vell, inaugurat oficialment l'any 1819 i que actualment segueix en ús. Si bé ambdós recintes responen a la modalitat de cementiri urbà, el Vell és una obra d'estil neoclàssic, mentre que el Nou ha estat abundantment esmentat com un dels paradigmes de necròpoli postmoderna de gran valor, no sols com espai arquitectònic, sinó fins i tot com una veritable obra d'art. Entre les virtuts que teòrics de l'arquitectura li prodiguen hi ha la manera com dialoga amb la topografia en el si de la qual

⁴ L'etnògrafa va néixer i créixer a Igualada. En aquest sentit, la recerca és un treball "a casa" (Velasco/Díaz 1997), un estudi sobre nosaltres.

s'ubica i la seva proposta d'especialització d'una reflexió profunda a propòsit del pas de la vida a la mort (Sória-Lopez 2004).

Un cop en el seu interior, el que més crida l'atenció és la forma dels talussos o blocs que contenen els nínxols. El seu disseny, alguns inclinats endavant i d'altres endarrere, a més a més de deixar les ofrenes als difunts completament a l'intempèrie, sense cap marc que les protegeixi, així com la coexistència de diferents tapes del nínxols dissenyades pels arquitectes, que no contemplan la possibilitat d'incloure inscripcions ni epitafis i, d'altres tallades al gust dels propietaris, fa que en el seu conjunt l'obra es percebi com un lloc distint, a més a més d'incòmode d'utilitzar, tant a l'hora dels enterraments com en les pràctiques postmortem. La llunyania del centre de la ciutat –per arribar-hi cal travessar tota la zona fabril de naus industrials fins trobar-se amb un cul de sac on els camions que circulen pel polígon industrial aprofiten per girar quan volen canviar de direcció– i pràcticament l'absència de senyals indicadores reforcen dita percepció. A més a més, l'espai funerari, sense creus, ni àngels ni símbols al·legòrics, recorre a una iconografia cristiana del pas de la vida a la mort velada en les formes arquitectòniques utilitzades com tombes obertes, semiobertes, escales que connecten els diferents nivells de nínxols, llocs entremitjos que dificulten seguir la precisió i direccionalitat que marca el camí, com la mateixa vida o la mateixa mort: un camí d'anada al més enllà ple de dificultats que només les oracions dels sobrevivents poden alleugerar-lo. Seguint la metàfora del fluir, materials utilitzats pel seu disseny com velles travesses de ferrocarrils que floten pel paviment rugós de formigó, bifurcacions, corbes, etc, –simulant rius d'ànimes o el líquid de cossos que torna a la natura–, els arquitectes construeixen un lloc de pas, de transició cap a l'eternitat i l'infinit que, en cap cas dibuixa una organització de l'espai rectilínia amb avingudes i carrers plens de tombes, ni zones de panteons. La simbologia sobreentesa dels arquitectes tampoc ha pogut suplir l'abundància de localitzacions, orientacions i tipologies de sepultures, repertori únic de formes arquitectòniques i escultòriques a les quals està acostumat el visitant.

Tot plegat estimula la sospita de l'etnògrafa que l'obra d'art d'Enric Miralles i Carme Pinós ha estat creada en detriment a l'usuari, el qual en les visites a l'immoble es troba amb tot un seguit de dificultats per utilitzar l'espai

amb seguretat, d'anar-hi periòdicament de visita i sustentar el record amb la tomba, o, simplement passejar-hi com un barri més de la ciutat amb la comoditat que ofereix el Cementiri Vell, el referent que té d'espai d'inhumació dels que han marxat per sempre. D'aquí que "volem un cementiri" és una de les expressions que he escoltat en una de les entrevistes realitzades a informants.

Aquesta intuïció em condueix a una primera hipòtesi, que l'experiència que brinda en el visitant passejar per aquest indret no és la d'estar caminant pel cementiri que ell percep, practica i viu; més aviat caminen pel cementiri que els arquitectes de la ciutat dels morts han dissenyat donant regnes soltes a la creativitat. Això comporta que el Cementiri Nou com infraestructura indispensable de la ciutat i espai públic encarregada per a la seva construcció a arquitectes de prestigi, en el seu disseny no van tenir en compte les apropiacions socials dels habitants que l'utilitzarien. En aquest sentit, l'espai delimitat per la parcel·la que s'assenta la nova ciutat dels morts ha estat *arquitecturitzat* –geometritzat per a continuació instal·lar un seguit d'elements considerats eloqüents i amb certa pretensió innovadora i creativa– de tal manera que en la seva utilització es generen una sèrie de problemes al estar disposat aliè i indiferent a les necessitats de tots aquells que l'usen.

A partir d'aquesta primera hipòtesi i com a resultat també de les fases exploratòries de treball de camp en les que he observat l'edificació en el seu conjunt, entre d'altres fenòmens, el comportament dels visitants vers l'edificació, sorgeixen els següents interrogants d'investigació. El fet que el Cementiri Nou hagi estat pensat i dissenyat pels arquitectes sota criteris estètics i derivats de la història de l'art fa que l'indret romangui tot el temps pràcticament buit o, que la majoria de les vegades només rebi visites de turistes interessats en arquitectura? Quins elements trobem o pel contrari manquen per ser un lloc amb aspecte de lloc practicat i viscut? De quina manera els espais de mort participen en el sentit del lloc i d'identitat dels seus habitants? Quins canvis han originat els arquitectes en el comportament de la gent dintre del nou recinte funerari en comparació amb el comportament en el Cementi Vell? Fins a quin punt el públic visitant entén les noves propostes formals? El cementiri s'està gestionant de tal manera que estan soscavant la seva naturalesa?

De l'anàlisi i reflexió que es desprèn en el camí de resoldre els interrogants d'investigació arribo a una segona hipòtesi, a saber, la manca per part dels arquitectes d'incloure en el seu projecte la evident interrelació entre espai i cultura. Els arquitectes, en comptes d'ocupar-se dels hàbits, de les rutines, dels comportaments i de la pluralitat de necessitats que s'han d'equilibrar dins dels espai funeraris, s'han aplicat al cent per cent en el procés individual de creació i en la relació entre l'arquitectura i el seu context geològic, amb la intenció de construir un paisatge en què l'arquitectura es difumina entre camps de conreus, turons, muntanyes i el cel postrat en l'horitzó, els símbols emprats pels arquitectes per introduir l'hipotètic "més enllà": en morir el cos viatja fins el nucli més primitiu de la terra per després ressuscitar i desaparèixer en el firmament. La preeminència de l'espai com objecte arquitectònic projectat única i exclusivament segons criteris tècnics i estètics em fa pensar que el projecte és l'origen de la irreconciliable relació entre natura i cultura que regna en l'espai funerari.

La tercera i última hipòtesi plausible que guia la recerca s'origina en l'observació de l'espai com espai arquitecturitzat, on la creativitat i el fet arquitectònic dirigit a la creació d'un espai original i diferent, més proper a l'art que a la vida quotidiana, impedeix una gestió del conjunt funerari sota criteris de sostenibilitat cultural i econòmica, que obliga a reflexionar sobre els criteris utilitzats per fer d'un cementiri patrimoni cultural. La pregunta de per a qui és significatiu el cementiri és un altra qüestió que es voldrà contestar al llarg de la confecció de la tesi doctoral.

L'atenció específica als espais dedicats a la inhumació a la ciutat d'Igualada, el disseny, la construcció i la col·locació d'imatges i ofrenes en ells, així com les activitats organitzades entorn al lloc de repòs o "la casa dels morts", una "casa" de qualitat i de fama internacional, teòricament construïda per testificar la mort i el seu dol, resta descrit i interpretat en les següents pàgines. En el seu conjunt la recerca vol servir d'instrument de denúncia d'un espai funerari que d'entrada sembla voler, com es diu col·loquialment, "pendre el pèl" als igualadins i fer-los creure que tenen un espai de gran valor cultural en la ciutat d'Igualada i, que els eximeix de tenir bones experiències en la pràctica del culte post mortem i de veure les necessitats d'inhumació i record

satisfetes. Un dels informants es dirigí a l'etnògrafa per dir-li "segueix tu perquè joestic a punt de tirar la tovallola. No hi ha res a fer. Tu que en saps, escriu". Aquest és el to que, inconscientment dictat per una arquitectura "desmaterialitzada" (Arpiroz 2000), ha imperat en tot el treball de camp, encarnat en el cos de l'etnògrafa, les implicacions del qual reclama un exercici ètic i polític de reflexibilitat que post poso per una altra ocasió.

II. MARC TEÒRIC REFERENCIAL

Els cementiris varen començar a ser anomenats a grans trets en obres clàssiques de grans autors, com Phillippe Ariès i Michel Vovelle i sempre dintre de la perspectiva de la història de les mentalitats. Més que els cementiris, el que realment interessava als autors era la història de la mort. Ariès (1975; 1982) ho feu reconstruint la transició dels models de mort al llarg de mil anys de la societat europea occidental, des de l'imaginari cristià medieval fins a l'ordre burgès. A partir d'una exhaustiva anàlisi de les actituds i els comportaments vers el fet de morir, l'autor diferencia la mort contemporània de la mort en períodes anteriors, anomenant-la "la mort invertida", tot fent referència a la pèrdua de les més antigues representacions col·lectives i l'apogeu d'un individualisme, amb el consegüent sorgiment dels testaments. Vovelle és reconegut com el pare de la metodologia serial testamentària i és qui planteja un posicionament teòric clar sobre la mort. En un assaig recent, Vovelle (1993) apunta a una recessió de la presència de la mort durant les nostres vides amb mutacions directes en els rituals funeraris i en el propi espai de la mort. Però, el recorregut en els estudis dels comportaments socials davant la mort començaren abans amb treballs provinents de la sociologia i l'antropologia francesa i britànica. Destaquen els autors James Frazer i Émile Durkheim.

Posteriorment, en la primera meitat del segle XX el interès s'estengué a les obres de Robert Hertz, Arnold Van Gennep, Marcel Mauss, Bronislaw Malinowski i A.R. Radcliffe Brow. Com a representació col·lectiva, Robert Hertz ha estat el teòric de referència per introduir-me en els orígens del ritual funerari i per saber quins eren els elements que el feien operar com a ritual, destacant el fet que era precisament la reclusió del cadàver en un lloc aïllat de la resta de la comunitat durant els primers funerals el que permetia, després d'haver rebut les atencions corresponents, que els familiars en dol el col·loquessin en el món sobrenatural dels avantpassats en un segon funeral. Integrat el mort altra vegada en la comunitat dels vius, després de ser purificat de les males

influències dels esperits causants del decés, la comunitat restava, llavors, incorporada novament a la vida (Hertz 1990 [1917]). Així mateix, Van Gennep (2008 [1909]) m'ha conduït a l'estudi de les fases dels rituals de pas per retre compte de la mort com a trànsit: un canvi de posició social o estat. L'èxitus humà com a trànsit entre punts de l'estructura social és protocol·litzat per tal d'assegurar la integració del mort en un lloc previst per ell en l'ordre societatari o en un punt preestablert de l'organigrama social, una definició dels límits del qual no és viable ni legítim superar (Van Gennep 2008 [1909]). Cal esmentar també en aquest breu recorregut per la historiografia de la mort l'aparició en la dècada de 1990 i, que s'estén en l'actualitat, de nous debats teòrics i abordatges empírics a la mà de treballs del Glasser i Strauss (1965) i de L-V Thomas (1975), a més a més de les obres dels ja citats Ariès i Vovelle.

Els cementiris són l'hàbitat dels morts i, pel seu estudi, una sèrie de treballs encaminats a desvelar les interrelacions arquitectòniques i urbanístiques entre la ciutat dels vius i la ciutat dels morts enceten el que anirà teixint el marc teòric referencial de la recerca. Situats en l'estudi de la història dels cementiris de la ciutat d'Igualada ens detindrem llavors en treballs enfocats en les diferents concepcions de cementiris segons l'època i el moment històric. Concretament els treballs d'Allué (1998; 2004); Calatrava (1991); Féria/Lorenzo (2013); Urbain (2005); Carballo *et.al.*, (2006) i Di Meo (2010), formen la base teòrica a partir de la qual s'analitzen i s'interpreten els recintes funeraris d'Igualada –el Vell i el Nou– des d'una perspectiva d'interdependència entre la ciutat i els cementiris. En aquest sentit, la ciutat i la societat en el seu conjunt poden veure's inscrites en les representacions i pràctiques del cementiri. Així mateix, juntament amb altres treballs proveïts des de la història de l'arquitectura funerària contemporània, Stevens (1980); Rodríguez Barberán (1993), Climent (1993), Constant (1993) Gili (1990), s'ha obtingut el marc teòric a partir del qual analitzar les relacions socials entre els vius i els morts i llur memòria des d'un substrat arquitectònic i, com aquest varia en funció dels interessos religiosos, polítics, econòmics i urbanístics de l'època. Una revisió atenta a tots els treballs citats mostra com als morts se'ls assignen diferents tipus d'espais que varien segons el temps i segons la relació amb la mort de les societats a què pertanyen i les normes que edifiquen en el si del ritual funerari. A partir

d'aquestes primeres incursions teòriques, sorgeixen les condicions per definir l'objecte d'estudi, la realitat sociocultural i les problemàtiques en què està inserit.

El Cementiri Nou d'Igualada és un exemple d'espai públic "de qualitat" – concepte equívoc que denota una ponderació social "positiva"–, dissenyat per arquitectes de prestigi internacional, Enric Miralles i Carme Pinós. Catalogat de cementiri contemporani, com tot espai funerari hauria d'estar concebut per complir la missió d'infraestructura urbana indispensable, però en nom del disseny i la creativitat el Cementiri Nou ha resultat ser un espai que a priori no respon a les expectatives dels visitants d'utilitzar-lo com a lloc de culte post mortem, de manteniment de les tombes i del record dels que han marxat per sempre, com tampoc de ser un espai urbà proper a la vida quotidiana. A saber: Els arquitectes, en l'intent de construcció del pas de la vida a la mort, projectaren un disseny de cementiri totalment diferent d'aquell que fins ara gaudia la ciutat d'Igualada, un cementiri tradicional vuitcentista de més de cent anys de vida. Aquest cop, el nou projecte funerari vol construir un lloc liminal representat per volums suspesos, tombes semiobertes, talussos de nínxols inclinats, escales que connecten els diferents nivells d'enterrament, bifurcacions, etc., com a metàfora de la dificultat del viatge de l'ànima cap a la comunitat dels morts. La metàfora de la complicada partida es reforça amb materials de construcció escollits, textures i formes directament recollits i inspirats en la natura, que també dificulten el tradicional ús del cementiri d'anar-hi periòdicament de visita. Degut a les intencions del projecte de voler ser també una arquitectura que sembli emergir d'entremig del paisatge circumdant de margues i camps de conreu, sense límits clars que separin l'interior de l'exterior i, el que això comporta per a la seva construcció, d'ús de pedres i troncs de fusta, d'un paviment rugós i parets de formigó tacades per la humitat, etc., transmet l'efecte que el conjunt edificat estigui abandonat.

A partir d'aquesta proposta d'investigació, el referent teòric utilitzat per posar en evidència la problemàtica actual de l'ús públic que se'n fa del Cementiri Nou és Henri Lefebvre, pensador que la recerca pren com a nodal. Tenint constantment present la seva divisió triàdica de l'espai –desenvolupada en la seva obra culminant "La producción del espacio" (1974)–, pràctiques

espacials (o espais percebuts), espais de representació (o espais viscuts) i representacions de l'espai (o espai concebut), em permetrà iniciar el desenvolupament de la conjectura de la qual parteix aquesta recerca: L'experiència que brinda al visitant passejar pel Cementiri Nou no és la d'estar caminant pel cementeri que ell percep, practica i viu; més aviat caminen pel cementiri que els arquitectes de la ciutat dels morts han treballat a partir d'un espai essencialment representat o més aviat concebut. Reprendré més endavant els enfocaments de Lefebvre a partir dels quals analitzo i interpreto la tensió permanent detectada en el cementiri creat per Miralles i Pinós entre "l'espai concebut" i "l'espai viscut", per prestar abans atenció a tot un volum teòric que em permeti esbrinar el context en què està inserit el nostre l'objecte d'estudi.

El marc teòric referencial a seguir per tal d'estructurar les dades resultants de l'observació directa de les relacions entre les expressions arquitectòniques, socials i simbòliques que es troben en l'espai cementiri en estudi resta dividit en tres gran blocs: antropologia de l'espai i del territori, antropologia i arquitectura i crítica a l'arquitecturització de l'espai.

II.1 Antropologia de l'espai i el territori

Di Méo presentava la publicació del simpòsium *Les espaces de la mort*, organitzat per DOC'GEO l'any 2010, assenyalant que els processos que el difunt pateix en el seu trànsit cap el món dels morts: la separació material, les tècniques d'evacuació i la instal·lació tant emocional com simbòlica de la pèrdua creen llocs dedicats a la mort, uns de més visibles, els cementiris, i d'altres més ocultats, tanatoris, sales de vetlla i crematoris, on tenen espai les formes socials de l'etern passatge. Les càrregues ideals exposades o ocultades darrere de la consistència material d'aquests espais originen llocs, territoris i xarxes (Di Méo 2010: 5-6). Aquestes observacions em serveixen per mostrar, tal i com observa Kant, que l'espai lluny de ser un receptacle buit té la condició de "possibilitat dels fenòmens". Kant considera l'espai com a condició de possibilitats dels fenòmens i no com una determinació dependent d'ells, i és una

representació a priori en la qual es basen necessàriament els fenòmens externs, el que el filòsof tradueix en una regla universal: totes les coses com a fenòmens externs es troben juxtaposades en l'espai. Fou Simmel qui recollint la definició de Kant estableix les bases per una percepció de l'espai en clau social. L'autor posa en relleu que quan dues persones entren en acció recíproca, l'espai que era buit, ara, l'espai que existeix entre elles, apareix ple i animat. D'aquí que Simmel sostingui que "el que té importància social no és l'espai, sinó l'encadenament i la connexió de les parts de l'espai" (Simmel 1977 [1908]: 12). Això implica que la noció inicialment abstracta d'espai és objecte d'apropriacions i desenvolupaments singulars per part de cada disciplina que pretengui convertir-la en el seu objecte de coneixement o acció.

La dificultat de tractar l'espai més enllà de la seva polisèmia i ambigüitat intrínseca que suposa com a terme, obliga a atribuir-li alguna qualitat que permeti concretar el seu sentit. Així, les ciències socials treballen un tipus específic d'espai que és el que reconeixen com espai social. L'espai social és l'espai determinat pel conjunt de sistemes de relacions, característic del grup considerat, o, si es prefereix, l'espai social remet a com es projecten en el terreny les relacions socials (Condominas 1980; Bourdieu 1980). No obstant això, l'estudi concret de la reciprocitat funcional entre societat i espai en un sentit dinàmic no es dona fins més endavant, a partir de què l'antropologia, lligada a la tradició evolutiva i interdisciplinària subjecta a les ciències naturals, desenvolupa conceptes amb una clara connotació espacial, com ara àrea cultural, regió i territori derivats de la geografia cultural i dels estudis etològics, formes d'assentaments i residència, etc. Malgrat que en el seu desenvolupament hi predomina allò social sobre allò natural, aquests conceptes han estat tractats com a recipients on es troben delimitats certs tipus de comportaments, objectes materials, trets culturals i relacions socials que en cap cas evidencien la interrelació espai-cultura.

La comprensió de les implicacions tridimensionals de l'espai que inclogui la cultura, amb un èmfasi en l'entorn construït i l'arquitectura, va arribar a la mà de Henry Maine i de Lewis H. Morgan, que es van interessar per les relacions entre parentiu i territori. Per la seva banda, Morgan, en capítol de *Houses and House life of American Aborigenes* (1965 [1881]), "Growth of the idea of

Architecture”, va relacionar en un sol esquema activitat productiva, organització social i arquitectura, deixant entreveure que el concepte d’arquitectura que prevalia en aquella època ja exclouïa la vivenda de la gent comú, per referir-se només a les construccions monumentals projectades per especialistes. L’origen però del seu interès en relacionar l’arquitectura amb l’organització social va resultar de la seva experiència personal d’amistat amb els iroquesos, que l’impressionaren per la relació d’empatia amb la naturalesa. Morgan va observar que la unitat residencial descansava en una continuïtat espacial i conceptual des del nivell de la llar al territori. Així, en comprendre les relacions socials i la cultura en el seu context espacial, Morgan es convertí en el precursor d’una perspectiva per la qual l’espai físic deixava de ser un mer receptacle per relacionar-se activament amb l’organització social. Ara bé, la manifestació més fragant d’aquesta sensibilitat antropològica vers l’espai i les relacions entre societat i entorn vindria per part de l’escola de l’Anné Sociologique, en concret de Marcel Mauss. Implicat en l’estudi de l’hàbitat de la societat esquimal i la diversitat de formes d’assentament, l’autor utilitza el concepte de morfologia social per explicar les variacions estacionals de la vivenda i els assentaments a l’hivern i a l’estiu. Les conclusions de l’estudi foren que la concentració hivernal i la dispersió estival dels inuits al llarg del temps no s’explica únicament per factors climàtics, sinó per altres canvis en la forma d’agrupament, i en conseqüència, per canvis en la ubicació espacial i el tipus de casa.

Aquestes aproximacions als estudis de l’entorn i les relacions entre espai i comportament m’ha conduït a les primeres interpretacions de l’espai que reten compte del caràcter dinàmic entre arquitectura i usuaris. D’una banda, sense abandonar la qüestió del territori i l’entorn, trobem una sèrie de ciències com la geografia humana, l’ecologia i l’etologia i, posteriorment, la sociologia i l’antropologia convençudes que el territori no es pot reduir a una qüestió cartogràfica, ja que es tractaria d’una simplificació massa abstracta per manifestar empíricament les estructures mentals i significatives que sustenten el territori i el fan humà. Sobre això, Hall, abalat pels seus treballs sobre semiòtica, va un pas més enllà per afegir a les estructures mentals sustentadores del territori l’intricat “mapa” del llenguatge i dels símbols (García

1976: 25). Hall va iniciar l'estudi sistemàtic del tema conduint-lo a encunyar el terme "proxemística", a partir del qual va formalitzar les observacions, interrelacions i teories referents a l'ús que les persones fan del espai com a efecte d'una elaboració especialitzada de la cultura a la qual pertanyen (Hall 1972: 15). L'autor defineix "proxèmia" com l'estudi de l'estructura de l'espai que fa l'ésser humà de forma immediata, a partir de l'entorn corporal, que és la distància intermèdia entre els congèneres i l'organització de l'espai habitable. Retre compte d'aquesta distància intermèdia és el que li va permetre afirmar que els arquitectes, tradicionalment, s'han preocupat dels models visuals de les estructures constructives, del que es veu, "ignorant quasi per complet el fet que la gent porta dintre seu, unes interioritzacions de l'espai de característiques fixes apreses en les primeres èpoques de la vida" (Ibídem: 168).

D'altra banda, a Espanya també trobem una línia d'investigacions que consideren més adient parlar de territori pel fet que, l'espai és espai socialitzat i com a tal constitueix un territori. En aquests casos s'imposà parlar més aviat d'un territori, de territorialitat o territorialització. Aquesta línia teòrica ha tingut diverses expressions, la vigència de les quals resulta pertinent subratllar. M'interessa anomenar José Luis García (1976). L'autor, en un apropament a l'antropologia del territori, fa èmfasi en el territori com a substrat espacial necessari de tota relació humana al qual l'ésser humà mai hi accedeix directament, sinó a través d'una elaboració significativa, que en cap cas està determinada per les suposades condicions físiques del territori. Més aviat, és l'ésser humà qui operant sobre la base física, determina la configuració del seu comportament. A partir d'aquesta premissa, l'antropòleg encara la temàtica des d'una perspectiva metodològica clara, la de l'espai com a territori socialitzat i culturalitzat, cosa que li permet parcel·lar i tractar aquelles formes espacials que comporten significacions socioculturals tals com la casa, les propietats territorials i els espais d'ubicació grupal. Per García, un objecte ritual com ara una imatge és una realitat espacial investida d'un significat sociocultural i la mateixa imatge adquiriria una visió simbòlica en la mesura que alguna de les seves qualitats depengués de la seva ubicació en un determinat lloc. Així, el mateix espai concret també seria investit d'un valor simbòlic propi i per tant hauria d'estar recollit en el mapa territorial d'aquella cultura. Seguint aquest

raonament, García escriu que “la casa no es defineix llavors per una figura geomètrica, per les tècniques o els materials de construcció, sinó per la capacitat i qualificació d’interaccions que tanca. Territorialment la casa no és un espai físic acotat, sinó una elaboració cultural” (García 1976: 38). En el mateix alineament d’espacialització de les relacions socials, amb èmfasi en la semiòtica i la proxèmia, Sánchez (1990) em permet estar al corrent de com les configuracions espacials no només tenen un caràcter funcional (habitabilitat), sinó que també s’han de contemplar com sistemes simbòlics que responen a formes d’organització social i valors culturals determinats. Per això, continua l’autor, l’arquitecte com a creador de formes en l’espai ha d’aplicar els codis de significació que imperen en el context cultural en què s’executa la seva obra. Si no és així, aquesta perd sentit i, consegüentment, funcionalitat. Com no pot ser d’una altra manera, “el que fa possible l’ús de la seva creació són els significats implícits en les diferents funcions que conté” (Sánchez 1990: 8).

II. 2 Antropologia i arquitectura

Hereves d’aquestes òptiques s’han produït aportacions que han posat de manifest la importància de les relacions entre cultura, societat i entorn construït i, per tant la tècnica que assumeix la seva conformació formal: l’arquitectura. Aportacions com la d’Amerlinck i Bontempo reconeixen que, atesa la mútua interacció entre l’entorn físic i el comportament de la gent, els dissenyadors i els arquitectes que s’han interessat en el entorn han hagut de reconèixer que és molt poc el que realment sabien sobre aquest i que ho ignoraven tot sobre les característiques culturals dels contextos en els que actuaven. Així, posant en el centre dels seus estudis el crític paper de la cultura en la comprensió de les relacions entre la gent i els entorns, els autors reconeixen com d’insignificant és la informació existent sobre l’hàbitat humà i la necessitat d’un corpus de coneixement que vagi més enllà dels atributs visibles de l’entorn físic que incloguin la gent, el seu comportament i activitats. Calia saber els valors de la gent, els seus esquemes cognitius, la seva visió del món, els significats i els símbols que utilitzen i les regles utilitzades per escollir les opcions que

tradueixen aquelles imatges i esquemes cognitius en formes físiques (Amerlinck/Bontempo 1994: 11-15). És així com s'inicien un seguit de treballs sobre el que es conceptualitza com "entorns construïts", en què el principal tret a destacar en la seva anàlisi és la introducció de la dimensió cultural en la formació de l'espai per a una col·laboració interdisciplinària entre antropòlegs i arquitectes. Antropologia i arquitectura compartien l'entorn construït com un objecte comú d'estudi.

Podríem dir que el concepte d'entorn construït pren cos amb Amos Rapoport (1976, 1982, 2003), qui contribueix al seu estudi amb la intenció de convertir l'estudi del fenomen arquitectònic en ciència. L'autor, contrari a la dependència de l'arquitectura de criteris subjectius, estètics o derivats de la història de l'art, proposa que la disciplina arquitectònica inclogui l'estudi del fenomen humà general de la construcció, la constructivitat i l'activitat constructora que genera una forma construïda (no forma edificable): el resultat del volum de construcció producte de la gent⁵. L'entorn construït llavors seria un concepte abstracte que Rapoport utilitza per descriure aquests productes de l'activitat constructora humana i, en un sentit més ampli, es refereix a qualsevol alteració física de l'entorn natural per la construcció humana: des de fer fogueres a ciutats. Així, l'autor proposa que l'entorn construït sigui considerat com un context que possibilita l'organització espacial, els sistemes de significats i la comunicació entre els sers humans i, com a tal, susceptible de ser copsat i analitzat. La finalitat última de les propostes de Rapoport és fer veure als arquitectes la necessitat de considerar la investigació empírica com essencial.

Un altre arquitecte interessat en l'orientació científica de la arquitectura és Nold Egenter (1995, 2001, 2006). A partir d'un fil conductor armat des de l'estudi de l'activitat constructora de *l'home primate*, Egenter proposa destituir a *l'homo faber* per *l'home tectònicus*, l'ésser humà constructor que utilitza les seves mans com a primera eina per a l'activitat constructora de nius. D'aquí que l'autor destaquï quatre nivells de tradicions: l'arquitectura no humana, la

⁵ Rapoport, quan es refereix a formes construïdes, inclou formes construïdes que són definides com a tipus de construccions creades per l'ésser humà per albergar, definir i protegir activitats. També inclou espais definits i delimitats, més no necessàriament tancats, una plaça, un nucli de coses o un carrer (Amerlinck/Bontempo 1994: 69).

semàntica i la domèstica, a fi d'advocar per una anàlisi cultural de les construccions, l'activitat constructora i l'entorn construït. Sota aquestes perspectives basades en descriure els productes de l'activitat constructora humana, el terme "arquitectura" es refereix a alguna cosa més que el mer disseny i decoració de construccions (Egenter 2001). L'arquitectura abraçaria aleshores el que succeeix cada cop que el pensament o acció humana imparteix ordre o significat a qualsevol espai (Nabokov/Easton 1988: 11). Les observacions de Rapoport i Egenter obren nous horitzons a l'estudi de l'antropologia arquitectònica en un moment de crisi de l'arquitectura, a finals de la dècada dels '70, pel trencament de la disciplina arquitectònica i també de l'urbanisme amb les "teories" i els programes del modernisme (Amerlinck 1995)⁶. Treballs més recents de M^a Teresa Tapada, centrats en l'estudi de la diversitat en l'ús cultural de l'espai, contempnen com antropologia de l'espai construït la constatació de l'extraordinària varietat de viure l'espai i, en concret, a l'espai construït com a recurs mnemotècnic que possibilita que la gent fixi la informació normativa col·lectiva, facilitant-ne la reproducció en la vida diària. Tapada, prenent com a referents els treballs de Rapoport (1994) i de Hillier i Hanson (1984), que també han considerat fonamental l'anàlisi de l'ús de l'espai per una idònia planificació, fa avinent d'allò erroni que té l'enfocament de l'espai visual físic de l'arquitectura utilitzant variables quantitatives sense tenir present els mecanismes que dirigeixen l'ús d'aquestes formes, allò no tangible, és a dir, el que permet "donar vida a allò construït". Des de tals observacions, per obtenir un enfocament integral del fet espacial, l'autora sosté que és "necessari analitzar no només les formes sinó també les activitats que s'hi realitzen, tant

⁶ Egenter (2006) ens adverteix de com l'arquitectura postmoderna parteix de coneixements massa restrictius procedents de la història de l'art que fan que l'arquitectura depengui de criteris estètics subjectius. Per desenvolupar les seves afirmacions, l'autor porta a col·lació a Charles Jencks qui, en "El lenguaje de la arquitectura postmoderna" (1984 [1980]), advoca per una "era del postmodernisme" que revifi l'art, l'ornamentació i el simbolisme com elements essencials oblidats per l'arquitectura moderna, tan necessaris per realçar el significat de l'arquitectura. Per la seva part, Jencks proposa una planificació intel·ligent d'un espai abstracte per evitar repetir els mateixos errors que conduïren l'arquitectura moderna a la crisi. L'autor posa com exemple els blocs de vivenda pública Pruitt-Igoe, dinamitats l'any 1972, per ser un projecte que no va quallar en un barri catalogat de "pobre" a St. Louis, Missouri, per estar construït i dissenyat d'un mode aliè a l'entorn (Jencks 1984: 6). Pruitt-Igoe no va funcionar a la pràctica, en canvi el seu disseny va ser guardonat. Egenter i d'altres arquitectes joves veuen la postmoderna "teoria arquitectònica" com un historicisme inadequat per a la "profunditat antropològica".

les explícites, com les latents: conèixer els valors de la gent, la seva visió del món, els significats, els símbols que utilitzen, les seves imatges ideals i les regles utilitzades” (Tapada 2002: 46-51).

II. 3 De la pràctica de l'espai a la representació de l'espai: l'apropiació de l'espai

El meu objectiu principal no podria ser un altre que “l'entorn públic”, concretament, un espai d'accés públic com són els cementiris, a partir del qual analitzar la vida social que té lloc dintre dels seus límits físics. Per aquest afer, els pressupòsits del corrent de l'interaccionisme simbòlic, concretament l'enfocament d'Erving Goffman i els microestudis de l'ordre públic de les relacions socials, configuren un marc d'anàlisi privilegiat que fa possible apreciar no només el funcionament de l'ordre societatari, sinó sobretot, l'esforç que els seus components físics i simbòlics fan cada dia per conferir-li certa coherència i un sentit específic. En els cementiris, la dimensió microsociològica de l'espai s'enfocarà en el món de les activitats de culte postmortem, de visites i actes d'homenatge i record als difunts que es generen mitjançant la interacció directa —el terreny del *encounter*— i organitzada per normes de coexistència: el sentit que atorguen els visitants al lloc funerari mitjançant les activitats relacionals que s'hi despleguen. En aquest sentit però, la interacció social a observar en el cementiri no només va dirigida a la comunicació entre els vius, sinó que també a la que es dona entre els vius i els morts. Com assevera Malinowski (1986 [1922]), el cementiri és un lloc on la màgia, la religió i la història ofereixen una varietat de rituals i creences que faciliten el domini d'allò sobrenatural, de tal manera que, al meu parer, l'espai funerari també és observable des de la vivència d'un forcejament entre els vius i els morts per dominar l'espai dels uns i dels altres. Només d'aquesta manera la ciutat dels morts es transforma en un espai de múltiples significats, visibles sobretot en els objectes i epitafis de les tombes, el dispositiu mediador entre el difunt i els seus familiars i amics: el punt de trobada de la memòria dels vius en relació a la dignitat dels que han marxat per sempre. En aquest pla, el ventall teòric que ret

compte de les significacions atorgades pels visitants per i en la manipulació de l'espai entregat pels arquitectes, afegint o eliminant elements de l'espai, parteix dels conceptes "d'habitar" i "d'apropiació", relacionats i interconectats en la pràctica social de constant transformació dels espais on transcorre la vida. Ambdós conceptes vertebreren l'etnografia en si, a partir dels quals he ordenat i exposat part de les dades resultants de l'observació directa de les pràctiques de culte desenvolupades pels visitants en el cementiri, especialment en el Cementiri Nou. Aquí es detecta que la lògica relativa a la configuració de l'espai ben articulada en la prescripció de l'hàbitat (l'ús prescrit pels arquitectes) s'oposa una lògica oposada a l'anterior, una estratègia relativa a l'apropiació de l'espai, en l'acte d'habitar "fonamentada en el valor d'ús i el simbolisme de l'espai, [és a dir], en la capacitat dels usuaris per crear un espai diferencial" (Martínez 2014: 9-10).

Davant la pretesa intenció dels arquitectes de fer un espai hermètic disposat a limitar i controlar els comportaments que s'hi performen, per contra, els visitants "practiquen" l'espai passant per davant de l'arquitectura. En aquest sentit, s'observa com aquests s'apropien de l'espai per fer prevaldre sobre el que els arquitectes projecten atenent a l'espai abstracte (representació de l'espai), la pràctica de l'espai (espai percebut), el més proper a la vida quotidiana. Per analitzar les pràctiques d'apropiació en el Cementiri Nou seguiré els postulats d'autors que treballen l'apropiació de l'espai públic des de la globalitat de la producció de l'espai –el que els mateixos usuaris generen amb les seves pràctiques, dotant-lo tant de valor pràctic com simbòlic–, com ara Lefebvre (2013; 1971) i Delgado (2007; 2011). També prestaré atenció a d'altres que teoritzen el comportament en l'espai a partir de postures etnològiques i socio-psicològiques, des de les quals l'apropiació és llegeix com una conducta territorial de privació, afecció o personalització: Goffman (1959); Vilella Petit (1976); Rubert de Ventós (1976); Sansot (1976) i Alexander (1981), més abocada al conjunt d'interaccions que requereixen la creació d'una identitat. A grans trets, les observacions dels autors citats a propòsit de l'apropiació de l'espai assenyalen a la transformació d'aquest en un lloc significatiu des de l'experiència del subjecte, justament el que els visitants del

Cementiri Nou pretenen amb el desplegament a l'espai de pràctiques de transformació de l'espai segons els seus gustos i necessitats.

Tal i com resta exposat anteriorment, en l'espai funerari analitzat s'emmarca una relació conflictiva entre l'espai dels visitants i l'espai que els ofereix els arquitectes, el qual fixa unívocament les pràctiques dels primers. En qualitat de resposta a un espai que els encotilla, els visitants posen en pràctica una sèrie d'apropriacions, d'organitzar l'espai de tal manera que s'emmiralli la identitat i estil de vida dels que l'usen: de poder ser habitat en el sentit de projecció d'un sistema de relacions socials situades en l'espai que signifiquin la mort i el dolor de la pèrdua, així com de donar valor a l'absència per mitjà del record. Aquest fet escau a la perfecció amb el que els autors assenyalats transmeten del concepte d'apropiació com quelcom propi de l'home que crea, descobreix i coneix; de projecció del seu ser en el espai. D'aquí que Chombbart de Louwe (1976) es refereixi a "desapropiació" a aquells processos o mitjans que fan que el subjecte, individual o col·lectiu, senti que l'espai no li pertany, atribuint aquesta percepció a una organització de l'espai construït aliè a les seves pròpies necessitats i aspiracions. L'espai així descrit fa referència a l'espai impersonal de les ciutats amb una excessiva informació (Pol 1996). No gens allunyat està Lefebvre d'aquesta aportació del professor Chombbart de Louwe. La referència lefebvriana a l'apropiació (de l'espai), en paraules de Emilio Martínez, s'ha de situar en "l'extensió de la dominació de l'Estat, la pèrdua de referents humans (...), les manifestacions ideològiques, el coneixement científic i en especial les noves formes d'alienació il·luminades en la societat tècnica, racionalitzada i urbana moderna" (Martínez 2014: 4). En front del tecnicisme i els discursos, allò específicament humà que tant preocupa a Lefebvre, el desenvolupament de la potencialitat humana, l'autor ho situa en l'esfera de la quotidianitat i d'allò urbà, espais on es fa visible la reproducció de les relacions socials, que al seu parer volen ser dominades per tot el reguitzell de mals esmentats i, que es poden condensar en un mal major com és l'estratègia capitalista i estatal de producció i dominació de l'espai. Però no és l'únic desprofit. A "La Critique de la vie quotidienne", Lefebvre situa la quotidianitat com a dominada també pel pensament filosòfic; el món real i viscut davant del món pensat. Precisament, en pro de la rehabilitació d'allò viscut,

l'autor no dubta en asseverar la necessitat de superar l'alienació filosòfica, que titlla d'una veritat sense realitat, absent i distanciada de la vida. Entrellaçant així el marc especialitzat de l'urbanisme i l'arquitectura des de variades aproximacions, de les ciències social, l'art i la filosofia, Lefebvre expressa les alienacions de la vida quotidiana moderna, una nova modalitat d'alienació pròpia de la racionalitat tecno-urbana que amenaça la quotidianitat com a lloc on cristal·litzen la (re)producció de l'existència social i de les seves formes de consciència.

Pinós ho recalca en una entrevista (19-I-2017): "Fer el Cementiri Parc d'Igualada era un repte filosòfic i constructiu", el que Lefebvre assenyalaria com el sorgiment d'un espai abstracte-instrumental en sí, el que els arquitectes omplen de dibuixos i planells, allunyat de les anàlisis de les pràctiques socials implicades en la producció d'aquest mateix espai. En els planells, els visitants apareixen com a accessoris del projecte, restant escamotejat el caràcter pràctic de l'espai i ignorant el seu valor d'ús. Per aquest motiu la vida quotidiana és presentada per Lefebvre com la instància transcendent on efectuar-se l'apropiació de l'espai usurpat per la tecnocràcia. La transformació vindria doncs de l'espai viscut, on descansa la praxis humana (activitat creativa). "És la vida social la que atorgaria el seu caràcter i significat a l'espai construït" afirma Lefebvre (1975: 219). Aquestes observacions em col·loquen en el moll de l'ós de la problemàtica sociocultural en què està inserida la construcció funerària de Miralles i Pinós: una tensió constant, tant a nivell de gestió com a nivell de pràctiques cementirials –que la investigadora palpa només entrar en el camp– entre l'arquitectura postmoderna i les activitats de culte que s'hi performen.

Per tant, tenim un espai social que incorpora els actes socials –les accions dels subjectes tant col·lectius com individuals– i que en cap cas està determinat per les estructures físiques que el contenen, sinó per la interrelació entre ambdues esferes, la física i la social, i que Lefebvre ha copsat en la seva teoria a partir de una divisió triàdica de l'espai: pràctica de l'espai, representacions de l'espai i espais de representació. En aquesta divisió, el "subjecte", el membre d'un grup social determinat, pot passar d'un espai a un altre sense confusió. Aquí, en aquest passar dels humans fent societat, situa

Lefebvre la producció de l'espai i la seva perspectiva sobre l'habitar i l'apropiació.

Així, per una banda, l'autor presenta com espai viscut o espai de representació la dimensió que envolta l'espai físic, que és experimentat pels habitants i usuaris i determinat per sistemes simbòlics complexos que s'hi superposen i el codifiquen, convertint-lo en alberg d'imatges i imaginaris. En aquesta dimensió s'hi dona el joc dramàtic mateix, en el qual, a més a més de l'home comú, també hi participen artistes, escriptors i filòsofs que creuen només descriure'l. Per l'altra banda, Lefebvre representa com espai percebut o pràctica de l'espai la dimensió on es troba la vida quotidiana i els seus usos més prosaics, els llocs propis de cada formació social des d'on cada ser humà desenvolupa les seves competències com a ser social en un temps determinat. En el context de la ciutat, l'espai percebut correspon a l'ús que els habitants i vianants fan dels carrers i de les places, a partir del qual segreguen l'espai que practiquen i fan d'ell espai social. Per últim, i al costat d'aquests dos espais – l'espai percebut i l'espai viscut–, l'autor col·loca la representació de l'espai, que és la dimensió dels planificadors, dels tecnòcrates, dels urbanistes, dels arquitectes, dels dissenyadors, dels administradors i els administratius que el contornen amb llenguatges i discursos que el fan inqüestionable, ja que presumeixen d'estar basats en sabers fonamentals. És o vol ser l'espai dominant amb l'objectiu d'hegemonitzar els espais percebuts i viscuts mitjançant discursos, el que l'autor anomena "sistemes de signes elaborats intel·lectualment". Així, escriu: "si els arquitectes i [els urbanistes] posseeixen una representació de l'espai, d'on deriva? En profit de què i de qui resulta operacional? Si els "habitants" tenen un espai de representació, comença a aclarir un curiós malentès, el que no vol dir que desaparegui en la pràctica social i política" (Lefebvre 2013 [1974]: 102). Heus ací la pugna observable en el Cementiri Nou entre l'espai de les pràctiques socials i l'espai representat, ambdós sotmesos a apropiacions, per un costat, per part dels practicants de l'espai i, per l'altre, pels arquitectes i els gestors del cementiri: les autoritats polítiques.

L'altre concepte analitzat per retre compte de la lògica d'apropiació que els visitants porten a terme en el nou recinte funerari és el d'habitar. Fins ara

l'habitar l'he relacionat amb autors que prenen com objecte d'estudi l'espai urbà, i sempre des de la situació de superació de la dominació de l'espai social per part d'urbanistes i arquitectes entestats en la construcció material d'un escenari modern, mitjançant pràctiques d'apropiació i relacionades amb el dret a la ciutat. Ara, el sentit concret que cerco de l'habitar és el de procurar un lloc on es pugui materialitzar les creences, els valors i les pràctiques entorn a la mort i el sentiment d'absència que deixa. Tal idea o intenció parteix de què la mort impregnada de significacions és un llenguatge, el qual, si no és tingut en compte pels arquitectes a l'hora de construir l'espai predilecte de la mort, el cementiri, aquest és reivindicat per tots els qui l'usen i el practiquen. Així, com a llenguatge, a partir del seu caràcter de signe, apareix una semiologia antropològica de la mort: suposa un complex sistema de creences, genera una riquesa de comportament (rituals) i mobilitza el grup social per pal·liar el dany provocat per la pèrdua (Abt 2006: 4). En aquest llenguatge, el dol –“conjunt de pràctiques materials, mentals i simbòliques referents al ex vivent portades a terme a càrrec dels supervivents” (Panizo 2010: 21) –, marca el començament d'una etapa de transformació en la relació amb el difunt, a qui es voldrà recordar. Les accions i els símbols a través dels quals es dona la nova relació amb els absents per sempre configuren un conjunt d'estructures significants i com a tals necessiten un espai semiòtic per l'existència i funcionament d'aquest llenguatge (Finol 2005). A aquest espai semiòtic, Londoño (2006) l'anomena “lloc”, que per l'autora seria l'espai que procura la materialització de les representacions simbòliques de la mort i els morts. A falta d'aquests espais procuradors de significacions, de les instàncies rituals de la vetlla i l'enterrament i els dispositius simbòlics que s'hi despleguen, com per exemple en el cas dels cossos dels desapareguts, amb la impossibilitat de celebrar-se els corresponents rituals funeraris, la mort i el seu dol no tenen un espai físic, ni un moment social. Contràriament, la realització de les pràctiques rituals corresponents generen marcs de reconeixement per tal que la mort “pugui ser habitada” (Panizo 2010: 22). Per això, l'arquitectura, com a disciplina que també crea l'espai físic de la mort, ha de procurar edificacions habitables per a la societat que procurin el fluir de la sensibilitat necessària perquè hi succeeixin els esdeveniments de la vida i també els de la mort i habitar-los.

Les lectures detingudes dels treballs de Panizo (2010) i Roblero (2014) mostren la importància de la celebració dels rituals mortuoris i de marcar un lloc de repòs etern pels nostres familiars morts. Els exemples de casos de cossos que no han estat trobats com els desapareguts, segrestats i assassinats per les Fuerzas Armadas de l'última dictadura militar a Argentina (1976-1983), i de desapareguts en els predis del Pozolero, l'encarregat durant anys de desfer cossos per a les màfies de la droga a Tijuana, són utilitzats per les autores per posar en relleu la necessitat d'espais de trobades amb els absents i amb els altres vius que ajudin a reduir el buit de sentit que la absència del cos provoca en els dolguts. Tot i que els treballs de les autores volen, principalment, contribuir en la lluita pel reconeixement de les víctimes i corporitzar el fenomen de la desaparició, en aquest context ens interessa la idea que la mort cobra un significat en la mesura que té un espai, un lloc o un substrat material idoni. En aquest punt, avanço que l'arquitectura que conforma el Cementiri Nou és la que ha estat donada de marc físic i simbòlic perquè els dolguts puguin significar la pèrdua: un cementiri d'autor és el que acull els difunts, la forma i el contingut del qual haurà de fer possible que la mort sigui habitada i que la contingui com un esdeveniment social.

D'aquest substrat material en tracta Londoño (2006) des de l'habitar, el concepte a partir del qual he analitzat també la transformació del nou espai funerari, per i en les apropiacions dels visitants amb la intenció de fer emergir de les pràctiques situades en l'espai l'estructura de contingut simbòlic atorgada per tots aquells que el practiquen i que a més a més comparteixen amb altres individus: el codis de significat simbòlic. També és la qüestió que ocupa a Lefebvre (1970), seguint la doctrina de Heidegger sobre l'habitar, fet que en la seva essència és poètic –un “edificar” i fer “habitant” per excel·lència–. Lefebvre (1978 [1970]) designa l'habitar bàsicament com un fet antropològic, un atribut propi de l'ésser humà, les formes del qual varien segons les societats en l'acció de constituir la cultura. Lefebvre, prenent com a referent el treball de Haumont/ Raymond "L'habitat pavillonnaire" (1966) formula, una segona hipòtesi de l'habitar, entès com el desplegament de la vida quotidiana, la vinculació afectiva i simbòlica del grup amb els espais quotidians (preferentment el de la vivenda), la manera com s'encaren els espais objectius

materials. En aquest desplegament Lefebvre observa processos sociopsicològics implicats en l'apropiació espacial, que són processos relatius als usos, percepcions i representacions en i de l'espai que es manifesten "objectivament" en un conjunt d'obres, de productes i de coses. En el Cementiri Nou, els visitants, en el moment que comproven que el recinte no els representa en la seva forma de procurar el record i la memòria dels seus difunts, no dubten en canviar, afegir o descartar els elements necessaris que facin de substrat a la necessitat d'homenatge a la persona que ha marxat per sempre.

Per la seva part, Londoño remet a l'habitar com l'acció humana sobre l'espai físic i social del món de la qual emana una sensibilitat que crea espais habituats, la característica principal dels quals és que són construïts objectivament i subjectivament per part de les persones que l'usen. És en aquests espais habituats, remarca l'autora, on les persones disposen del mitjà per significar i per trobar un valor i un sentit als fenòmens que ens envolten com a habitants d'aquest món; el succés de la mort també. D'aquí que la tesi principal de Londoño sigui que davant de la pèrdua, pel seu poder desestructurador en el dolgut, el dol demana l'adaptació a una nova habitabilitat, aquella marcada per l'absència, que requereix nous espais habituats. L'autora escriu: "És en l'hàbitat i en les seves formes d'habitar-lo on es desenvolupen les pràctiques d'apropiació o de desarrelament d'aquells espais i llocs on es donen les conductes de les persones davant la mort" (Londoño 2006: 39). A partir d'aquí Londoño analitza els espais de mort, la casa, tanatoris, sales de vetlla, funerariums, etc., l'arquitectura, la distribució espacial i el contingut dels quals, confereixen "un lloc" per significar i donar una textura a les relacions entre vius i morts o, pel contrari un "no lloc", fent referència a la teoria d'Augé (2000): d'espais físics que no permeten les relacions humanes, siguin aquestes socials, afectives o simbòliques. Londoño aplica el "no lloc" sobre els espais de mort quan es pregunta si en els espais funeraris la mort pot ser visitada en un entorn d'acolliment i de respecte, si fan possible que s'hi desplegui la trobada amb els difunts i si pot ser sentida i honorada com a esdeveniment. El "no lloc" d'Augé –d'espais de trànsit que impedeixen el desig i el dret de ser individual– l'autora el compara amb la casa

de Bachelard a "La poética del espacio" (1965), que contràriament al "no lloc", representa un lloc que permet recordar i desplegar la imaginació. També el compara amb la casa de Bollnow a "Hombre y espacio" (1969), un "espai hodològic" descrit per l'autor com aquell espai on es fa possible l'experiència de l'espai, ja que hi preval i es fan més còmodes les accions humanes, esdeveniments que, al meu parer, no tenen raó de ser en l'espai matemàtic abstracte, el que els arquitectes despleguen sobre les seves taules de treball a l'hora de projectar l'espai.

En aquesta línia d'anàlisi i comparació entre la part humana i relacional de l'espai i la part matemàtica, en l'habitar de Londoño, en "l'espai arquitectònic" de Rapoport (1978; 1994; 2003) i en les seves dimensions – científica, tècnica, estètica i social–; en "l'espai existencial" en relació a "l'espai arquitectònic" de Norberg-Schulz (1975 [1971]); en "els patrons d'esdeveniments" de Alexander (1981 [1979]) i en "els espais d'anonimat" d'Augé (2000 [1992]) és on cercaré la solució arquitectònica de l'espai, és a dir, si la nova edificació funerària es presta a ser, o no, habitada per la mort. El punt de convergència entre els autors esmentats és l'anàlisi de l'apropiació de l'espai per part dels visitants com a resposta de l'esfera quotidiana d'allò social vers l'espai abstracte dels arquitectes i urbanistes, el qual actua a mode de "dominació" del contingut funcional d'aquest mateix espai, impúdicament distanciat de l'activitat creadora per a la qual la producció i la dominació de l'entorn es converteixen en obra, en i per l'activitat humana i el valor d'ús. Un punt de convergència que es tradueix en convertir els espais en lloc apropiarlos.

Norberg-Schulz, arquitecte, teòric i historiador de l'arquitectura, aborda el tema de l'espai com a dimensió de l'existència humana per, sobre aquesta base, desenvolupar el concepte "d'espai arquitectònic". "L'espai existencial", escriu, "és un concepte psicològic que denota els esquemes que l'ésser humà desenvolupa en l'interacció amb l'entorn per progressar satisfactòriament" (Norberg-Schulz 1975 [1971]: 46) i està determinat per l'estructura de l'ambient que l'envolta, donant-se en la determinació una interacció real; un procés de dues vies, del qual sorgeix "l'espai arquitectònic". En aquesta bidireccionalitat ser humà-entorn, continua l'arquitecte, els humans integren les estructures

físiques en els seus esquemes personals, alhora que tradueixen els seus esquemes en estructures arquitectòniques concretes. D'aquí sorgeix la tesi principal de l'autor, de la importància d'una imatge ambiental significativa i coherent amb l'espai existencial que doni possibilitats a la identificació amb l'espai a habitar. Llavors, segons els pressupòsits de Norberg-Schulz, l'estructura i contingut de l'edificació funerària dissenyada per Miralles i Pinós, per i en aquest procés interactiu de dues vies, respondria a l'espai existencial dels arquitectes, en ser creat per ells i que la seva imatge no sempre resulta significativa per a tots aquells que els cal representar i utilitzar l'edificació.

Alexander, quan tracta l'arquitectura parla del "modus intemporal de construir", qualitat que per l'autor procura edificis i ciutats vives. Per accedir a aquest modus, cal primer conèixer la "qualitat sense nom" a la que l'Alexander defineix com una qualitat central que rau dintre dels humans com a criteri fonamental de la vida i l'esperit de l'home. L'arquitecte centra aquesta qualitat en els moments i situacions que estem més vius, sensació que depèn dels patrons geomètrics de l'espai, que són els que generen els "patrons d'esdeveniments" que en aquest mateix espai esdevenen i li atorguen un caràcter. Alhora, "els llocs que posseeixen la qualitat sense nom inviten a la mateixa a cobrar vida dins de nosaltres" (Alexander 1981[1979]: 55). Aquests llocs inscrits per la qualitat a què es refereix l'autor són llocs farcits de significacions que provenen dels humans, espais que posseeixen un llenguatge compartit per tots o "patrons", que són els que construeixen edificis o ciutats vives, perquè són patrons que donen regna solta a les forces internes dels habitants i els alliberen. A falta d'aquests patrons vius i compartits en un edifici o ciutat, tant en la seva forma com en la seva qualitat, encadena als seus visitants i habitants a conflictes interns. D'aquestes observacions, l'autor extreu la seva queixa més punyent cap a l'arquitectura, que al seu parer emmiralla la nostra època, una actualitat que la veu plena de llenguatges que s'han romput, donat que no són compartits. En canvi, milions d'actes individuals de construcció generaran reunits una ciutat vivent, integral, imprevisible, sense control. Aquest és el lent sorgiment, aparentment del no-res, de la qualitat sense nom. L'autor entén llavors que cada acte individual de construcció seria el procés mitjançant el qual l'espai es torna diferenciat i la manera en què

cadascú es sentirà ell mateix. Milions d'actes individuals, conclou, assoliran un llenguatge de patrons vivents. Les premisses principals d'Alexander s'originen del coneixement que té de les grans construccions tradicionals del passat, aldees, tendes de campanya i temples, on la gent acostuma a sentir-se còmoda, perquè justament, com en el cas d'impressionants edificis religiosos sorgeixen del llenguatge que utilitzaren els seus constructors. Llenguatges que l'autor considera que emanen directament de la naturalesa interna de la gent, que seria el "modus intemporal de construir", sense ajuda d'arquitectes o planificadors i, que donen vida a un edifici bell, ordenat, harmoniós com l'Alhambra, una diminuta església gòtica, una vella casa d'Anglaterra o una aldea alpina. El "modus intemporal de construir" és doncs "un mètode que ens allibera de tot mètode [...]. Correspondria a la capacitat de nosaltres mateixos de fer edificis vivents, que s'hauria congelat en el nostre interior i que cal alliberar-la" (Ibídem: 118). Un cop deslliurada, el mètode permet donar vida per exemple a una habitació, a un jardí o a belles terrasses en les quals hom pot asseure's i somiar.

La forma i la qualitat del Cementiri Nou podria fer-me pensar en el "modus intemporal de construir" d'Alexander perquè, segons els arquitectes, l'edificació conserva una simbiosi amb la natura. Molts racons i perspectives que es donen en el cementiri podrien també recordar-nos a la "qualitat sense nom" sorgida de nosaltres mateixos, que produeix llocs bells, com les criptes familiars cobertes per les branques dels pins, o matolls i males herbes que surten d'entremig del formigó tacat d'humitat i que podríem contemplar, sentir-nos còmodes i lliures: una sensació produïda per una edificació que s'ha construït sense un mètode, seguint les regles de construcció de la pròpia naturalesa. En canvi, l'etnografia demostra que la consonància que defensa Alexander entre espai i acció ("patró d'esdeveniment") no s'hi dóna. Més aviat, aquella ànima i vida dels llocs que prové de les nostres experiències projectades en ells vindicat per l'autor és una farsa del discurs projectual, que voga per una naturalització de l'arquitectura, però que en realitat no existeix. És cert que l'espai funerari està en consonància i harmonia amb un entorn de camps de conreus i turons de marges típiques del paisatge geològic de l'Anoia, però no ho està amb l'entorn en el qual es desenvolupen els habitants

d'Igualada, el que conté el seus passos; aquell "espai existencial" analitzat per Norberg-Schulz (1975 [1971]). L'edificació funerària de Miralles i Pinós és un edifici de formes lliures, el que Alexander defineix com "formes sense arrels en les forces ni els materials que les componen" (Alexander 1981[1979]: 121). La seva forma es presenta artificial, forçada i no generada per "les forces interiors del humans" i oposada a la "qualitat sense nom", que no propicia la forma del lloc –només la forma arquitectònica- per no contenir tampoc llenguatges repetitius i variats que provenen de la coherència que necessàriament té el fet que les persones els comparteixin. L'etnografia m'ha conduït a observar i ha intuït que la gent allà no s'hi sent a gust i que l'espai els ha suposat un conflicte intern, que com veurem és el que els arquitectes pretenien.

D'alguna manera, la tesi doctoral és deutora del treball final de màster que vaig realitzat en el curs 2011-12 a propòsit de les activitats de disposició del cos sense vida portat a terme pels professionals de la mort en el tanatori de la Funerària Anoia. Les observacions allà realitzades i l'etnografia resultant cospa en detall la relació més íntima que es té amb la mort en un espai concret. El contacte íntim i privat amb el cadàver en els espais de treball –el "backstage" o rerafons (Goffman 1997[1959])– manté una relació d'intercanvi de comunicació constant amb l'espai més íntim, conformat entre els dolguts i el difunt en la part més visible –"front"–, de contacte amb el públic, com són les sales de vetlla. L'arquitectura del tanatori fa possible la delimitació d'espais que textualitzen el fenomen de la mort i el signifiquen. Així com la pèrdua del ser estimat produeix angustia i dolor en els dolguts, el tanatori de la Funerària Anoia procura confort i ordre en un moment summament caòtic per a la comunitat que pateix la pèrdua. La professionalització de la mort, amb el sorgiment d'espais i personal especialitzat que situen i preparen el ritual d'interacció entre el viu i el seu difunt ha substituït la pràctica d'honorar als nostres difunts en les cases particulars, que ha comportat una reducció del temps de velació. Això em podria fer pensar també en una disminució de la socialització dels rituals; de les expressions de solidaritat també transformades en protocols i normes. En aquestes situacions en què allò públic substitueix allò individual m'evoca el treball de Augé (2000), autor que analitza certs espais

com un “no lloc”, en el sentit d’espais merament físics, sense història, sense rituals que els revesteixin de connotacions, significats i normes socials.

Observat com a punt de contacte amb la mort, el cementiri és un dels espais socials de major confluència simbòlica, que conté tant una dimensió material com immaterial, atès que en ells convergeixen diversos significats històrics, socials, artístics, artesanals, econòmics, polítics, arquitectònics... (Tarrés/Moreras 2012: 267). En canvi, el Cementiri Nou vist desproveït de significacions, de predomini d’una arquitectura que barra el desplegament simbòlic del ritual funerari, seria equivalent al “no lloc” d’Augé: allò antagònic a un lloc antropològic, espai que l’autor entén comú a l’etnòleg i a aquells dels que parla, amb els seus relats fundacionals, fantasies i il·lusions que donen sentit a l’espai que habiten. Augé denomina a la seva proposta “antropologia de la sobremodernitat”, subratllant la importància que adquireixen les històries individuals en imbrincar-se a les històries col·lectives, cosa que el porta a concretar si en l’espai físic són permeses les relacions humanes, siguin socials, afectives o simbòliques. El planell de la casa, les regles de residència, els barris del poble, les places, públiques, etc., sosté l’autor, “corresponen a un conjunt de possibilitats, de prescripcions i de prohibicions, el contingut de les quals és alhora espacial i social” (Augé 2000 [1992]: 31). En aquest sentit Augé diria que el lloc que ens va veure néixer assigna a tots nosaltres una identitat particular, la qual a la vegada és considerada simbòlica, espacial i històrica. Davant d’aquest espai antropològic, l’autor ens adverteix que hi ha un altre espai, que contrari a l’espai antropològic esmentat, és “un espai que no pot definir-se ni com espai d’identitat ni com relacional ni com històric (i que) definirà un no lloc” (Ibídem: 44). El “no lloc”, clau en el text d’Augé, s’identifica en qualitat de lloc de trànsit, de flux, dominant en les “societats sobremodernes”, que desplaça l’hegemonia del “lloc antropològic”, fix i estable, seu de la identitat i la subjectivitat tradicional moderna. Els “no llocs” sorgeixen de les transformacions accelerades del món contemporani, com ara el temps i la manera de percebre’l i utilitzar-lo, que comporta acceleracions del medi de transport, de la vida ciutadana, del moviment quotidià de la multitud, etc. Augé està parlant de trens, avions, andanes, aeroports, estacions de terminals, parcs, ponts, etc. Les característiques d’aquests espais que els fan “no lloc” és

la dificultat o, més aviat, la impossibilitat de la paraula intercanviada, de la complicitat dels companys d'espai i temps, d'intimitat i de reconeixement d'un llenguatge compartit, de sentit inscrit i simbolitzat. En definitiva, llocs de trànsit no animats per una història antiga, reiterada, que encaixen perfectament en les noves ciutats, sense encreuaments, sense itineraris i que dificulten enormement l'espai existencial: de les relacions d'un ser des d'aquest lloc.

El Cementiri Nou, vist així, com espai públic que no assoleix ser el "lloc antropològic" analitzat per Augé, per ser un espai que d'entrada no ha estat dissenyat per albergar la memòria dels que ens han acompanyat en les nostres vides, sinó la memòria del lloc, del terreny que suporta l'edificació, el traçat i les característiques geològiques del qual va anar marcant la novadora manera de projectar i construir de la parella d'arquitectes, em remet a observar l'espai funerari des de perspectives que analitzen el concepte de "no lloc" a partir de la pràctica artística lligada al fet paisatgístic. Les tècniques que utilitzaren els arquitectes en la construcció d'un paisatge, d'un cementiri en el vell mig d'uns terrenys residuals d'un polígon industrial, són deutes de les utilitzades per artistes que representen el corrent artístic del Land Art, també conegut com l'art de la construcció del paisatge o art terrestre. Enric Miralles i Carme Pinós tingueren contacte amb les intervencions del Land Art durant l'any que gaudiren d'una beca d'estudis als Estats Units, la Fullbright, en el curs 1980-81. Aquest va ser un any que va calar profundament en la futura producció dels joves estudiants d'arquitectura. Entre d'altres artistes, la seva admiració per les obres de Richard Long i Robert Smithson els portaren a valorar el terreny on s'ubica l'edificació funerària com ho feren els practicants del Land Art, el que anomenaven de llocs "endarrerits" o "zones marginals", tals com emplaçaments urbans en decadència, àrees de transformació per l'obertura de noves infraestructures viàries, carreteres o llocs abandonats, que els artistes utilitzaven per construir espectaculars obres de grans dimensions construïdes amb l'ajuda de maquinària de construcció industrial. El Land Art és un moviment d'art contemporani originari als Estats Units que promou la reflexió sobre la importància de preservar el medi ambient mitjançant intervencions que transformen els paisatges en obres d'art. Per això, la majoria d'obres del Land Art són provisionals, de caràcter efímer, que destaquen la interacció entre

l'obra, l'entorn i l'usuari que l'experimenta. Dels trets que defineixen el Land Art comencen a desgranar-se paràmetres que interessin a la parella d'arquitectes. La construcció com una eina de pensament i com element essencial en l'autonomia arquitectònica serà un posicionament clau en els futurs processos projectuals de Miralles i Pinós, començant pel projecte del cementiri d'Igualada. Així, el Cementiri Nou resulta ser una topografia artística, amb buits i monticles en el terreny: és una obra que pertany al lloc i impossible de ser pensada en una altra ubicació.

El caminar, el recórrer i el moviment està en l'imaginari dels arquitectes. Miralles, a l'estil de Le Corbusier, s'apropa al que serà el projecte de l'obra inspeccionant el context, recorrent la parcel·la escollida i observant els elements i materials del paisatge. Miralles, en una conferència impartida l'any 2009, explica, "el cementiri es va construir molt lentament, i la pròpia delicadesa amb la que vas col·locant les coses, segurament et permet extreure-les, semblant a quan vas caminant per la platja i agafes coses" (Miralles 2009: 19-32). El cementiri com espai es recrea així a partir dels camins, concebut com un fragment de paisatge que es recorre d'una forma seqüenciada i ritual (Garcia 2011: 291). En quant això, Careri (2002) ret compte de la importància del caminar també pels artistes de Land Art i la qualitat de "bricoleur" o artesà dels seus integrants, en el sentit de reciclar la deixalla o els residus visuals i cognitius. Sobre el Land Art Careri escriu "[...] les obres del Land Art són ahora, escultura i arquitectura, es situen més enllà d'allò pròpiament simbòlic, en aquella esfera de no separació de l'arquitectura i l'escultura que correspon al que Hegel anomena la necessitat primitiva de l'art [...]. El fet de caminar llavors es situa en una esfera que al mateix temps és escultura, arquitectura i paisatge, entre la necessitat primitiva de l'art i l'escultura inorgànica" (Careri 2002: 135-136).

El concepte de "no lloc", en els seus orígens, neix com un concepte que es presenta com allò que no sabem anomenar, igual que la ruïna poètica dels romàntics. Als anys '70 fou precisament Robert Smithson, artista referent de Miralles i Pinós, qui va situar aquests espais liminals o oblidats com a ruïnes, llocs de la indeterminació, espais en desús i suspesos en el temps, els "no sites"; sense passat, ni present, ni futur. A Europa, tenim els situacionistes,

amb una de les pràctiques més valorades, “la deriva”, que fa referència a l’esperit aventurer dels viatgers a la recerca de descobriments, que no podria donar-se pas en un ambient funcionalista. El moviment situacionista és clau a l’hora d’entendre el devenir històric de la pràctica artística lligada al fet paisatgístic. Actualment, Francesco Careri, arquitecte membre del laboratori d’art urbà Stalker segueix també en les seves ensenyances la teoria de “la deriva”, promovent la vagabunderia urbana, amb la freqüentació de llocs marginals.

El nou cementiri d’Igualada, construït en una zona marginal i utilitzant materials extrets directament de la natura, el paisatge esdevé un gaudí estètic, un espai essencialment òptic, una escena sense passat ni futur, perquè com les obres del Land Art, la mateixa erosió pel pas del temps acabarà fent desaparèixer l’edificació. Els danys de les filtracions de l’aigua en l’edificació i el creixement de herbes entre mig de les juntes de formigó està començant a esquerdar-ne el contingut. Així, com veurem, si el cementiri tradicional està lligat a la memòria del lloc, dels seus habitants i a les seves maneres de fer, el cementiri paisatgístic de Miralles i Pinós se’ns revela com els “futurs oblidats” de Smithson, apartats de la mirada de la història i, alhora ruïna, al créixer fins a arruïnar-se d’acord amb el pas del temps; una metàfora, la del pas del temps, que Miralles va voler materialitzar a l’hora d’escollir els materials de construcció. Materials com l’acer corten, que dóna l’efecte òptic d’estar oxidat, el formigó dels talussos dels nínxols de consistència material fràgil, travessats de dalt a baix per malles estructurals d’acer que es corroeixen en contacte amb la humitat i les velles travesses de ferrocarrils de fusta que s’estellen són signes de l’inevitable pas del temps i la ineludible arribada de la mort. El cicle vital de vida i mort és una altra de les metàfores presents en l’espai. Morir i tornar als orígens, la natura, està present en el procés de construcció de l’immoble funerari. El trànsit del mort cap una altra dimensió, la naturalesa, és representat per una arquitectura que vol penetrar en la terra, fins a arribar a l’origen, el que els arquitectes anomenen el centre sagrat de la terra. Això li confereix la qualitat d’arquitectura del trànsit, d’espai liminal representat per volums sospesos i tombes semi obertes que permetin un renéixer: un partir del difunt cap a un altre lloc, sense possibilitat de romandre com a record en un lloc

fix. Una gran claraboia situada en la capella que deixa passar la llum a través ens recorda aquesta idea de partida, al estar disposada de tal manera que sembla abduir-te, el que al meu parer podria ser una altra mostra del contemporani devenir cíclic de la vida.

Estem doncs en un espai funerari que procura un diàleg amb la natura a propòsit de la mort, d'un paisatge que vol acollir els difunts, però que sembla només acollir la topografia, la geometria i un joc de forces tectòniques que fa difícil la relació material i ideal de la societat amb l'espai. Els llocs no tenen una funció simplement decorativa, sinó que s'han d'ajustar a la disposició de les persones i de les coses, la qual cosa em fa deduir que estem en un "no lloc" que es nega rotundament a mostrar la veritable complexitat de la relació social amb la mort, els seus aspectes socials, culturals, geogràfics i històrics, per exhibir la complexitat de l'arquitectura.

II.4 Crítica a l'arquitecturització de l'espai

L'arquitectura és la protagonista principal en l'espai funerari de Miralles i Pinós. El treball de simbolització que demana el fet de morir resta relegat als visitants quan aquests s'apropien de l'espai en el moment de personalitzar el vincle amb els seus difunts, de retenir-los entre els vius i no deixar que siguin abduïts per una arquitectura que els exclou, en voler alçar-se ferma i altiva, única en el paisatge. El terreny residual que sosté el cementiri, resultant de la construcció d'un polígon industrial, ha estat transformat intencionalment per donar una determinada imatge. La intervenció dels arquitectes ens mostra com l'ordenació de l'espai funerari ha estat en funció a una arquitectura disposada de manera que dicta unes noves representacions de la mort, amb la peculiaritat que ha assolit ser una obra de gran èxit entre la disciplina arquitectònica. Situats llavors davant d'una arquitectura reconeguda arreu del món, el que s'anomena "en voga", em condueix al concepte d'arquitecturització.

Urbanitzar i arquitecturitzar un espai públic són dues formes de textualitzar-lo, és a dir, d'assolir no sols una determinada funcionalitat, sinó sobretot, la seva llegibilitat, la seva capacitat de transmetre —és a dir

d'imposar— unes determinades instruccions sobre com usar-lo i també sobre com interpretar-lo. Totes dues formes d'intervenció impliquen voluntat de control i homogeneïtzació de les pràctiques esperades, però també volen suposar estímuls cognitius i semàntics. Dit d'una altra manera, urbanitzar i arquitecturitzar un determinat lloc vol dir aplicar-li i fer operatives guies sobre quines són les conductes, les percepcions i les idees que es desitja i es preveu que es suscitin en els vianants i veïns.

Ara bé, urbanitzar l'espai públic significa ordenar-lo d'una manera considerada pertinent, sotmetre'l a una determinada jerarquia, dissenyar-lo per que compleixi certes funcions. L'objectiu principal dels urbanistes és normativitzar-lo legalment, garantir la seva transparència tant funcional com perceptiva, però cercant sempre una certa coherència amb un projecte urbà de més ampli espectre, amb la intenció de vinculant-lo a un determinat horitzó de continuïtat i diàleg amb l'entorn social, morfològic i paisatgístic. En canvi, arquitecturitzar l'espai públic implica geometritzar-lo i instal·lar a continuació un seguit d'elements considerats eloqüents i amb certa pretensió innovadora i creativa —mobiliari de disseny, obres d'art—, no poques vegades encarregats a signatures famoses o de prestigi, però de manera aliena i fins i tot hostil al seu entorn i, sobre tot, a les apropiacions socials per les que se suposa que hauria d'estar disposat. Aquest menyspreu envers el context i el públic acaba generant intervencions que poden no tenir res a veure, fins i tot resultar cacofòniques, amb el marc sociourbà que les envolta, el que acaba suscitant espais fragmentats, estranys entre si, aliens i indiferents a les necessitats d'usuaris i habitants.

El Cementiri Nou es postula com una obra d'art, però també com el pensament dels arquitectes fet espai. Arquitecturitzar el nou espai funerari igualadí ha comportat estar passejant entre una arquitectura de disseny, pura manifestació d'arquitectura postmoderna, més ocupada en els criteris provinents de la història de l'art, que en la funcionalitat de l'espai (Norberg-Schulz 1975 [1971]). El que en resulta d'aquest fet és l'origen del malestar o incomoditat que el cementiri de Miralles i Pinós provoca en aquells que l'utilitzen, que es concreta en una confrontació entre aquesta vessant creativa i de disseny i la vessant pràctica. L'arquitecturització de l'espai fa del cementiri

una “peça d’art urbà”, l’excessiva modernitat de la seva forma i contingut “violenta” l’ús públic de l’edifici. L’edificació creada com una imatge més que com un lloc provoca que el passejant perdi el seu rol de tal i passi a ser un nou espectador; l’espectador d’una icona contemporània més visitada pels amants de l’arquitectura que pels propis igualadins, alguns dels quals el tenen considerat com un museu que algun dia hauran de visitar.

El fenomen de l’arquitecturització en el context de l’obra d’Enric Miralles troba les arrels en la transformació urbana i arquitectònica de la ciutat de Barcelona un cop instaurada formalment la democràcia, després d’uns anys de manca d’interès en el país per la cultura i per les qüestions projectuals. Sudjic (2005) m’ha proporcionat la visió de l’arquitectura com a eina propagandística i com a mitjà per explicar una història sobre aquells que construeixen. Un exemple utilitzat per l’autor és la Gran Cancelleria dissenyada i construïda per Albert Speer sota les ordres de Hitler, un exemple d’expressió del poder polític i un missatge a la superioritat inherent d’Alemanya. De la relació entre arquitectura i l’exercici del poder, Sudjic hi veu la submissió cega de molts arquitectes al poder que utilitzen també per l’engrandiment d’ells mateixos, el que l’autor assenyala com la demostració de què la disciplina ha estat forjada per l’ego. Les construccions de molts d’ells responen a fins polítics, que pels objectius modernitzadors que persegueixen, han passat per alt les construccions i la vida preexistent en el seu interior. Amb la lectura de Sudjic, de tractar l’arquitectura com a eina propagandística he topat amb un altre autor, Scarnato (2016), que tracta detalladament el sorgiment d’una ciutat, Barcelona, abans degradada i bruta, en una ciutat alçada i senyalada a nivell internacional per la seva arquitectura. En aquest sorgiment, obres d’arquitectes triats a dit han conformat espais que aspiraven a ser bells, autèntics exemples de modernitat per una ciutat que vol esdevenir model i modèlica, encara que sigui a costa de subjugar la vida urbana a criteris de disseny i glamour. Veurem llavors que el Cementiri Nou és una continuïtat d’aquest model, el Model Barcelona, el que resulta de la transformació social i urbana d’una ciutat que es volia projectar per i en l’arquitecturisme, el que Moix (1994) defineix com el domini d’edificis dissenyats i construïts per arquitectes de renom mundial: els “arxistar”; autèntiques estrelles de l’arquitectura a qui se’ls encomana la tasca

de modernització de Barcelona. A Igualada, l'autoritat professional i cultural de l'arquitecte pren forma en un projecte funerari, que com molts espais d'aquesta Barcelona transformada en nom del progrés, vol ser un "espai de qualitat". La diferència entre ambdós espais però és que, si bé en els primers, la suposada qualitat de l'obra serveix per augmentar el valor del sòl i posar-lo en línia amb les dinàmiques globalitzadores d'expropiació de la ciutat del seu ús en pro de l'intercanvi de capital, l'espai cementerial de Miralles i Pinós, la reapropiació capitalista no és tan evident, restant amagada, però no per això invisible a l'investigador.

La pretesa neutralitat de l'espai, sense símbols funeraris explícits i làpides pensades en sèrie amb l'afany d'homogeneïtzar la mort mostra precisament que allò a destacar és l'autor, la seva obra i la seva capacitat creativa per projectar i construir espais contemporanis, símbols de la cultura. Delgado (2008) és un dels autors que m'ha proporcionat una anàlisi exhaustiva del valor de la Cultura entesa com instància que se li assignen virtuts salvífiques, el que l'autor es refereix com a "artistització" de la reapropiació capitalista de la ciutat. La bonança del discurs de la cultura la converteix en motor del desenvolupament capitalista que atrau inversió financera i també en instrument legitimador de determinades formes de poder. Delgado escriu Cultura en majúscula per retre compte de la seva accepció de "cultura d'èlits" o de cultura com a cultiu del cos i de l'ànima a l'estil del *Bindung* dels idealistes alemanys –Goethe, Hegel, Schiller... –, és a dir, elements precisos per a la formació intel·lectual, estètica i moral dels sers humans, en contraposició a cultura o cultiu o aprofitament de la terra. Aquesta última accepció, continua Delgado, fa referència al "cultor" llatí, no només com a "llaurador" sinó també com "adorador" o persona que ret homenatge als déus. En aquest sentit, el Cementiri Nou és apropiat pels gestors de la ciutat quan davant les apropiacions dels visitants entestats en personalitzar el lloc a la seva manera, de fer-lo receptor de la memòria dels seus difunts, ho consideren no apropiat per una obra d'autor+ de gran calat internacional. Falta de coneixement de l'obra, de no valorar-la i inclús de tractar-la malament són els mals que el consistori i d'altres persones que presumeixen de ostentar certs sabers atribueixen a les maneres de ser i fer dels visitants quan realitzen les

pràctiques postmortem. Uns mals que calen erradicar de socarrel en nom de la cultura.

D'aquesta forma, el Cementiri Nou, dotat d'una plusvàlua simbòlica serà gestionat en vistes a un pol d'atracció poderós que irradia elegància i que fa atractiva la ciutat. L'ingredient cultural, ben explicat, voldrà ser l'ham per atreure un turisme de qualitat i no exclusivament un turisme d'arquitectura de "low cost", d'estudiants i amants de l'obra de Miralles tal i com està succeint en l'actualitat. Aquesta apropiació del cementiri per part d'alguns agents socials els obliga a executar un pla certament pretensions, el de construir dintre de la mateixa edificació un espai d'interpretació d'un cementiri per, en nom de la cultura, fer un treball pedagògic adreçat a la ciutadania i als potencials visitants perquè aprenguin a tractar una edificació de gran prestigi nacional i internacional. El fet de ser una obra d'art que s'ha de protegir com si es tractés d'un lloc excepcional demana una cura especial en la seva gestió i manteniment, perquè no tot s'hi val.

En general els cementiris, malgrat no tenir una vocació de recurs cultural i turístic, sinó de ser llocs de rituals d'enterrament, memòria i homenatge, a partir del segle XX comencen a tenir la consideració de "museus a l'aire lliure", esdevenint amb el temps patrimoni funerari de les ciutats, fins a concebre'ls part del turisme funerari. El Cementiri Nou més que ser un museu a l'aire lliure, l'arquitectura de Miralles, projectada a partir de tècniques noves de construcció és la raó per la qual molts estudiants d'arquitectura d'arreu del món viatgin a la ciutat d'Igualada i recorrin el cementiri. L'enginy està en preparar la ciutat per acollir un turisme cultural, tendència en alça com a estratègia de les ciutats per a la captació de capital. Per aquest afer, pel que fa a les novetats preparades pel cementiri de Miralles i Pinós, fins ara bastant oblidat pels anteriors governs municipals, el consistori creu necessari un arranament de la capella, actualment d'aspecte abandonat i en desús, i crear un centre d'interpretació per donar valor a una obra icònica que creuen que no està degudament valorada i respectada. Al meu parer, la controvèrsia de la iniciativa està en el fet de saber fins a quin punt servirà als transeünts que visitin els seus difunts saber els mètodes constructius i les raons dels arquitectes d'utilitzar una simbologia funerària velada. És a dir, si conèixer els valors projectuals augmentarà la

comprensió dels practicants de l'espai. A partir d'aquí portaré a terme una reflexió a propòsit de la gestió dels cementiris com a patrimoni cultural de les ciutats. En aquest sentit prestaré una atenció especial al fet que l'obra de Miralles i Pinós, per ser una obra d'autor, demana que s'eduquin als seus habitants per fer-la més conformada a participació dels visitants (Faura 2014). Un seguit d'autors que treballen les característiques i la gestió dels béns patrimonials, amb interessants assajos sobre el turisme cultural em guiaran en l'anàlisi dels plans més immediats que l'Ajuntament d'Igualada té pel que fa al present i futur del conjunt funerari, considerat patrimoni de la ciutat des que se li atorga el BCIL, poc després de la seva inauguració.

Per a l'anàlisi ha estat imprescindible l'enfocament del Cementiri Nou com a "patrimoni localitzat" (Prats 2005). Prats anomena "patrimoni localitzat" a aquell patrimoni que per ell mateix, independentment de la ubicació, atrau fluxos de visitants. L'edificació de Miralles i Pinós per ella sola atrau un flux important de visitants. La magnitud d'aquests fluxos, assevera l'autor, depèn de diversos factors com les infraestructures turístiques existents en la localitat i de la comercialització de l'obra com a producte turístic. Quelcom semblant ve a dir Puig (2002), qui remarca la importància d'adaptar les infraestructures de la ciutat si el que es vol és crear una destinació cultural. L'autor veu molt clara la dinàmica que les ciutats o pobles s'han de vendre per atraure negoci i inversió. La gestió del patrimoni aniria llavors a la mà d'una millora de la imatge de la ciutat. En aquest sentit, els esforços dels gestors de la ciutat d'Igualada estan enfocats precisament en crear una marca de ciutat que sigui prou evocadora per atraure un turisme cultural, en un moment que senten la necessitat de revifar un territori que fa dècades que es troba deprimat econòmicament. El Cementiri Nou, aprofitant ser "patrimoni localitzat", és així considerat un producte cultural i un referent més de la ciutat entre d'altres edificis patrimonials.

El Cementiri Nou però, actualment no es troba en les més òptimes condicions per donar aquesta imatge que el consistori promet. L'estructura pensada per la capella resta inacabada, guardant un aspecte d'abandonada. També és ben sabut per l'Ajuntament els problemes que comporta en el ús del cementiri, ja sigui pels enterraments i per rebre les més o menys freqüents

visites als difunts. La voluntat del consistori està més dirigida cap a un arranjament de la capella que no pas a una millora de tota l'edificació de cara a una ciutadania que demana més manteniment i, sobretot, una explicació d'una arquitectura més gaudida pels estudiants d'arquitectura que per ells mateixos. Per parar els cops provinents d'aquestes dificultats, la creació d'un centre d'interpretació és un altre dels plans més immediats de l'Ajuntament vers el conjunt funerari. Per com els gestors estan enfocant l'arranjament d'aquells elements més atractius i sempre sota supervisió de Carme Pinós i de la Fundació Miralles, sospito que la creació d'aquest centre d'interpretació va destinat més a preservar la imatge de "cementiri de Miralles i Pinós", de conservació de la integritat d'un disseny irrevocable i de posada en valor com a recurs econòmic, que no pas d'una actuació patrimonial, d'actuar sobre el bé cultural. Crec que una actuació dirigida a una gestió sostenible del cementiri seria l'objectiu més honest de cara a un cementiri, la vida del qual perilla per ser una edificació que no procura les manifestacions que contribueixen a explicar i dotar de significat els trets culturals de la població a la que a de servir, el que teòricament la converteix en un bé cultural. Recordo que el referent del bé cultural que s'analitza al llarg de la tesi és un espai arquitecturitzat, legítimat sols per principis abstractes però socialment actius.

Tal asseveració és recolzada amb una sèrie de treballs d'autors que analitzen les característiques, objectius i continguts que tot centre d'interpretació hauria de tenir en compte si no vol fracassar en els objectius d'una gestió patrimonial que sigui sostenible a llarg plaç. En aquesta línia de treballs, Gómez (2014) exposa la importància d'una prèvia apropiació simbòlica del recurs per part de la població resident si el que es pretén és tenir un patrimoni afectiu, en el sentit de vinculació afectiva amb els objectes i com a forma de dotar de sentit a l'entorn, pas imprescindible per generar processos de patrimonialització⁷. Per això, l'autora proposa l'acció educativa com a detonant i catalitzador d'aquests processos. Gómez construeix les seves observacions sense apartar-se de la base del concepte de patrimonialització,

⁷ L'autora per objecte no es refereix a una entitat material, sinó que amb el terme engloba "els constructes immaterials que cobren cos o objectualitat al definir-se". Així doncs, afegeix l'autora, "podríem dir que una idea és un objecte en tan en quan quedi definida i particularitzada" (Gómez 2010: 68).

és a dir, del vincle entre objecte i subjecte. Per l'autora, el vincle es dona a nivell col·lectiu, del consens que s'atorga quan els individus comparteixen significats, tant a nivell conceptual com afectiu. Només així, d'aquesta resignificació sorgeixen els conceptes d'identitat, pertinença i propietat, conceptes que considera claus en la definició actual de patrimoni.

D'aquest vincle subjecte-objecte, acompanyat d'una millora en les infraestructures de la ciutat se'n desprèn un futur en la gestió del patrimoni adreçat a ser més obert i centrat en els nous usuaris del segle XXI, que demana el que Origet (2002) assevera sobre el turisme cultural, que la dinàmica entorn la qual aquest és mou, més interessat en "l'oci del coneixement" (Vidal 2002), exigeix centres patrimonials que els siguin més propers, més interactius i connectats. Martínez (2014) s'apropa a l'observació d'Orignet quan defensa un enfocament als nous centres d'interpretació com a activitat educativa que procura un contacte directa amb el recurs i el medi il·lustratiu, cosa que, al meu parer, en el Cementiri Nou contribuïria a revelar aquells significats que els visitants no es cansen de cercar. La gestió dels cementiris de Barcelona és un exemple proper d'aquest futur que veu en l'evolució de les eines d'interpretació la implicació del públic. Del contacte directe que procura el centre d'interpretació amb el recurs, el medi il·lustratiu i els usuaris depèn doncs de fer conscients als visitants del valor del recurs patrimonial, pas previ a la protecció, conservació i preservació. Per la introducció de la dimensió afectiva que procura el contacte –i no només de fer-ne prevaldre la dimensió cognitiva–, el recurs podrà formar part de les senyes d'identitat i memòria de la ciutat. Una edificació, el significat de la qual no és compartit pel conjunt de la col·lectivitat no pot ser, tal i com defensen els autors trets a col·lació, abraçada realment com a bé de valor cultural que vol ser.

Méndez (1998), Caraballo (2008) i Fernández (2006) són autors consultats que comparteixen la visió de patrimoni en termes de construcció social; d'un joc en el que tots participem. Pels autors, per la supervivència dels bens culturals és vital que els centres d'interpretació no subestimïn el factor humà, les creences i els valors que són el cor de la cultura, i en aquest sentit, de la importància de l'acceptació i proliferació en els espais que configuren els béns culturals de tots aquells elements que siguin suport dels imaginaris i de

les necessitats en terme de les activitats que en dit espai s'hi performen. L'apreciació de reconeixement i afecte del bé vindria de la presència de les representacions col.lectives, fet que com apunta Caraballo (2008) implicaria incloure als habitants del lloc com a memòria viva del lloc. Amb l'anàlisi de la trama social es dóna pas a una visió de sostenibilitat que no té el patrimoni vist des de la visió tradicional d'icona sagrada, de "tresor històric-artístic" (Fernández 2006).

III. EINES METODOLÒGIQUES PER UNA ETNOGRAFIA EN EL CEMENTIRI

Als voltants del S.XV la paraula *coemeterium* no designava forçosament el lloc reservat per a les inhumacions, “sinó l’*azyllus circum ecclesiam*, tot el recinte que envoltava l’església i que es beneficiava del dret d’asil” (Ariés 1982 [1977]: 121). Tres dècades després, el culte als morts i els llocs de sepultura formava part de les institucions mares pròpies de tota població civilitzada. El cementiri, “com la llar, l’escola o el temple, era un dels elements integrants de l’agregació de famílies i municipalitats i, consegüentment, no podien existir ciutats sense cementiris” (Ibídem: 127). Amb el temps i a causa de les històries de les poblacions i dels individus com a sers socials i culturals acumulades en el seu interior, els llocs d’enterrament juntament amb els rituals funeraris han estat l’enfocament principal per a la investigació intercultural (Hertz 1990 [2008]; Van Gennep 2008 [1909]; Bloch & Parry 1982). En canvi, la perspectiva del visitant del cementiri no ha tingut una atenció paral·lela, excepte en alguns treballs de desenvolupament urbà centrats en l’usuari (Francis *et al.*, 2000; Porsborg/Groes 2014). Aquesta recerca vol ser un estudi dels espais urbans, concretament l’espai funerari, de la manera com la gent el significa i l’utilitza com a infraestructura urbana indispensable.

En aquest capítol desenvoluparé els aspectes metodològics que han caracteritzat la recerca. Atesa la tasca de recollida de dades que requereix tota etnografia les tècniques d’investigació utilitzades, tot i ser pensades a grans trets abans de començar el treball de camp, s’han anat plasmant sobre les oportunitats brindades pel mateix trànsit etnogràfic. En l’esforç per evidenciar els impactes socials de l’ús d’un espai funerari arquitecturitzat, la combinació de mètodes etnogràfics s’ha organitzat al servei d’un coneixement profund de les conductes i pràctiques observables en un determinat espai urbà.

En aquest sentit d’aprehendre el fenomen sociocultural en estudi, per una banda, reto compte de les maneres com en l’espai es porten a terme els

trànsits, les detencions en diferents nuclis d'activitats i d'àrees de convergència –mobiliari, estacionament, certs recons, places, etc. –, així com diferents grups ocupen en certs moments certes zones: famílies amb nens, turistes, avis, joves, personal de manteniment i altres professionals de l'espai públic. També s'enregistra la conducta quotidiana, repetitiva i latent en l'ús que es fa de l'edificació, a més a més de la seva utilització com a escenari de trobades amb un caire commemoratiu, com cada primer de novembre. D'altra banda, faig evident com els passejants argumenten els drets territorials que reclamen i els imaginaris col·lectius que intervenen en la manera com els visitants utilitzen un espai urbà, en funció d'atributs simbòlics, evocadors o pragmàtics. Em detinc també a desenvolupar altres qüestions etnogràfiques tals com el procés d'entrada en el terreny d'estudi, l'apropament a l'objecte i la delimitació de la unitat d'investigació.

La mort ens afecta a tots, independentment de la nostra condició i el lloc on vivim. El que canvia d'un cas a un altre és la percepció que cada un de nosaltres en té, així com els rituals que es practiquen i el significat que donem a la última fase de la vida. Rarament s'aborda de manera oberta; més aviat "s'ha convertit en uns dels tabús del nostre segle" (Vovelle 1993: 103). Des dels primers signes d'exclusió en el món anglosaxó, l'ocultació de la mort s'ha anat estenent pel conjunt de les civilitzacions europees occidentals. Diguem que la mort està prohibida en les societats postindustrials (Ariès 1982; Baudrillard 1980; Thomas 1993; Vovelle 1993). Una mostra ben clara d'això és el fet que avui en dia no s'acostuma a morir a casa. La mort ha canviat de lloc. Per norma general, les persones moren a l'hospital i les empreses funeràries s'encarreguen de l'evacuació del cadàver, quan trenta anys enrere tot transcorria normalment. Al respecte, Ariès narra com convenia que l'agonitzant morís sense presses, però també sense lentitud, per no escamotejar ni prolongar l'escena dels adéus (Ariès 1982).

D'escenes dels adéus als difunts versa aquesta etnografia, concretament l'escena posterior al ritual de la vetlla en el tanatori: la inhumació del difunt en el cementiri, com a pas previ a la seva reintegració en la comunitat dels vius. A trets generals, la realitat sociocultural que s'observa i es detalla a partir de l'aplicació d'un conjunt de tècniques de camp és el comportament de les

persones en la realització de les activitats de culte post mortem en el Cementiri Nou d'Igualada, un espai públic delimitat per una arquitectura de disseny, a l'interior del qual s'hi generen una articulació de qualitats sensibles que es desprenen de les operacions pràctiques i de les esquematitzacions temporo-espacials en viu que procuren els passejants⁸. De l'observació minuciosa de l'arquitectura i de dites articulacions, és a dir, de l'espai arquitectònic en les dimensions tècnica, estètica i social, d'extreure'n dades per posteriorment categoritzar-les i interpretar-les, sorgeix el producte: una etnografia sobre les apropiacions socials en un espai funerari configurat i construït per uns arquitectes a partir de ser projectat en forma de dibuixos i planells; la vessant abstracta de l'espai en estudi.

La unitat temàtica d'investigació es concreta en la relació dialèctica que la forma o marc morfològic (allò edificat) manté amb els formants en qualitat d'"éssers espacials" (Delgado 2007), els que practiquen i fabriquen aquest ambient (allò construït). En aquest sentit, l'acostament etnogràfic a l'objecte d'estudi es centra en descriure la complexa interdependència entre una nova fisonomia urbanística i simbòlica com és el Cementiri Nou i les estructures mentals i significatives que el sustenten i el fan humà, a partir d'una reflexió empírica fonamentada a propòsit del diàleg entre el projecte arquitectònic i els requeriments tan instrumentals com expressius de la vida social real, envers el ineludible final del ser humà com és la mort. En la tasca de descriure el que esdevé en l'espai funerari, en tot moment he tingut present que el cementiri és una de les pedres angulars de l'expressió de la visió de la mort (Urbain 1989) i que, com element urbanístic marca fortament un espai urbà i manté un sistema de correspondència amb la societat i la vida quotidiana, a través de relacions sòlides d'ordre cultural i social.

Els llocs de repòs prenen sentit des del ritus funerari: la mort, el dol i els funerals, "codificats per la tradició religiosa, es poden llegir a través de les pràctiques espacials dintre del cementiri" (Philifert 2002: 1). Aquesta asseveració funcionarà com la idea força que conduirà a la recerca de la

⁸ Al llarg de la tesi s'ha defugit d'observar a les persones com usuaris o ciutadans per veure-les com a éssers humans complets. El desenvolupament etnogràfic vol comprendre com l'ús del cementiri encaixa amb el major enigma de la vida quotidiana de les persones i la seva cosmovisió. Per aquest motiu he preferit utilitzar visitant.

identificació d'una estructura humana social, que és la naturalesa profunda de la realitat sociocultural analitzada. Per aquest motiu, el tipus d'estudi escollit és qualitatiu que, per les seves característiques d'encarar el món empíric d'una forma inductiva, holística, no intrusiva i humanista, procura la identificació d'aquesta "naturalesa profunda de la realitat, la seva estructura dinàmica; aquella que dona raó plena al seu comportament i manifestació" (Martínez 2006: 128).

La vida i la mort des de l'antropologia són esdeveniments que al llarg de la història de les cultures han donat lloc a una sèrie d'hàbits i habitus a través de pràctiques cerimonials funeràries com actes que conclouen el cicle vital. El bany mortuori i la vestimenta, la vetlla, l'enterrament i les visites al cementiri són un conjunt de pràctiques que s'assumeixen davant del succés de la mort. Així mateix, el dol necessita d'un reconeixement col·lectiu que s'expressa a través de cultes i rituals culturalment institucionalitzats i d'altres formes rituals com resos i paraules de condolença. Llocs i moments s'entrellacen en l'escenificació de la mort.

Els primers contactes amb la ritualitat funerària a la ciutat d'Igualada s'iniciaren arran de la confecció del treball final del curs de Màster en Antropologia Social i Etnografia (TFM) de la Universitat de Barcelona, entre els anys 2010-2012. Per aquestes dates, la professió infermera de l'etnògrafa en les seves tasques diàries en unitats d'hospitalització, d'estar en contacte amb els decessos, la van inspirar a investigar com els professionals de la mort del tanatori d'Igualada continuen les tasques d'atencions i cures al moribund iniciades en el context d'assistència sanitària, però aquest cop cadàver, procurant-li igualment la última assistència abans de ser enterrat. Concretament, el TFM es centra en l'anàlisi de la vida social que té lloc dintre dels límits físics del tanatori de la Funerària Anoia, de la precisió amb què s'executen les activitats de disposició del cos sense vida, en una coordinació entre dos espais, les instàncies públiques i privades, ambdues necessàries i imprescindibles per a la significació de la mort i la pèrdua. A la pràctica, el contacte amb el cadàver, la consideració ritual de les despulles i les cerimònies públiques del cos present abans de la seva inhumació final ha suposat per l'etnògrafa desenvolupar una familiarització amb la mort i la pèrdua –els llocs,

les escenes, les conversacions, etc— necessària per copsar-ho en tot el seu conjunt, fet que ha contribuït positivament en l'elaboració de la tesi doctoral.

Tot i així, les dificultats a l'observació sempre hi són per ser un moment i una experiència íntima de cada persona, que abordar-la etnogràficament ha requerit accions sinuoses i cautes en la recerca de la informació necessària. Per una banda, l'entrada en el camp ha estat senzilla. Un permís de l'Ajuntament a petició del Director de la recerca m'ha donat via lliure per poder moure'm en llibertat en els dos recintes funeraris de la ciutat d'Igualada, i accedir als treballadors de manteniment. Per altra banda, però, accedir als residents i visitants que utilitzen el Cementiri Vell i el Nou ha necessitat assumir un comportament que només l'experiència de camp ensenya i que el mètode prova i error no sempre és agradable. El procurar mantenir converses amb els passejants que realitzen el culte post mortem de cura de la tomba i de visita als difunts, recorda a l'expressió “venda a porta freda”, un mètode comercial que vol dir trucar a la porta de casa d'un desconegut per vendre-li alguna cosa que no necessita. Que no obrin la porta o que la tanquin tot d'una són dues situacions que metafòricament parlant es poden donar en el cementiri: no tothom entén qui és aquesta persona que vol conversar en aquest precís moment.

L'etnografia és un producte i també un “procés basat en el treball de camp que realitza l'antropòleg per tal d'assolir un coneixement d'un tema, en un determinat context sociocultural i referit a una època determinada” (Pujadas 1999: 9). Un cop en el camp, l'observació participant és la tècnica principal d'investigació antropològica, perquè cerca d'una participació de l'investigador de forma directa amb els grups socials que analitza, que li permet recollir dades de forma sistemàtica i no intrusiva. Així com la “competència pràctica” (Raymond 1968) dels passejants dona la qualitat de lloc a tot espai creat i formalitzat anteriorment per l'arquitecte, l'observació participant situa a l'etnògrafa en aquesta escena bidireccional en què sentits i pràctiques s'entrellacen, esdevenint el principal instrument de recollida d'informació. Posteriorment, ella mateixa tria altres tècniques d'investigació afins a trobar altra informació rellevant que l'ajudi en la tasca de descobrir les estructures significatives que donen raó a la conducta dels subjectes en estudi. Així,

l'observació participant atorga una experiència etnogràfica perquè es tracta "d'interaccionar amb aquelles persones que com afectades per una problemàtica social ens serveixi per conèixer més el nostre objecte d'estudi" (Garcia/Casado 2008: 62-63), per això, l'etnògrafa ha delimitat el repertori de situacions i interaccions que es procuren observar en el terreny per assolir aproximacions més afinades a les accions socials que vol enregistrar. La permanència en el camp també ha seguit uns criteris. El temps emprat a l'observació majoritàriament ha transcorregut en el Cementiri Nou, repartit de forma que s'ha obtingut una visió àmplia del volum d'activitat, el ritme i regularitat en funció l'estació de l'any, dels mesos, dels dies i l'hora i de les condicions meteorològiques. També ha procurat romandre en el camp durant les festivitats assenyals, com el dia de Sant Jordi, el Dia de la Mare i del Pare i en aquelles ocasions en què el cementiri ha estat escenari de trobades commemoratives entre la comunitat dels vius i la dels morts, com cada primer de novembre. Durant tres anys consecutius s'ha fet treball de camp intensiu per Tots Sants, tant en el Cementiri Vell com en el Nou.

En un primer moment, l'observació es dirigeix a les pràctiques que esdevenen en l'espai públic, una zona compartida per estranys a on interactuen mirades i conductes. Per aquest context, aquesta "mirada des de dintre preocupada en el discorre situat dels agents socials implicats en el fenomen" (Garcia/Casado 2008: 1) s'ha basat principalment en posar en pràctica "l'observació flotant sobre el terreny" (Pétonnet 1882), que vol dir deixar "flotar" l'observació sobre el recinte, el rodar i l'estar disponible de l'etnògrafa, atenta al que succeeix en un intent de copsar la quotidianitat del lloc. En aquest recorre l'espai deixant lloc a l'atzar, l'etnògrafa, àvida de coneixement, aprofitava per reflexionar sobre l'arquitectura, per desxifrar epitafis, llegir símbols, deixant que el suposat encant del lloc s'obrís pas. Fou en un segon moment i per la necessitat de fer-se càrrec de la densitat en la que es resol allò social, que es delimita encara més el repertori de situacions i interaccions que l'etnògrafa va optar per l'observació participant. A saber: de deixar clara la seva presència en el terreny, esdevenint una usuària més de l'espai, una transeünt. Però convertir-se en una persona més entre les altres persones, tal i com s'entén del terme participar, resultava ser més complicat. Tant el Cementiri Nou com el Vell

no acostumen a rebre masses visites, especialment en el Nou per la llunyania del recinte del nucli poblacional. En aquestes condicions, la investigadora per molt discreta i decorosa que fos, és a dir, malgrat que la investigació fou encoberta per l'anonimat, li era impossible passar desapercibuda. Les mirades d'estranyament per part d'algun visitant disposat a visitar la tomba del difunt, l'obligaven a desvelar el sentit de la seva presència i condició d'antropòloga, moment propici per encetar una conversa. D'informar que era una visitant més no li hagués permès interpel·lar als potencials informants⁹. A partir d'aquí, l'etnògrafa va anar perfeccionant el mètode fins el punt de buscar els moments i els llocs per conversar amb tots aquells que al llarg de la fase de treball de camp visitaven als seus difunts i evitar abordar-los a l'atzar. Buscant la senzillesa en moments íntims dels visitants, l'etnògrafa observava, es relacionava i memoritzava i després prenia notes en un bloc a un altre lloc del recinte. Les notes es prenién ordenadament, interpretant alhora el que havia vist, escoltat i sentit, fins a estructurar bocins de vivències pròpies i alienes. A voltes, tornant a adoptar la posició encoberta de l'anonimat, la investigadora s'encorava en un indret prenent notes –la majoria de vegades a la vista de tothom–, fins a arribar a entaular diàlegs perquè sí, sobretot amb els passejants interessants en l'obra de l'Enric Miralles.

La rutina aconseguida canvia radicalment en la festivitat de Tots Sants. En aquests dies, l'observació participant agafava tota la seva força, donant-se el que Augoyard (1979), en una obra mestre dels espais públics, assenyala de les atmosferes urbanes, que neixen de l'entrecreuament de múltiples sensacions: sons, olors, colors, la pluja i el vent, les diversitats físiques, visuals i culturals. Els moments d'observació i llocs de converses es multiplicaven: tothom fent la seva, enfeinats engalanant la tomba i socialitzant amb els parents, amics i coneguts; el personal de manteniment treballa el dia sencer per proporcionar totes les atencions perquè la festivitat transcorri amb la

⁹ Es sabut que en tots els casos, l'etnògraf/a es comporta com un observador en tot moment observat. En el marc singular de l'espai públic s'entén que la seva presència resulti ambigua, però en el cas del Cementiri Nou, l'etnògrafa va notar la atribució de males intencions que sempre es sospiten del rondaire, cosa que, sense poder sostenir-ho la va empènyer a desvelar la seva identitat. La situació però va servir per establir una interessant conversa amb uns passejants sobre la presència continua d'actes vandàlics i el temor que passen cada cop que hi van de visita.

màxima normalitat; policia i voluntaris de protecció civil procuren seguretat i ordre en el recinte; aparicions sobtades de personatges col·lectius; la celebració d'un acte públic d'índole expressiva com l'eucaristia, etc., emergeix paulatinament al davant de l'etnògrafa. El dia de Tots Sants, la baixada dels enterraments sembla un carrer amb arbres i gloriets ple de gent que caminen d'un lloc a un altre, conversant aglutinada en grups, nens jugant i avis despistats; actuacions socials que, en paraules d'un dels grans mestres de l'antropologia, Bronislaw Malinowski, són "esdeveniments que per regla generals trivials, a vegades dramàtics, però sempre significatius" (Malinowski 1986 [1922]: 59-61). S'insisteix d'aquesta manera en el que Delgado apunta fent referència a les tècniques de descripció dels fets socials que tenen lloc en espais urbans. A saber: que "l'objecte de la recerca no és tant l'actor com l'acció social i que el nínxol ecològic a conèixer es singularitza per la seva naturalesa essencialment escènica perquè es constitueix en prosceni per a actes i actuacions" (Delgado 2007: 141-142). L'etnògrafa aprofita la jornada festiva per observar i enregistrar l'activitat constructora de la gent, del seu fer incansable. Introduïda en el medi, ben atenta a les regularitats i variacions de pràctiques i actituds dels visitants i el personal de manteniment, de la diversitat i singularitat del tot allò observat, respectant o no les ordenances reglamentaries, la investigadora comença a comprovar que el cementiri és més que el seu espai físic i li permet entendre com el Cementiri Nou és apropiat i utilitzat de manera involuntària i de formes impredecibles, tant en condicions ordinàries com excepcionals i festives. El moviment dels visitants –el que fan els seus cossos, al caminar, al acotar-se i al aixecar-se, en cada un dels seus passos, etc–, així com les esquematitzacions temporo espacials en viu que procuren testifica d'una forma creativa i de permanent resistència que l'espai funerari no és reductible a l'espai planificat pels arquitectes. Un moment cerimonial observat sobre el terreny com són els enterraments, tant en el Cementiri Nou, com en el Vell, registrant tant l'activitat dels enterraments com la dels dolguts ha contribuït a engrandir el volum de dades obtingudes per l'anàlisi de les apropiacions concretes de les persones en relació a l'espai que ocupen i com utilitzen els elements presents en l'entorn. Alhora, l'etnògrafa comprova

l'organització del ritus mortuori en un espai-temps limitat i el nivell de simplificació.

D'acord amb la triada conceptual de Lefebvre (2013 [1974]), l'espai de l'arquitecte i de l'arquitectura correspon a la "representació de l'espai o espai concebut" que, en el cas en estudi ha estat cedit en forma de porció per l'autoritat política perquè els dissenyadors apliquin sobre ell la seva lloada "creativitat". El discurs dels arquitectes o la intencionalitat constructiva i estètica de l'arquitectura del Nou Cementiri ha estat plasmada en el projecte en forma d'un conjunt de gràfics que representen l'espai. El llenguatge projectual utilitzat resta detallat en un bon nombre de dibuixos i collages –eines de representació favorites de l'Enric Miralles– als quals l'etnògrafa ha tingut accés per cortesia de la Fundació Enric Miralles. La gènesi i el procés de construcció també resta explicada per un bon nombre d'arquitectes i de crítics de l'art (Soria-López 2004; Brufau 2009; Massad/Guerrero 2005; Zabalbeascoa 1996 i Bestué 2010), per això ha calgut una revisió exhaustiva de revistes d'arquitectura (El Croquis; Quaderns; Arquitectos) i d'altres publicacions en forma de web o d'entrades a blocs d'arquitectura (Plot; Grcstudio; HIC arquitectura). La traducció d'aquest discurs projectual en formes físiques resta detallat en documents a l'Arxiu Històric d'Igualada. Curosament arxivat s'hi troba documentació de les tasques realitzades per fases amb el corresponent projecte de la construcció de cada edificació i dels elements que es troben en l'espai, així com les instal·lacions elèctriques, de desguassos, d'impermeabilització de talussos i de la capella, projectes de pavimentació de la zona d'accés i treballs d'enjardinament. Una anàlisi atent de la documentació arxivada permet fer un seguiment dels arranjaments que han calgut fer des de la inauguració del recinte, com reparacions de soleres de tombes i segellats perimetrals, reparació de tanques, de frontals de nínxols, etc. D'igual forma es troben arxivats contractes d'obres, els honoraris de l'arquitecte, factures de materials de construcció, pressupostos i cartes d'Enric Miralles dirigides al batlle i a l'arquitecte municipal. Analitzar tota aquesta documentació amb perspectiva etnogràfica implica conèixer com el Cementiri Nou esdevé un laboratori projectual i com dins d'aquesta lògica abstracta de l'espai el subjecte queda objectivat en la construcció.

Per completar el coneixement de l'espai concebut pels arquitectes, aquest cop, per observar com l'espai projectat amb planells i dibuixos ha aterrat en el lot de terreny cedit per l'Ajuntament, l'etnògrafa ha recorregut l'indret acompanyada de tècnics d'obra pública i d'arquitectes. Aquesta tècnica de camp coneguda com "itineraris comentats" (Petiteau 2006; Augoyard 2007) ha consistit en recorre l'edificació amb informants claus per anar desvetllant dels seus discursos qüestions com la seguretat constructiva de l'edificació i d'altres dimensions tècniques de l'espai, com la resistència i els materials de construcció i, per últim la dimensió estètica. A partir d'aquestes passejades conjuntes amb informants, l'etnògrafa ha pogut confrontar impressions i un cop en el text –l'escriptura etnogràfica–, arribar a conclusions objectives allunyades del planells al tractar d'endinsar-se en la dimensió més propera a la vida quotidiana, a la que s'accedeix des de les pràctiques que intervenen en la producció de l'espai. De forma paral·lela i amb la finalitat de completar al màxim els coneixements sobre el territori disciplinar de l'arquitecte, l'etnògrafa ha realitzat entrevistes semiestructurades o no dirigides a arquitectes que tingueren un paper rellevant a l'hora de triar el millor projecte d'entre tots els presentats al concurs de construcció de la nova edificació funerària.

Seguint amb la triada conceptual de Lefebvre, a aquest espai físic concebut pels arquitectes i altres especialistes de l'espai l'envolta "l'espai viscut o espai de representació". Aquests és l'espai dels habitants i visitants, però també el dels filòsofs, artistes i escriptors que, entre tots, el codifiquen i el converteixen en alberg d'imatges i imaginaris en funció a la cultura en la que es desenvolupen com a éssers humans. Per la força de la tradició i dels seus usos, la forma de les edificacions funeràries proveeixen un espai a dits imaginaris col·lectius per recrear el record i perquè vegin l'espai material com un lloc d'experiència ubicat en el terreny simbòlic. És en aquest espai físic que sustenta l'espai viscut on es dona la dinàmica de la significació de la mort: el record, la memòria, creences, valors i sentiments. Amb la intenció d'observar les pràctiques espacials en funció a aquesta dinàmica de textualització de la mort en el Cementiri Nou, l'etnògrafa ha dirigit la mirada cap aquells objectes de l'espai que permeten definir, analitzar i contrastar les significacions expressades pels practicants de l'espai cementerial enregistrades de converses

casuals, tant en el Cementiri Vell com en el Nou, i d'entrevistes semi estructurades a passejants i personal de manteniment de les edificacions, amb la intenció de desvetllar la poètica que acompanya les accions dels transeünts dintre del cementiri i copsar la idoneïtat del lloc per inhumar, recordar i honorar els difunts i fer-los formar part de la vida quotidiana dels vius. Aquest elements són la iconografia i els epitafis de les làpides, així com les ofrenes en forma d'objectes que es dipositen en les tombes. Aquest doble missatge, el de la paraula i el dels objectes, assevera Lefebvre (1978 [1970]), permet sortir de l'experiència verbal, comprenent-la objectivament.

La rica i poètica tradició d'injectar la iconografia religiosa i metafòrica en l'estructura del nostre món físic es realitza en el cementiri. Amb la instal·lació afectiva i simbòlica del record, la tomba és la materialització de les representacions simbòliques de la mort i dels morts. Podríem dir que en els nínxols s'hi troba allò que uneix els morts a la vida. La personalitat social del difunt pren rellevància amb les ofrenes que els familiars hi dipositen amb estima i en la redacció dels epitafis, gairebé en boca del mort. Per això, la descripció minuciosa dels nínxols i del procés de cura de la tomba, especialment en el dia de Tots Sants, revela la dimensió del record, l'expressió dels sentiments familiars, els patrons mentals de la col·lectivitat i les formes de comunicació amb el hipotètic "més enllà"; tot allò que possibilita assumir el cementiri com a lloc: en el lloc hi ha les activitats, allò sensible, la cultura. O, pel contrari, com a "no lloc" (Augé 2000) degut a les barreres físiques i emocionals d'una arquitectura de disseny que pretén homogeneïtzar la mort, aniquilant de l'espai les relacions socials, afectives i simbòliques que el cementiri procura entre els vius i els que han marxat per sempre.

En les pràctiques espacials de commemoració als difunts, de cura de la tomba, i d'organització de la celebració del dia de Tots Sants també s'observa nítidament les apropiacions concretes dels visitants: modifiquen, afegixen, supprimeixen i superposen a allò que els ha estat proveït el que prové d'ells mateixos. En la tasca de descripció d'allò observat he utilitzat la fotografia en forma de seqüències i d'associacions d'imatges que han estat prèviament planificades en la seva captura per obtenir "narracions visuals" (Achutti 1997), amb una clara intenció de fer un recorregut etnogràfic paral·lel a l'escriptura per

descobrir l'espai funerari juntament amb la mirada del fotògraf i sumar mètodes etnogràfics per a la construcció de significats en l'estudi d'un recinte funerari arquitecturitzat. Val a dir que no es segueix cap tipus d'ordre a l'hora d'esmentar els informants, com tampoc s'assenyala els propietaris dels nínxols descrits i fotografiats, mantenint-ne l'anonimat.

El conjunt "objectal" i subjectiu a la vegada al voltant del cementiri que crea un sistema de significacions també ha volgut ser copsat per l'etnògrafa en visites a d'altres cementiris. Les visites han procurat fer-se, a més a més del Cementiri Nou, a altres cementiris de diferents tipologies, acompanyada uns cops amb amics i d'altres amb familiars i nens i de diferents grups, afanyant-se d'aquesta manera contactes amb informants de diferents edats i "capital cultural" (Bourdieu 1980), entre d'ells, artistes, estudiants de l'Escola de Disseny Elisava i de l'Escola de Turisme Otelea. Les visites es convertiren en passejades comentades referides anteriorment, un mitjà per l'escolta, a on "la paraula articulada és un lloc practicat" (De Certau 2000). Esporàdicament l'etnògrafa participava en les visites guiades organitzades en els cementiris de Poble Nou i Montjuïc també en qualitat d'observació participant amb la idea, per una banda, d'obtenir informació de primera mà sobre les activitats que es duen a terme pel que fa la promoció de recintes funeraris de cara al turisme cultural i, per altra banda, captar sensacions i animositats que el caminar pels recintes generaven en ella mateixa. Per l'etnògrafa no era el mateix romandre part del dia passejant per un cementiri vuitcentista, en què la gran quantitat d'informació i sensacions que arriben en un sol cop d'ull la fascinaven tant com l'estressaven, que fer-ho en el Cementiri del Bosc a Estocolm, de paratges verds deliciosament cuidats farcits de fileres de tombes que acaben desapareixent en l'horitzó o, en el Cementiri Nou en què les hores de treball de camp invertides li deixaren un gust incòmode de soledat i aburriment. En aquesta situació el mètode comparatiu ofereix noves dades pel coneixement de l'objecte d'estudi.

L'aproximació etnogràfica a aquest "espai de representació" (Lefebvre 2013 [1974]) deixa traslluir expressions de submissió a la representació dominant de l'espai –a la dels arquitectes i a la seva capacitat creativa–, però també desobediències –les làpides de sèrie d'acer Corten han estat

subplantades per làpides que contenen les preferències dels propietaris—. Aquesta tensió de l'espai que pugna per ser percebut o viscut es comprova amb gran nitidesa quan s'analitza les dades extretes d'entrevistes semi estructurades realitzades als representats polítics encarregats de la gestió del Cementiri Nou, a qui se'ls ha esmentat obertament, respectant el nom vertader. Com a informants mitjancers entre les instruccions dels arquitectes que han dissenyat l'espai i els que l'usen i el practiquen, els seus discursos trasllueixen un joc d'interessos difícil d'apaivagar i decantar cap els segons —a qui l'arquitectura ha de servir—, degut al domini que exerceix l'arquitecturització a la que s'ha sotmès l'espai sobre els usos més prosaics propers a la vida quotidiana. Indagar sobre els plans de futur d'un espai en què l'únic valor que hi ha en el seu interior és l'arquitectura de disseny ha significat per l'etnògrafa comprovar empíricament com els seus usos tant instrumentals com simbòlics estan sent imposats, dinàmica que l'Ajuntament s'encarrega de velar darrera d'un suposat turisme de qualitat que consumeix cultura, mantenint o perseguint una erudició que en cap cas s'assoliria abordant les preocupacions, necessitats, desitjos i frustracions dels sers humans reals.

IV. A MODE DE CONTEXTUALITZACIÓ HISTÒRICA: L'ARQUITECTE I LA MORT. ENRIC MIRALLES I EL NOU CEMENTERI PARC D'IGUALADA

IV.1 El Cementiri Vell d'Igualada

Quan els igualadins parlen del Cementiri Vell es refereixen al cementiri ubicat a l'avinguda Pau Casals, abans anomenada avinguda dels Màrtirs. Comptant amb l'actual Cementiri Nou, objecte d'aquest estudi, el Cementiri Vell és el quart cementiri de la ciutat. La dada més antiga de què es disposa pel que fa a la història de les edificacions funeràries a la ciutat d'Igualada és del període comprès entre 1059-1087 amb la consagració de la primera església a la qual s'assenyalà un espai de terra al seu voltant, que se l'esmenta com a fossar o cementiri primitiu. A continuació, en documents de l'any 1356 es parla de cementiri de nova construcció i s'indica que estava situat en la part Nord de la parròquia, en la placeta que havia darrere de l'ara capella del Sant Crist d'Igualada. Amb la construcció de la nova església, el present temple de Santa Maria, aquest nou recinte es va traslladar a l'espai situat davant de la porta principal, l'actual Plaça del Bruc, essent beneït el 25 de gener de 1700 pel Doctor Josep Llorens que, dos anys després, el 1702 s'hi féu el trasllat de les restes que hi havia en el Cementiri Vell (Llacuna 1996). Aquestes tipologies de cementiri responen al que, fins llavors, el ritual catòlic de l'acomiadament pretenia: equiparar els uns als altres dins l'església amb un acte litúrgic fins aleshores inamovible. Les esglésies eren els únics espais per als morts, que s'inhumaven sota la seva empara de forma anònima.

El 16 de març de 1816 el Capità General del Principat, amb la promulgació de les noves ordenances de sanitat que ordenaren els enterraments fora del perímetre de la ciutat, decretà el tancament i el trasllat

definitiu d'aquest espai provisional a extramurs. Mentrestant, esperant que es construís el que seria el nou cementiri, l'actual Cementiri Vell d'Igualada, els enterraments es feien en un lloc pròxim al camí d'Igualada, a Vilanova del Camí, en un sector conegut com el Molí d'Alert. El projecte de la nova necròpoli a extramurs fou encarregat a l'arquitecte municipal Josep Bofarrull. De propietat de l'Ajuntament i construït amb fons comuns, "el 28 de maig de 1819, a les vuit del matí, el cementiri era beneït amb tota solemnitat, amb l'assistència de les autoritats i un nombrós públic" (Castelltort 1983). L'edificació d'estil neoclàssic fou construïda en forma rectangular envoltada per un claustre de tipus dòric on s'ubicaren els nínxols. També s'incloueren diversos recintes, alguns d'ells porxats, capella i dipòsit. Les obres s'iniciaren el 1817 amb la construcció de la porta de l'escultor igualadí Celdoni Guixà (1787-1848). Aquesta consta de dues columnes dòriques i un timpà decorat amb diversos símbols funeraris. L'any 1875 s'hi va afegir una inscripció amb el versicle: "Bienaventurados los que mueren en el Señor" i després d'una llarga polèmica entre l'ajuntament i l'església, els primers varen assolir situar-hi també l'escut municipal¹⁰. Al llarg dels anys posteriors, de 1885 al 1887, s'ha anat construint pòrtics, galeries i acabant les ales de nínxols previstos. També fou en aquests anys que un membre de la junta del cementiri, Don Pedro Borràs Juells, citant literalment l'acte de la reunió del 22 de març de 1886, "cuidant gratuïtament, des de molts anys, de la neteja i vigilància del Sant lloc i sobretot durant l'última còlera, en què es distingir sobrepassat procurant que els cadàvers fossin enterrats segons prescripcions higièniques amb l'efecte d'evitar contagis", l'Ajuntament li va atorgar una prova de reconeixement regalant-li a escollir la suma de 100 pessetes o un nínxol d'igual suma. En la mateixa acta també es va acordar per fer reparacions en la capella i departaments adjacents, com també construir nous nínxols¹¹.

La primera ampliació del que era el projecte inicial de tot el conjunt fou l'edificació a l'any 1909 d'un recinte civil que els igualadins anomenen "cementiri dels pobres" de la mà del qui era llavors l'arquitecte municipal de la

¹⁰ Pàgina web del Patrimoni Funerari.cat. Inventaris i estudis sobre cementiris i tombes.

¹¹ Primer llibre d'actes de la Junta, període (01-01-1880)-(31-12-1891). Topogràfica 2250. L'Arxiu Comarcal de l'Anoia (ACAN).

ciutat, Pau Salvat i Espasa (1872-1923). Així mateix, una segona ampliació fou a l'any 1919 amb el "cementiri lliure" projectat per l'arquitecte Josep Pausas i Coll (1871-1928). En el moment de la seva edificació la porta d'accés es va construir en la façana principal del cementiri. En la sessió de la junta del cementiri celebrada el dia 7 de febrer de 1920 es va discutir la problemàtica de dita entrada, és a dir, el fet d'estar situada en la mateixa línia que la porta d'entrada al cementiri catòlic i que, aquest afer, a més a més dels motius ornamentals –no hi quedava adient–, podria produir conflictes si coincidien en el mateix moment un enterrament catòlic i el d'una persona que pertany a una religió diferent. Exactament, en la Real Ordre del 28 de febrer de 1872 es va pronunciar que l'accés a la part del cementiri lliure es fes per una porta especial, independent de la del cementiri general, la qual cosa va determinar que en els cementiris es destinés un lloc separat de la resta per donar sepultura als cadàvers d'aquells que pertanyien a una religió diferent a la catòlica.

El fet de voler canviar l'accés al cementiri lliure va fer sorgir la problemàtica de fer-ho en concordança al projecte del seu projectista, en Salvat. Mentre que alguns membres de la junta creien que Salvat havia dibuixat la porta en la façana principal del conjunt funerari, d'altres afirmaven que en el planell oficial la porta no s'havia ubicat en la façana principal sinó en el mur del punt nord del mateix. Finalment, en comprovar que en realitat en el planell oficial no existeix cap projecte de l'arquitecte que es doni entrada al cementiri lliure per la façana principal –tan sols hi ha un disseny del portal pel cementiri lliure sense indicar-se el punt on s'havia de construir–, la resolució a la qual es va arribar fou que la situació del cementiri lliure no permetia que s'emplacés en la part o punt lateral nord degut a, per una banda, la impossibilitat material de què el cotxe destinat a la conducció de cadàvers hi arribés en ocasió d'enterrament, i per l'altra banda, el portal de dita part nord estaria emplaçat al límit del terme municipal d'aquesta ciutat, tocant amb el veí poble d'Odèna¹². Actualment l'entrada al cementiri civil està ubicada en la façana del darrere de l'edificació, en el mur que dona a l'actual carrer Lleida. El recinte, a part de

¹² Íbidem.

contenir enterraments civils també és útil pels enterraments dels albat. També és sabut que, en l'any 2005 s'hi va descobrir una fossa comuna amb soldats republicans ferits que varen ser atesos durant els anys 1938-1939 a l'hospital militar de la ciutat. Altres dades d'interès a anomenar serien la destrucció durant els anys de la guerra civil de la capella del Sant Crist l'any 1936 i la conseqüent construcció d'una de nova l'any 1940 per l'arquitecte Bonaventura Bassegoda Musté, en el mateix lloc on s'ubicava l'altra¹³.



Fig.1. Garcia-Torra. Capella Cementiri Vell (2016). Igualada

Ara el cementiri ha complert cent seixanta-tres anys d'existència. Aquesta construcció funerària moderna que representa el Cementiri Vell d'Igualada és un cementiri a l'aire lliure. A diferència del cementiri merament utilitari sense preocupació formal, com serien exemples els fossars anteriors a la nova construcció, el nou espai funerari fou concebut arquitectònicament al voltant de tres elements formals: l'organització i distribució d'interiors, les sepultures i el paisatge. En el seu interior, els més de set mil nínxols i tombes guarden les despulles de milers de conciutadans, les vides dels quals si fos possible historiar-les, ens faríem la més exacte i completa descripció del que era i ha estat fins avui Igualada des de principis del segle XIX. En la seva distribució s'hi

¹³ Web del Patrimoni Funerari.cat. Inventaris i estudis sobre cementiris i tombes.

poden distingir tres sectors. El nucli central de la primera plaça que constituïa el recinte primitiu seria el primer sector, que fou ampliat posteriorment en els transcurs dels anys. Aquest compta amb un conjunt de tombes propietat de diverses famílies benestants i capelles panteó. El gran pati rectangular que conforma la plaça és envoltat per unes galeries de nínxols amb porxadades de columnes, la construcció de les quals feia de façana exterior de tot el perímetre del recinte.



Fig.2. Garcia-Torra. Cementiri Vell (2018). Igualada

A mesura que les deixem enrere s'entra al segon sector del cementiri, forjat per una altra plaça. En el centre s'aixeca la capella del recinte mortuori. Aquí l'espai és organitzat per diverses tombes, entre les quals hi ha les restes dels soldats morts durant la segona guerra dels carlins. El tercer i últim sector del cementiri es format, a més dels cossos de nínxols laterals de tot el perímetre del conjunt de la construcció, per sis trams transversals de nínxols a banda i banda i per tombes interposades al mig de cada tram. Abans d'acabar aquests darrer trajecte lateral hi ha l'accés al cementiri dels pobres, "on unes creus clavades a terra ens parlen dels qui no han tingut un nínxol propi"¹⁴. En tot el conjunt, de sepultures en hi ha de nombroses i variades. De fet, el cementiri és tot un

¹⁴ Tombes. Igualada, Patrimoni Cultural Núm. 8. M.I Ajuntament d'Igualada, Regidoria de Cultura Ponència Patrimoni Cultural. Sèrie 2ª/ 1985.

repertori de formes arquitectòniques i escultòriques, com tombes capella – moltes d'elles d'estil romàntic– i de tombes monuments com mausoleus i panteons, la majoria reservades a la zona històrica del cementiri i a les grans famílies adinerades (Rodríguez Barberán 1993: 76).

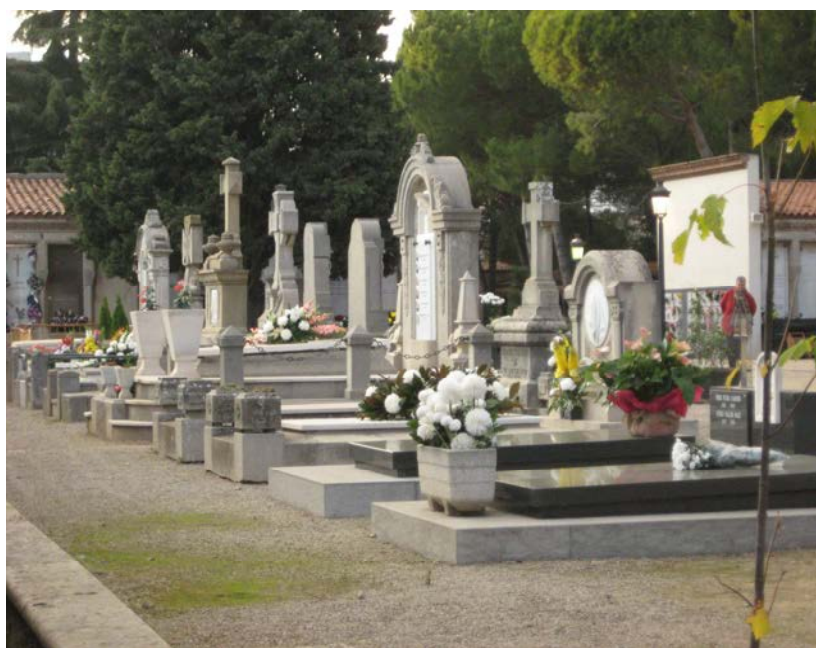


Fig.3. Garcia-Torra. Cementiri Vell (2018). Igualada.

Per la resta de la població són les galeries de nínxols i les inhumacions directament a terra. Ambdues formes d'enterrament comparteixen les avingudes amb les tombes monument, que al cap i a la fi reflecteix la multiplicitat d'estils arquitectònics que presideix la ciutat dels vius. Com a espai funerari organitzat, la rigorosa divisió que aquest conté reproduïx tant com és possible l'univers social de la vida extramurs, fins i tot, molts enterraments d'Igualada diuen "barris" als diferents sectors de l'àrea funerària. En el Cementiri Vell les zones "nobles" ocupen els espais més propers a la porta principal, on es despleguen els recursos escultòrics i arquitectònics de l'època: en serien exemples les tombes de les famílies Godó, Rovira i Cardona. A més distància de la porta principal proliferen els nínxols que milloren el seu estat amb l'acer inoxidable com a símbol de la modernitat. I com a darrera destinació queda reservada la fossa comuna on els cossos romanen barrejats impedit la diferenciació.



Fig.4. Garcia-Torra. Cementiri Vell (2018). Igualada.

IV.2 Un cementiri d'autor per a Igualada

El Cementiri Parc Municipal d'Igualada o Cementiri Nou forma part del conjunt de cementiris europeus segle XX que evidencien la creixent hibridació entre les disciplines de l'arquitectura i el paisatgisme que, teòricament, des del punt de vista arquitectònic en resulten projectes de major riquesa i complexitat (García 2011; Blanco 2015). Amb un renovat ús de les tècniques constructives tradicionals, el cementiri projectat i executat per Enric Miralles i Carme Pinós forma part d'un elenc d'obres amb les que l'arquitectura espanyola va irrompre a l'escena internacional a finals del 1980. El nou espai mortuori d'Igualada no fou la primera proposta funerària de l'equip de joves arquitectes. Anteriorment a aquesta, altres projectes varen ser presentats a concursos com el Cementiri de San Pedro Regalado a Aranda del Duero (1985) i deu anys després, el 1995, el Camposanto de Deva, a Xixon. El 1998 Miralles, associat aquest cop amb l'arquitecta italiana Benedetta Tagliabue, torna a insistir en el tema funerari, guanyant el segon premi en el concurs per invitació per ampliar el cementiri de San Michele de Venècia. Només la proposta d'Igualada va assolir un primer premi i per tant, fou duta a terme.

Per nous requeriments en l'atenció fúnebre –en el Cementiri Vell ja hi macava espai pels enterraments–, l'any 1983 l'Ajuntament d'Igualada encarregà la redacció del projecte d'un nou cementiri municipal mitjançant la convocatòria del corresponent concurs. També inicià l'expedient d'adquisició dels terrenys per a la seva construcció. Tal i com restava anunciat en les bases, la finalitat del concurs fou la de disposar d'un avantprojecte que servís de base per a la redacció del projecte definitiu en el qual, entre d'altres requisits, es valoraria especialment la integració de les edificacions funeràries en el seu entorn paisatgístic, així com la consecució de l'enunciat del programa de la construcció d'un cementiri parc¹⁵.

Passats dos anys de l'encàrrec de l'avantprojecte i després de diverses reunions amb el jurat, el 3 de maig de 1985 el concurs va ser fallat al treball presentat conjuntament pels arquitectes Enric Miralles i Carme Pinós, sota el lema Zementiri. Entre d'altres mèrits que el feren mereixedor de guanyar el repte de construir el nou cementiri, especialment es va avaluar positivament la capacitat dels arquitectes de recrear la forma del cementiri tradicional adaptant-lo a un lloc amb marcades característiques geogràfiques, totes elles assenyalades més endavant. El segon i tercer premi varen ser adjudicats als treballs amb el lema Plataforma i Attis, que també afrontaren amb èxit el problema de la relació amb el lloc. Considerant l'alt nivell d'altres avantprojectes presentats, el mateix jurat decidí atorgar un accèssit als treballs sota el lema Aire, Triade, Hades i Mur de la nit¹⁶. Un cop anunciat l'avantprojecte guanyador, dos anys després, en la sessió celebrada en el ple municipal el dia 5 de maig de 1987 s'aprovà definitivament el projecte de construcció del nou cementiri municipal, a construir en una parcel·la del polígon industrial de la ciutat d'Igualada. Durant els anys que transcorren entre guanyar el concurs i l'aprovació final del projecte, les joves promeses de l'arquitectura catalana posaren en marxa tota la maquinària projectual necessària per assolir el seu objectiu. Els viatges d'anada i tornada a l'estranger – EEUU, Anglaterra, Itàlia, etc.– a visitar i aprendre de les construccions d'altres arquitectes, el

¹⁵ Memòria del projecte d'execució d'abril de 1987, Arxiu Històric de l'Anoia, expedient nº 10076.

¹⁶ El primer premi era dotat dels Honoraris de l'avantprojecte i de l'encàrrec del projecte definitiu, el segon, es dotà de 300.000 pessetes i el tercer de 150.000 pessetes.

contacte amb arquitectures properes construïdes a Catalunya des dels anys '50, a més a més de les seves experiències professionals adquirides entre els anys '70 i '80 fou clau perquè els arquitectes es nodrissin de diverses referències del món de l'art i de l'arquitectura, cosa que els permeté construir i desenvolupar una manera única i singular de projectar. Les seves estratègies de construcció comportaren un trencament amb les formes arquitectòniques avantguardistes que fins llavors predominaven en el panorama arquitectònic mundial. El projecte del Nou Cementiri Parc d'Igualada esdevindrà un punt d'inflexió tant en les seves trajectòries professionals com en l'arquitectura catalana i espanyola del S.XX.

D'acord amb el llenguatge projectual, l'apropament al projecte fóu palès un minuciós i incipient domini dels arquitectes del paisatge català i dels materials de construcció. Amb els conceptes "línies invisibles" o "línies de relació"¹⁷, els arquitectes ens insinuen la importància que té per ells la incorporació de la seva arquitectura en el context, amb l'efecte resultant que l'edificació sembla formar part d'una altra capa del sòl natural. Per a què això es portés a terme, l'estratègia de treball dels dissenyadors ha estat "l'accionar sobre els processos naturals de manera intencional provocant una espècie d'erosió artificial del terreny" (Miralles 1994: 102), d'aquí que se'n parli "d'arquitectura del paisatge, on l'arquitectura es fon en la natura i la natura en l'arquitectura"¹⁸. El cementiri es converteix en paisatge a través de les eines que els arquitectes utilitzaren per projectar-lo i també per les accions constructives que s'hi produïren. En el cas d'Igualada el projecte es va anar modificant per adaptar-se millor a la topografia del lloc, creant un nou entorn: un passeig excavat a la terra, una incisió en el terreny que pren la forma d'un camí en "ziga-zaga" que davalla cap el nivell de la riera, on els nínxols conformen les parets d'aquest camí o carrer. El resultat és la percepció d'un conjunt perfectament harmonitzat en el paisatge natural que es difumina amb la

¹⁷ El concepte "línies de relació" fa referència a un mecanisme o procés projectual utilitzat pels arquitectes a l'hora de dissenyar un espai. Com explica Enric Miralles, "el projecte no és buscar geometries que imposin sinó que són les que et vas trobant. Buscar línies de relació entre les diverses construccions, acceptant les característiques específiques requerides per cada programa i cada lloc concret, repetir algun moviment i, sobretot, fer patent en aquests treballs l'interès d'aprendre d'una professió" (Enric Miralles en Lahuerta, 1996: 52).

¹⁸ El Croquis, nº 30, Madrid, 1997, pp. 65-70.

topografia, però que també s'integra en el paisatge més ampli, resultant un espai digne de visualitzar i experimentar (Sòria-López 2004).



Fig.5. García-Torra. Cementiri Nou (2017). Igualada.

Així és com l'espai que conté l'edificació funerària esdevé un panorama que s'obre als ulls de l'espectador al ser un territori teòricament convertit en paisatge. És destacable que pels arquitectes el cementiri és la celebració de la mort, però també la celebració de la natura, seguint per a la seva construcció les mateixes regles de creixement, que acabarà guanyant terreny a l'arquitectura, fet que determina la perfecta simbiosi entre natura i arquitectura. Un lloc que, davant l'inexorable final de la vida, l'home pugui anar a reposar en pau¹⁹.

El conjunt funerari està format per la plaça d'accés i estacionament, l'edifici de serveis generals amb les diferents dependències –oficina administrativa, sagristia, depòsit de cadàvers, sala de dissecció, vestidor, banys públics, sala d'espera i capella–, agrupacions de nínxols, criptes familiars, sepulcres en el terra i, per últim per obres d'urbanització i enjardinament. Entrant en el recinte per la plaça d'accés, el passejant pot optar entre dos camins: l'un que es dirigeix directament a l'edifici de serveis i l'altre que el condueix cap el carrer o rambla que agrupa les tombes. Si el visitant opta per

¹⁹ Entrevista a Carme Pinós. Gravació cedida per Elena Coderch, sonidista del documental *The Igualada Cemetery* (2010), de Richard Copans.

agafar el primer camí, comprovarà que l'edifici de serveis generals, sense voler destacar-se com edifici, està construït excavat en el terreny. Una porta circular que gira sobre uns rodells en la seva base és l'entrada. La il·luminació i la ventilació de l'espai interior provenen d'obertures i claraboies situades en el sostre ondulant cobert de vegetació. Al seu costat, a continuació, es situa la capella també coberta de terra. El profund i ample espai de planta triangular, pensat en un principi perquè també hi accedís el cotxe fúnebre, rep la llum de diferents perforacions en el sostre i en els murs de concret que el delimiten, la col·locació de les quals permet també zones de penombra. Una creu de ferro rovellat emfatitza l'altre camí o carrer que condueix al carrer dels enterraments. De pendent descendent, dos grans talussos laterals que contenen els nínxols formen les dues cares del camí que, ahora, fan de murs de contenció. El paviment de la zona és de llambordes de formigó alternates amb taulons de pi incrustats en un altre paviment més gruixut, també de formigó. Els murs de nínxols avancen i retrocedeixen alternativament. Tots els talussos estan coronats per un capitell de formigó prefabricat que permet emmagatzemar terra en la part superior de les tombes.



Fig.6. García-Torra. Cementiri Nou (2016). Igualada.

La metàfora del pas del temps és el concepte vertebrador entorn el qual va donar voltes el disseny del projecte, concepte que ahora ha permès lligar l'obra

amb el seu entorn geològic més ampli de xaragalls i l'entorn fabril del polígon, que de la mateixa manera que canvien físicament amb el pas dels anys, també ho fan en el curs del dia, amb el senzill canvi de la posició del Sol. Per molt estrany que sembli, tenint el pas del temps com a referent els arquitectes tenen un diàleg amb el lloc, de buscar-hi el temps amagat, allò viscut; la condició primera i arcaica del terreny. El temps cronològic i topològic com a material de construcció els serveix per manipular el territori, per trobar-hi informació i els signes perduts que conté; una pauta per continuar amb el procés d'elaboració del projecte d'execució. La construcció in situ, sense una idea prèvia de com ocupar el lloc, els ho va permetre (Blanco 2015: 122). La profunda simbologia d'integrament en l'arquitectura del moviment continu de la natura i de l'inevitable pas del temps vol ser evidenciat no només mitjançant varis recursos formals sinó també amb les textures i materials utilitzats. Així, els jocs de llum i ombres que el disseny de precolats dels nínxols provoquen en les façanes, com els arbres i la vegetació que creix sobre els murs, l'òxid del ferro, el formigó, etc, són "signes per crear una qualitat ambiental: una experiència sensorial de vistes, textures, colors i olors per conformar un espai arquitectònic que amb la seva presència material manifesta tota una relació física, metafísica i simbòlica entre l'home i el seu lloc en el món natural existent" (Soria-López 2004: 138).



Fig. 6. Garcia-Torra (2016). Cementiri Nou. Igualada

Vist així, el projecte neix des de l'observació de la topografia, la trobada amb el paisatge i una privilegiada manera de mirar el lloc. Amb molta imaginació i amb esperit de rebel·lia, els arquitectes mostren una aptitud de veure-hi més enllà d'allò establert, construint un món arquitectònic complex i de difícil accés. En aquest món particular, la innovació hi és present, la qual cosa no succeïa amb les propostes avantguardistes de primer de segle, limitant-se únicament a transformar monuments i edificis segons el codi plàstic adoptat en l'època, sense aportar cap transformació significativa en l'organització espacial del recinte, utilitzant el mateix traçat de la ciutat d'eixample que el cementiri monumental del segle precedent (García 2011: 11). Les pautes del disseny, argumenta Carme Pinós²⁰, recauen en el simulacre d'escapar del cementiri per l'esquerda o incisió construïda en el terreny, l'ascendir del lloc com a metàfora d'allò relacionat amb el més enllà, quelcom relacionat amb la religió. Per ella, aquest fou el fil poètic que acompanyà tot el projecte, un fil que l'estires i et porta a l'interior del lloc. Pinós assegura que la poètica va començar quan amb l'Enric Miralles van visitar el Cementiri del Bosc a Estocolm, d'Erik Gunnar Asplund i Sigurd Lewerentz, que el descriu com un indret farcit de detalls i intensitats en totes les estructures, formes, materials i objectes que el sostenen. També participà en la poètica la relació que tenia l'arquitecte Antoni Gaudí amb la naturalesa i les festes que organitzava a la Colònia Güell (1898-1914), per llavors en ruïnes. Seguint aquest sentit líric del projecte, continua Pinós, al costat de les pràctiques protocol·litzades i la serietat que caracteritza el ritual de l'enterrament, mitjançant l'arquitectura varen donar al conjunt un significat més retòric i menys superficial, en el sentit d'enterrar el cos directament a terra, com un retrobament amb la natura, encara que, degut a l'estricta compliment de les normes higièniques sanitàries mortuòries, van optar per enterrar el conjunt de nínxols. Aquests, de construcció inclinada, volen replegar-se cap a l'interior de la terra.

En principi, el conjunt del nou cementiri està concebut com un parc per passejar-hi, un lloc de reflexió, d'assossegament i de tranquil·litat, però sobretot "per recrear-hi la forma del cementiri tradicional, adaptant-lo a un lloc amb

²⁰ Íbidem.

marcades característiques geogràfiques”²¹. Com a espai teòricament pensat tant pels vius com pels morts, el que més sobta del cementiri és la seva forma de pedrera, una gran fossa excavada en la terra que fa que l’obra s’integri en el terreny i doni la sensació que es fon amb la topografia del lloc. Una sèrie d’elements com les estructures en formigó, nínxols en talussos oblics, solcs, ascensos i descensos abruptes de terreny i, una cromàtica similar al sòl circumdant configuren un conjunt funerari catalogat com a perfectament harmonitzat, no només amb els camps de cultius que l’envolten sinó també, amb la construcció àmplia, senzilla i funcional del entorn fabril del polígon industrial construït a base de peces industrialitzades i en sèrie. D’aquesta manera, el panteó funciona com a transició entre la zona industrial i el camp, dialogant física i formalment amb tots dos (Soria-López 2004: 132).

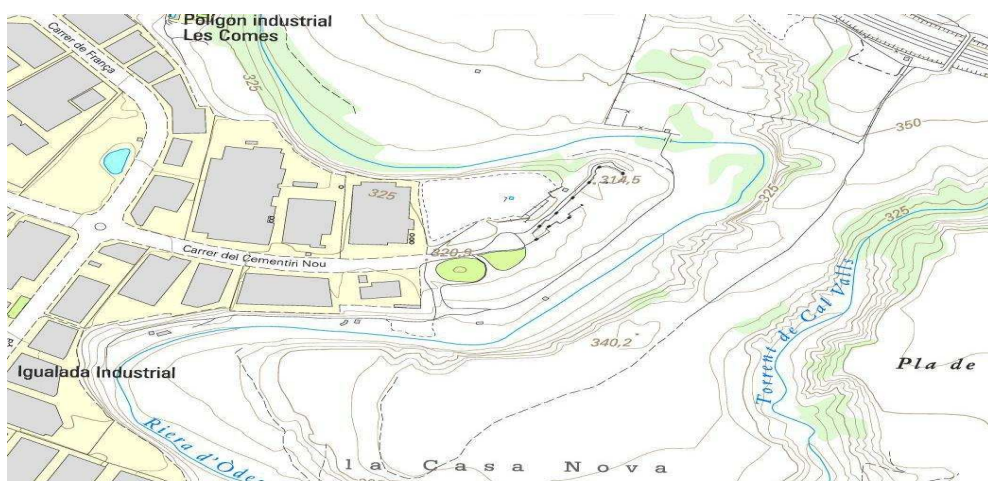


Fig.7. Mapa topogràfic que il·lustra la construcció del cementiri en l’extrem sud del polígon industrial, en un cul de sac, ocupant una zona de transició o espai entremig de la zona industrial i els camps de cultius. Font: Ajuntament d’Igualada.

En la nova ciutat dels morts, els recorreguts o camins tenen molt protagonisme. En tenen tant que podríem dir que tot el conjunt és un recorregut. Concretament un recorregut ritual. Com argumenta Garcia, traçar camins és la tècnica o l’estratègia que utilitzen els arquitectes per anar descobrint la topografia del lloc, la qual s’endinsa cap un altre món, el dels nostres morts, provocant d’aquesta forma que l’espai per si mateix sigui emergent i no pas el precursor de la generació arquitectònica. El recorregut en ziga-zaga que

²¹ Acte del fallo del jurat del concurs d’avantprojectes. Ajuntament d’Igualada, 3 de maig de 1985, pp. 2-3.

descendeix i penetra lentament en el terreny intenta simular el camí que la processó segueix en l'acompanyament del difunt fins la seva destinació definitiva. Idealment, el recorregut pren significat amb el concepte d'enterrar als morts. Hipotèticament, s'inicia físicament en la capella on se celebra el funeral. Un cop finalitzat, la processó dels dolguts descendeix cap els nínxols, avança per l'esquerra i entra físicament en la terra. De tornada, la comitiva segueix el recorregut pel lloc nord de l'enclavament fins trobar novament la sortida i els retorna a l'àmbit profà dels vius (Garcia 2011: 191-200). Projectualment, l'experiència del cementiri s'ordena al voltant d'un recorregut circular amb el qual es pretén que els dolguts entrin en escena per acompanyar el difunt en el seu descens a la terra i surtin pel posterior ascendir cap a l'horitzó dominat pel cel. Així, en el cementiri, caminar és descobrir el lloc: el camí d'anada i tornada que ocupa tot el terreny en què l'anada simbolitza l'enterrament i la tornada la resurrecció²². Al llarg del recorregut hi trobem llocs entremitjos –recorreguts transversals–, rampes, places, on el moviment iniciat pel caminar s'atura i topa amb bifurcacions, escales, canvis de nivells i corbes que dificulten seguir la precisió i direccionalitat que marca el camí. El cementiri, apropiat per camins i recorreguts, voldria ser un laberint que confon a qui el visita i li fa perdre les referències especials del món exterior.

²² El Croquis, nº 30. Enric Miralles, Carme Pinós. Madrid, 1987.



Fig.8. García-Torra. Cementiri Nou (2018). Igualada

A nivell de característiques morfològiques l'espai està dotat d'una forta relació física i visual amb l'entorn natural del lloc però, alhora, d'acord amb el projecte, existeix un nivell de relació molt més ampli i profund que es verifica al moure's per l'espai: l'estratègia d'estar penetrant a la terra a mesura que es descendeix el camí i d'estar envoltats pels murs de contenció que contenen els nínxols, obliga als visitants a concentrar l'atenció i els sentits, fet que "ajuda a generar un ambient d'autocontemplació, d'aïllar-se del paisatge circumdant, amb la clara intenció de permetre a les persones un diàleg amb els seus a través del record" (Soria-López 2004: 132-135). De naturalesa ambigua, l'espai va més enllà de complir amb la missió d'infraestructura urbana indispensable, amb la característica que l'arquitectura que el crea i el fa possible es pot interpretar de les múltiples maneres. A voltes de forma tímida, d'altres imponentment, l'espai projectat per Miralles i Pinós recorre a una iconografia cristiana concreta que pretén fer-nos pensar en el transit de viu a mort mitjançant formes arquitectòniques, com són les tombes simiobertes col·locades al final del camí, en la glorieta, que simbolitza la vall de la mort: una necròpolis en forma d'úter com a símbol de tornar a la vida, de la mateixa manera que les escales que

connecten els diferents nivells de nínxols, que ens ajuden a partir cap el més enllà.



Fig.9. Garcia-Torra (2015). Glorieta de tombes. Cementiri Nou. Igualada

Així és com els arquitectes pretenen intel·lectualitzar el camí amb la consegüent “càrrega ètica que recull el compromís amb l’usuari viu per generar un espai especial per a ell (...), molt humà, farcit de tots els sentits i sentiments que la mort connota, on la tristesa, la nostàlgia, la incomprensió ha d’anar acompanyat d’allò amable, reconfortant, alegre i tranquil”²³. Així mateix, en aquest sentit relacional entre el transeüent, les geometries de l’espai i la natura, els materials del terra tenen la voluntat d’evocar estrats de les capes més profundes del terreny, als orígens que, com especifiquen els arquitectes, significa un apropar-nos a la realitat sagrada i al ritual de la mort. En aquest acostament a allò arcaic, puntualitza Blanco, l’arquitectura reclama conferir un buit extraient terra i, que troba el seu màxim sentit quan el buidat acull el ritual. Igual que els santuaris i els llocs sagrats, els límits del recinte són buscats en els elements singulars del paisatge i en els camins que el farceixen i li donen vida, prescindint de tanques i murs que, de forma natural confereixen un circuit tancat que simbolitza la naturalesa cíclica de la condició vital del ésser humà. L’autor insisteix en el fet que el recinte funerari aspira a acollir els dolguts en el seu recorregut cerimonial. La capella, juntament amb el monticle de terra de l’entrada al recinte –simbologia de tumult funerari– marquen els llocs més alts

²³ Croquis No 30+40/50 Miralles/Pinos, 1995.

del conjunt des dels quals el cementiri, en el context de turons esculpits per la riera, es perfila com una sèquia seca, el contorn artificios de la qual l'identifica de lloc excepcional i sagrat (Blanco 2011: 210). Un espai que en el seu conjunt invoca la transició del difunt al món dels morts i, els qui no marxen el poden acompanyar recorrent un camí que, pels creadors s'antulla com la continuïtat de l'entramat de carrers del polígon industrial, fins arribar a les capes més profundes del sòl. Els volums sospesos i les lloses flotants que apareixen en la construcció signifiquen punts concrets de pas entre els estrats que, tot plegat, ens condueix a un indret inacabat on el pas del temps resta inscrit en els materials utilitzats. En definitiva, "un diàleg amb la vida i la natura que pretén alleugerir-nos el dol que la pèrdua dels sers estimats provoca" (Soria-López 2004: 145).

IV.3 L'execució: un nou paisatge arquitectònic

Igualada, capital de la comarca de l'Anoia, està localitzada a 80 km al sud-est de Barcelona. De 38.000 habitants, passada la crisi econòmica mundial de 1929 fins a l'actualitat, la seva activitat econòmica es recolza bàsicament en l'indústria tèxtil i la fabricació de cuir, per la qual cosa, des de fa segles, la població aprofita el pas del riu Anoia com a font d'energia, sense obviar el seu paisatge argilós propi de la depressió central catalana que permetia la producció agrícola. Als voltants dels anys 90, la forta expansió de la demanda de gènere de punt i de cuir va propiciar la formació d'un gran nombre d'empreses i l'atomització d'aquestes indústries que donaren feina a un miler de persones. Però la competència de països emergents, els canvis de moda, els sucedanis de la pell, etc., van provocar el tancament de moltes empreses que durant el segle XX foren el gran motor de la indústria local i la total davallada de la producció agrícola en la zona. Abans que això succeís, l'abundància de treball en dita època d'expansió industrial serví de reclam de la immigració, que pels anys `60 arribaren d'altres zones de l'Estat Espanyol. Es trobava feina fàcilment i naixia una societat més avocada al consum, situació que es va allargar fins als anys `70. La bonança també va arribar pels

equipaments públics i escoles, millorant les infraestructures culturals i públiques de la ciutat. La construcció de l'estació d'autobusos i ferrocarril i del Cementiri Nou forma part d'aquests plans de millora de l'espai públic en general (Vives/Miret 2007).

L'assentament del Cementiri Nou està en un solar d'argiles d'aspecte semi abandonat a sis kilòmetres del centre urbà, situat entremig del polígon industrial i camps de cultius, és a dir, entre una zona industrial i una zona natural aspre amb poca vegetació. La parcel·la escollida per a la seva construcció és irregular tant en el traçat del seu perímetre com en la seva topografia descendent cap a la riera d'Òdena. Està ubicada exactament en un cul de sac del mateix polígon i geològicament formada per xaragalls de margues d'Igualada –també conegudes com margues d'Ódena– que resultaren de la sedimentació de capes de terres al llarg dels meandres de dita riera. Així, situada lluny de la taca urbana, la nova ciutat dels morts descansa en un entorn heterogeni: edificis fabrils en la seva banda sud i ponent, camps agrícoles i la riera pel seu costat nord i orient, a més a més de vies de comunicació, muntanyes i vegetació fins arribar a l'horitzó.

La ubicació del cementiri pot semblar quelcom estrany per ser un lloc d'accés difícil, a l'extrem sud del polígon industrial. Per arribar-hi cal primer travessar tota la zona fabril de naus industrials, fins topar amb el cul de sac per on els camions aprofiten per donar la volta quan volen canviar de direcció. Tot i estar indicat, trobar-ho resulta complicat: pels visitants de fora d'Igualada, un cop han deixat l'autovia, abans no hi arriben, encara els resta un recorregut quelcom enrevessat si no ho coneixen bé o no són guiats per un nadiu expert. La compra del terreny ja per si sol va ser un tema controvertit. En el ple municipal celebrat el març de 1983 s'exposà la proposta d'iniciar l'expedient d'adquisició del terreny i la necessitat de demanar un avantprojecte de l'edifici arquitectònic en tota regla que se cenyís a les bases del Col·legi d'Arquitectes, amb la finalitat d'assegurar que les parcel·les fossin les més escaients. L'Institut Català del Sòl era el que gestionava la venda del terrenys del polígon industrial.

L'Ajuntament, abans que als voltants dels anys `80 adjudiqués la compra de la parcel·la que suporta el Cementiri Nou, quan era evident que el Cementiri

Vell havia sobrepassat la seva capacitat d'atendre les activitats funeràries i que Igualada no disposava de sòl urbà, va fer-se amb la compra d'uns terrenys situats fora del terme municipal d'Igualada, a Santa Margarida de Montbuí, amb el plantejament de construir un cementiri intermunicipal. Ara bé, com que en la nostra societat, tradicionalment s'acostuma a enterrar els nostres difunts geogràficament a prop per sentir-los a la vora i sustentar el record amb la tomba, decididament es va optar pels únics terrenys dels quals la ciutat disposava. La parcel·la escollida era de caràcter residual, situada en un extrem del polígon industrial i topogràficament inclinada cap el nivell de la riera, característiques morfològiques que la convertien en un lloc problemàtic per a la construcció. Els terrenys foren cedits obligatòriament com a sòl industrial per l'institut INUR, que en aquella època assumia la construcció del polígon industrial i residencial d'Igualada.

Degut a la incertesa del lloc, l'Ajuntament va plantejar el concurs com la construcció d'un parc cementiri, en el sentit de dissenyar un paisatge; de recrear-hi un jardí on la natura hi tingués un paper destacat. D'aquí que la solució que varen plantejar els arquitectes fou la de pensar els elements del paisatge com una part substancial de l'arquitectura del cementiri. El que volien era "crear un lloc on la natura i l'arquitectura es confonen, en el que l'arquitectura és paisatge i el paisatge és arquitectura" (Lahuerta 1996). D'aquesta manera, el projecte presentat vol apropiat-se del medi natural i ser un panorama que s'obre als ulls de l'espectador, en una unió total amb la natura que l'envolta que també es fa arquitectura.

Malgrat que portar a terme el projecte era una qüestió complicada i monetàriament molt costosa, l'any 1988 varen començar les obres. De set hectàrees d'extensió i una capacitat prevista de 2.934 nínxols, el projecte es va presentar conjuntament amb un pla d'etapes, amb una previsió de cinc, a realitzar en un període de divuit mesos. En cadascuna de les etapes destaca el moviment de terres per anar delimitant el tall del terreny d'una profunditat mitja de 5.50 metres, constituït de tres braços que delimiten un camí descendent en ziga-zaga, les parets laterals del qual va permetre col·locar els talussos que contenen el nínxols.

Per construir el tall, que pren la forma d'una esquerda gegant en unes formacions geològiques de xaragalls, va requerir la utilització d'explosius, degut a l'impossibilitat de la maquinària de construcció de foradar les margues fossilíferes que les componen, tot i ser un terreny que fàcilment s'erosiona en la seva superfície. D'aquí que sembli que la construcció funerària s'ubiqui en una pedrada, les parets de les quals no s'han elaborat en el procés de construcció sinó que venen donades per la mateixa naturalesa del terreny. Aquí recau el pes del treball d'estructura realitzat, mitjançant el qual, segons les opinions de crítics de l'arquitectura com Moneo i Zabalbeascoa, els arquitectes demostren el talent i personalitat arquitectònica pròpies que els avala com a autors d'algunes de les architectures més brillants del anys `80²⁴. Per tots ells es tracta d'un treball de gran valor que porta inherent l'esforç de transformar un paisatge propi de la depressió catalana central. La dificultat plàstica dels materials que el componen obligà a utilitzar procediments de disseny i construcció complexos, emprant per a la seva remodelació milers de tones de ferro i formigó per tal de sustentar el pes de la terra que empeny el total de les edificacions. Sense puntals, la construcció s'aguanta en un voladís tot suportant no només la capa de vegetació que la recobreix, sinó també persones, automòbils i camions que poden circular lliurement pels nivells més superiors del conjunt.

La complexitat de l'obra i els costos monetaris que requeria també foren motius pels quals els constructors no es presentessin a l'adjudicació de les obres. A més a més, era sabut que els plànols d'en Miralles –dibuixats sense discontinuïtats i amb el mateix gruix de traç– eren complicats, per no dir impossibles d'interpretar. Emcofa S.A va ser l'empresa adjudicatària de les obres, que ja havia treballat anteriorment amb l'arquitecte i sabien de tal complexitat. Malgrat que a l'inici del projecte es va presentar un pla d'etapes ben definides, al llarg del procés de construcció aquestes es van adaptar a la capacitat d'inversió. Així, en una primera fase construïren la primera filera de nínxols, posteriorment, en la segona, el dipòsit de cadàvers i, a continuació i per últim, la capella. Els problemes que sorgiren al llarg d'una dècada d'obres, les

²⁴ Croquis No 30+40 Miralles/pinós, 1995.

quals s'aturaven i s'emprenien sovint, foren múltiples. Per això, en la mesura que aquestes aturades servien per tornar a interpretar i modificar el disseny, l'obra anava adquirint més valor, en el sentit que al·lega Miralles²⁵, que el pas del temps, com a metàfora del moviment etern de la natura, anava erosionant i oxidant els materials de construcció triats, alhora que la vegetació iniciava el seu creixement de recuperació de l'espai que la mateixa arquitectura li havia pres.

La suspensió de pagaments que va portar a terme l'empresa encarregada de la construcció encara va provocar més endarreriments. Finalment, no només per aquest motiu, sinó també a causa de la modificació de la legislació que regula les activitats funeràries que, a partir de llavors oferien el servei religiós en les còmodes instal·lacions del tanatori, acabar la capella i d'altres immobles del conjunt va perdre sentit. Per aquests motius, actualment, de les 2.934 tombes previstes de construir en un pla de cinc fases, sols se'n disposa de 736, mancant quatre fases en les que, segons el projecte, s'inclouïa la realització de l'últim braç de la z, el que conduïa fins al nivell de la riera d'Òdena.

A hores d'ara, pocs nínxols resten buits. També estan disponibles per vendre totes les tombes horitzontals situades en la glorieta de tombes i quatre criptes familiars. A l'espera que l'Ajuntament de la ciutat es plantegi el futur del cementiri i encarregui la construcció de la resta de l'assentament funerari, l'edificació es troba sense acabar.

IV.4 Enric Miralles, “el guardià invisible”²⁶

En entrevistes en profunditat realitzades a urbanistes i en articles d'arquitectura mostren a Enric Miralles com un home valent a l'hora de presentar-se als concursos d'arquitectura i projectar les seves obres. Projectes com Tir a l'Arc Olímpic (1992) a Badalona i el Parlament d'Escòcia (1999-2004) ho avalen,

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Miralles està enterrat en una de les criptes del cementiri, d'aquí que en un article de Rafael Moneo aparegut a *El País*, el 4 de juliol de 2000, és dirigit a l'arquitecte com el “guardià invisible”, el que guarda l'indret que ell mateix es va encarregar de dissenyar i construir.

però sobretot ho demostrà en el disseny i construcció del cementiri en uns terrenys de valor residual, topogràfica i geològicament complexos. De gran sensibilitat i amb una manera de fer les coses que el feien únic entre els arquitectes, és sabut que Miralles demostrà el seu talent en portar a terme un programa de gran envergadura com pot ser la representació de la mort cristiana mitjançant l'arquitectura. Vitalista i treballador incansable –així l'anomenaven tots aquells que treballaven per ell en la construcció de l'edificació funerària–, els nombrosos articles dedicats a les seves obres arquitectòniques afirmen que l'arquitecte ens deixà un llegat que s'haurà de conservar, donat que representa un moment ben característic del que ha estat la història de l'arquitectura en el segle XX. Són moltes les raons per les quals Miralles, malgrat la seva curta carrera –morir als 44– aconseguí tal projecció internacional que va assolí construir obres a Escòcia, el Japó, Espanya, Alemanya, Holanda, Itàlia, etc. Però el que bàsicament el va fer estar en posició de ser un dels grans arquitectes mundials de l'avantguarda del segle passat fou la seva reconeguda manera novadora i original de projectar, sorgida del seu compromís amb l'experimentació heretada dels anys treballats com a arquitecte col·laborador en el despatx d'arquitectura Viaplana-Piñón. Des de les seves primeres passes com a arquitecte col·laborador i posteriorment independent, el singular creador insistirà en l'experiència del procés de construcció i en la manera personal, compromesa i coherent de profunditzar en el projecte de recerca. Els mètodes i valors que Miralles va considerar suficientment importants com per ser transmesos en cursos, seminaris i conferències seran també presents en els dilatats processos de projecció arquitectònica que segueix en la seva pràctica professional.

L'activitat professional de Miralles no es limita únicament a l'arquitectura. Totes les tècniques relacionades amb l'art convergeixen en les tècniques d'execució utilitzades en les obres que, combinades en la seva justa mesura, assolixen la teòrica qualitat que les caracteritza. Els seus pensaments seran manifestats amb analogies, metàfores, al·lusions poètiques i amb altres referents extrets d'un ampli ventall cultural fruit de la seva rica vida intel·lectual. Tot plegat, amb el desig de fomentar la llibertat creativa, la profunditat i el compromís vers els criteris constructius i l'acte de fer arquitectura (Bigas 2005:

20-22). Si bé Miralles era un dibuixant excel·lent, també és sabut que la Carme Pinós posseïa la lucidesa per comprovar l'adequació i la coherència del projecte. Mantenint un debat continu, l'equip anava descobrint un conjunt d'eines que utilitzaven com a processos i estratègies projectuals que donaren lloc a un llenguatge arquitectònic propi. Concretament, en el Cementiri Nou, degut al temps extens utilitzat en el procés –més de deu anys– i la singularitat de l'obra seran els punts d'inflexió generadors d'aquesta metodologia projectual pròpia que repercutirà en les seves obres posteriors. A Igualada es genera el pensament d'altres treballs i es processa una forma molt especial de mirar i de solucionar els problemes inherents al procés constructiu.

Essent estudiant d'arquitectura a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), Miralles, juntament amb Macià Codinachs, també estudiant d'arquitectura en la mateixa escola, foren col·laboradors destacats de l'estudi d'arquitectura format per Albert Viaplana (1933-2014), Helio Piñón (1942) i Gabriel Mora (1941), entre els anys 1973-1983. Podríem dir que fou en aquest despatx on va néixer la "lletra dibuixada" de Miralles que, en certa mesura, li deu directament a Viaplana, professor seu. La "lletra dibuixada" és la lletra que l'arquitecte utilitzava per rotular a mà els plànols dels seus projectes. La seva forma es caracteritza per una topografia senzilla, d'un traç uniforme sense contrastos ni modulacions i d'un gruix de línia extrafina de Rotring 0,2. L'objectiu d'aquest tipus de lletra uniforme era evitar la jerarquia entre lletres, com a metàfora de què, a l'hora de dibuixar, la realitat i la representació tinguessin la mateixa rellevància en el plànol, una estratègia més entre moltes altres de projectar els seus dissenys. Així ho explica: "hi ha una tècnica molt elemental en la que a mi m'agrada molt donar un tracte per igual: considerar de la mateixa manera la col·locació de un arbre, que una construcció (...). Tot té la mateixa importància, no hi ha jerarquia" (Vidal 2010: 54).

Amb el temps, Miralles i Codinachs acabaren consolidant la forma d'un alfabet gràfic que Miralles, un cop el 1983 abandonà l'estudi i es presentà com un arquitecte en viu, va més enllà fins assolir que la lletra deixes de ser un simple rètol i passés a formar part del dibuix. D'aquesta manera i al llarg dels seus projectes, l'Enric va consolidar la seva pròpia forma de presentar els

documents arquitectònics i plànols –espectaculars plantes i seccions representades en un sol full– desproveïts de l'aparença administrativa, alhora que va crear un llenguatge. Els precedents més directes d'aquesta tipografia basada només en la geometria pura serien els dibuixos poemes de García-Lorca, tant admirats per l'arquitecte, i d'altres artistes del segle XX, com Miró i Dalí que ja havien vist una semàntica en les lletres diferent a la que ens proposa la gramàtica. Miralles també coneixia el treball d'altres arquitectes que atorgaren un caràcter gràfic a les seves escriptures sobre plànols, des de Bruno Taut fins a Aldo Rossi (Bigas 2005: 4-6). Els primers procediments de grafia de Miralles aplicats en l'arquitectura són del 1985 en el projecte “Zementiri” del Cementiri Nou d'Igualada⁴.

Tot i que la col·laboració d'Enric en l'estudi Viaplana-Piñón va ser destacable –el talent i elegància dels seus dibuixos ja despuntava–, sobretot tenint en compte que els treballs dels arquitectes barcelonins es presentaven en el panorama de l'arquitectura catalana com una il·luminada alternativa als excessos del postmodernisme, l'abandonament per part de l'Enric l'any 1983, per no sentir-se suficientment reconegut pels seus companys, no va agradar fins al punt que mai surt citat en els llibres publicats per l'estudi. Anteriorment a aquest afer, en plena activitat, l'estudi va guanyar nombrosos concursos amb propostes catalogades de fresques i trencadores com les Seus pels Col·legis d'Arquitectes de Barcelona, Sevilla, Múrcia i València; el projecte pel Parc Besòs (1984) i la Plaça dels Països Catalans (1981-1983) a Barcelona. Aquest racionalisme de base tan marcat de les seves obres també sintonitzava amb una visió més poètica de l'experiència representada en obres del Centre d'Arts Santa Mònica (1985-1992) o l'Hotel Hilton (1987-1990)²⁷. L'any 1978, Enric Miralles es va graduar a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura a Barcelona. Un any després s'hi va graduar la Carme Pinós.

L'edifici de la Plaza España, d'Alcañiz (1983), L'Escola de la Llauna (1984-86), a Badalona –rehabilitació de l'antiga fàbrica Gottardo de Andreis–, i el Cementiri Nou d'Igualada (1987-inacabat) són projectes que donaren una

²⁷ Albert Viaplana, Josep M^a Montaner, El País, 17/05/2014.

³⁰ Enric Miralles col·laborava des de 1973 en l'estudi d'arquitectura Viaplana i Piñón i Carme Pinós en l'estudi de l'arquitecte barceloní Lluís Nadal.

mostra de l'energia i talent de l'estudi propi de Miralles, que compartí des del 1983 fins el 1990 amb Carme Pinós, companya i posteriorment muller. Per llavors, l'estudi eren tres persones, Enric Miralles, Carme Pinós i Sé Duch. Amb la realització de projectes, el Centre Social de Hostalets (1986-92), a Balenyà, Tir a l'Arc Olímpic (1991), a Badalona, el Centre Social de la Mina (1989-93), a Sant Adrià del Besós i les Pèrgoles de l'Avinguda Icària (1992), a Barcelona, l'estudi va anar creixent. L'Enric Miralles i la Carme Pinós es varen conèixer quan els dos eren estudiants d'arquitectura a l'ETSAB, concretament l'estiu de 1977 com a alumnes del curs *Participation & Re-use* del ILAUD (*The International Laboratory of Architectura and Urban Desing*). Joves i amb inquietuds, acabats de sortir de la facultat, adquirien experiència presentant-se a tots els concursos arquitectònics que sorgien en l'època. No només varen formar part d'aquell conjunt d'arquitectes implicats a trobar una definició i posició a l'arquitectura catalana un cop superada la consciència de l'arquitectura moderna i postmoderna sinó que, aprofitant l'entrada d'Ajuntaments democràtics amb moltes convocatòries a concursos sota el braç, varen ser lliures per dur a terme les seves investigacions, sense haver de complaure el client o l'interlocutor. La taula de treball dels arquitectes –famosa per la seva peculiar forma i adequació per realitzar els dibuixos dels projectes– reunia i motivava l'equip a portar a terme un diàleg permanent, obert i amb confiança, generant propostes en un moment propici per a l'arquitectura. Si Miralles era un incansable dibuixant, la Pinós operava rigorosa davant de la coherència del desenvolupament del projecte: el diàleg i el debat mutu era, pel que sembla, una eina més de treball (Blanco 2011: 59).

A poc a poc, el reconeixement internacional de l'arquitecte va arribar amb la divulgació de la publicació *El Croquis* nº 30 que, durant els primers anys de la dècada dels 80, promogué en les escoles d'arquitectura la seva forma de projectar i representar el projecte, alhora que introduïa una forma de dibuixar novadora. Durant el curs 1980-81, Enric Miralles va obtenir la *Bulbright Visiting Scholar*, una beca d'investigació i estància a la University of Columbia. La parella es casaren una setmana abans de marxar per així poder gaudir junts aquest curs als Estats Units. Miralles i Pinós tingueren l'oportunitat de viure a Nova York, estada que els portar a viatjar per la Costa Est, la qual cosa els va

permetre conèixer les obres dels arquitectes americans Louis Kahn (1901-1974), Kevin Roche (1922) i Eero Saarinen (1910-1961), així com visitar la casa de la cascada (Fallinwater) de Frank Lloyd Wright (1867-1950). A més a més de passar llargues estones a biblioteques i visitar exposicions com la Whitney Museum Art (1980) de James Turrell. Un afer important durant l'estada fou el descobriment del Land Art, una tendència de l'art contemporani que per a la construcció d'escultures utilitza el marc i els materials de la naturalesa. El terme s'ha traduït com "l'art de la construcció del paisatge" o "art terrestre" i començà a desenvolupar-se en els paisatges desèrtics del Oest estadunidenc a final dels anys '70, amb obres imponents realitzades amb grans excavadores. L'artista contemporani americà Robert Smithson i l'artista anglès Richard Long en són alguns representants, els treballs dels quals varen tenir una enorme influència en el procés de construcció del cementiri.

D'una banda, les espectaculars obres del pintor i escultor Robert Smithson es caracteritzen per ser de grans mides i construïdes amb ajut de maquinària de construcció industrial. La seva predilecció pel que ell anomena "paisatges de perfil baix", com pedreres i explotacions mineres, li ve de la seva afició infantil de visitar els paisatges arquetípics de l'Amèrica profunda. A aquests tipus de llocs, l'artista els classifica d'"atraçats" o "zones marginals", tals com emplaçaments urbans en decadència, àrees en transformació per l'obertura de noves infraestructures viàries, carreteres o lloc abandonats darrere l'explotació industrial, que els qualifica d'"entròpics". L'artista interpretava tots aquests indrets com si fossin ruïnes industrials del passat i prestava una especial atenció als elements concrets del paisatge. "Spiral Jetty" (1970) és la seva escultura més prominent, emplaçada en el desert de Utah (EEUU).



Fig.9. "Spiral Jetty"(1970) de Robert Smithson.
Font: Khan Academy.

La influència d'aquests treballs en progrés smithsonsians en el cementiri es concreta en el monticle situat a l'entrada del recinte, construït amb la terra sobrant de les obres d'excavació de la resta del terreny. Amb grans pedres tallades en forma de rectangles, els arquitectes van dibuixant una espiral que evoca l'escultura terrestre de Smithson.



Fig.10. García-Torra. Monticle entrada Cementiri Nou (2016).
Igalada.

D'altra banda, l'obra del escultor, fotògraf i pintor anglès Richard Long aconseguí fama internacional per les escultures creades com a resultat de les seves caminades èpiques, que el portaren a través de les zones rurals i més remotes de Gran Bretanya. La seva obra "A Line Made by Walking" (1967) se la considera cabdal per l'art contemporani i la seva influència s'estén en la nova

edificació funerària d'Igualada. Ell mateix interpreta la seva obra "com un passeig pel territori (...) és el propi acte material de caminar". És l'acte de passejar el que li dóna sentit a l'obra, com Miralles dóna sentit als camins que els dolguts recorren durant el ritual d'enterrament, trobant pel camí d'altres de transversals i que van fent emergir l'espai com si es tractés d'un laberint. De tenir present tot un ventall d'escultures relacionades amb el Land Art, l'equip d'arquitectes hereta la passió per excavar la terra, d'esgarrapar-la i penetrar-la. Aprenen a tornar a visitar els orígens arcaics del paisatge a través del caminar. Com les obres dels artistes relacionats amb el Land Art més amunt mencionades, el cementiri és una construcció *in situ*: una intervenció en el lloc que no es pot transportar a un altre indret. L'escultura i el seu entorn són inseparables i l'experimentació del lloc dóna sentit al recorregut ritual, el paràmetre més important de l'obra.



Fig.11. "A Line Made by Walking" (1967) de Richard Long.
Font: tmlarts.com

Un altre autor, l'obra del qual ha tingut una clara influència en el desenvolupament constructiu del Cementiri Nou d'Igualada, és l'artista contemporani americà James Turrell. Els arquitectes varen conèixer els seus treballs durant una estància a Nova York: en el Whitney Museum American Art, l'artista va realitzar l'exposició *James Turrell: Light and Space* (1980). Relacionat amb el Land Art, les seves obres són intervencions efímeres en entorns naturals. La més coneguda, "Roden Grater" (1979) en el desert

d'Arizona, un con cilíndric construït en el cràter d'un antic volcà extingit, és tot un emblema d'obra que pertany al lloc. A més a més d'aquests tipus de construccions fetes del "moviment de terres" o "earthworks", Turrell també sobresurt per les seves instal·lacions de llum projectada, les quals mostren una singular manera de crear interaccions entre els espais interiors i exteriors, concretament pel que fa el tractament que li dóna a la llum que hi habita. "Carn White" (1963) en seria un exemple d'instal·lació de l'artista que pertany a la sèrie d'obres catalogades com a "skyspaces".



Fig.12. "Carn White" (1963) de James Turrell. Font: Hysteria

D'aquest tipus d'escultures en què la llum natural té tot el protagonisme, els joves arquitectes aprenen a il·luminar la capella del recinte, aconseguint que la llum natural que penetra en el seu interior per orificis concrets sembli estar "atrapada", concepte clau en Turrell. El gran espai conformat per les gruixudes i altes parets de formigó resta així estratègicament il·luminat des de l'exterior i crea un ambient de penombra propici pel recolliment i la reflexió en el moment de la pèrdua d'un ser estimat. La visualització del cel des del seu interior ens podria fer pensar en l'esperança d'una altra vida després de la mort.

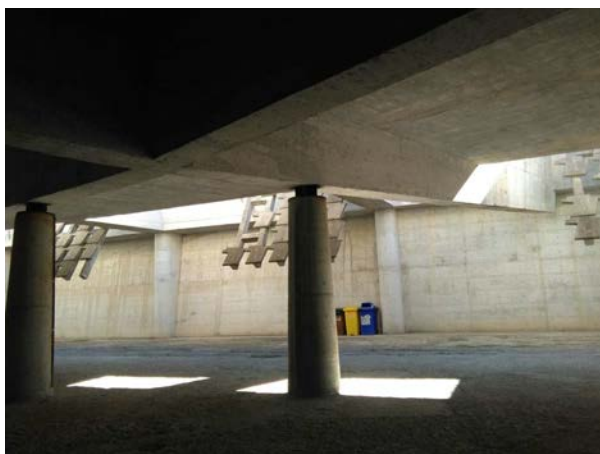


Fig.13. García-Torra. Interior de la capella (2016).
Cementiri Nou. Igualada.



Fig.14. García-Torra. Interior de la capella (2016).
Cementiri Nou. Igualada

Així mateix, l'obra Tir a l'Arc Olímpic (1992) seria un exemple més de disseny d'un espai inspirat en els "skyspaces" de James Turrell. Evocant els moviments dels atletes, els arquitectes filtren la llum natural a través de persianes, orificis i pantalles col·locades en el sostre i les parets, "tot un espectacle de dansa de llums i ombres" (García 2016: 1), que la feu mereixedora del premi Ciutat de Barcelona l'any 1992.



Fig.15. Tir a l'Art Olímpic. 1992 d'Enric Miralles i Carme Pinós. Font: ArchDaily.

El viatge als Estats Units va ser pels recents llicenciats el començament d'una trajectòria arquitectònica en conjunt molt productiva. Les convocatòries a concursos de la ma d'Ajuntaments es multiplicaven per tota la península i, les reformes urbanístiques pensades per acollir la celebració dels Jocs Olímpics de 1992 omplien de projectes els despatxos dels arquitectes de la ciutat. Situats en el context cultural dels anys '80, l'entorn urbà es posà en valor i amb ell l'usuari, el que el transita i el viu. Per aquest motiu, els projectes que des de llavors Miralles i Pinós varen posar en marxa volien ser projectats tenint en compte els individus que els habitaran o els visitaran, així com l'observació del context existent i ser receptius a tot allò que els envolta serà fonamental en els seus treballs. La construcció de l'edifici de la Plaza Espanya d'Alcañiz (1983) va marcar l'inici d'aquesta prolífica trajectòria. Fidels a les pròpies eines projectuals, l'edifici serà presentat com un recorregut, un espai públic que és part substancial de la ciutat. Nombrosos projectes presentats a diversos concursos no només a Catalunya sinó a la resta del país pretenen denotar aquesta teòrica consciència social dels autors vers l'arquitectura. En tots ells, l'obra pretén estar incrustada en el paisatge natural i social que l'emmarca i la fa possible. Exemples antics serien l'Ajuntament de Ceuta (1984), l'Edifici Administratiu a Lugo (1984), l'Ajuntament d'Algemesí (1984), a València; el Centre Cívic Casa Golferich (1985), a Barcelona i el Centre d'Assistència Primària a la Llagosta (1985), al Vallés Oriental, projecte que converteix el

paisatge circumdant en un panorama. Un exemple més recent és la construcció del Nou Parc Cementiri Municipal a Igualada, obtenint el premi FAD d'Arquitectura i Interiorisme l'any 1992.

Altres projectes foren executats paral·lelament al procés d'execució del nou recinte mortuori. El projecte de reconversió de l'antiga fàbrica d'envasos metàl·lics situada a Barcelona, coneguda popularment com la Llauna, en un institut d'ensenyament secundari (1986) va ser pensat i desenvolupat mentre els arquitectes s'encarregaven de supervisar les obres del cementiri. La mateixa situació es donà amb els projectes de les Cobertes de la Plaça Major de Parets del Vallès (1985) i Tir a l'Arc Olímpic (1989), també dissenyat i construït paral·lelament a la construcció del cementiri, de tal sort que el cementiri va esdevenir un lloc d'assajament dels intel·lectuals i originals dissenys arquitectònics. Gairebé de forma artesanal –a base de repetició de dibuixos que desplaça fent girar el paper sobre si mateix–, l'arquitecte va desvetllant l'estructura subjacent del lloc, l'escala i les coordenades bàsiques del territori. Llavors, disposant el sòl com a punt de partida, i sense tenir cap idea a priori de com vol omplir l'espai, una sèrie de línees esperen sortir i multiplicar-se fins que finalment sorgeix la forma tridimensional del projecte. És per això que la seva obra no s'ha d'entendre com una imatge exclusivament representativa i al·lusiva, ni tampoc com un símbol, sinó com una pura construcció (Bigas 2005: 17-18).

Un cop la parella d'arquitectes guanya el concurs del projecte del Cementiri Nou d'Igualada, l'equip va treballar junts en una primera etapa fins el 1990, any que decidiren seguir per separat les seves activitats professionals i vides personals. Miralles continuaria amb la labor de construcció del cementiri en solitari fins a la inauguració oficial, l'any 1996. Mort prematurament, no va ser fins l'any 2006 que Carme Pinós va ser requerida pels diferents problemes que presentava l'edificació. A partir d'ara, qualsevol arranjament ha de passar forçosament pel vist-i-plau de Carme Pinós i de la Fundació Miralles, amb Benedetta Tagliabue al capdavant. Enric Miralles en solitari havia aconseguit construir projectes que s'erigeixen estàndards d'un tipus d'arquitectura a Espanya, el Japó i Alemanya i també havia dut a terme varis treballs en col·laboració amb els arquitectes Josep Miàs (1966), Josep Ustrell i Joan

Callís, quan el 1990 s'associa amb l'arquitecte milanesa Benedetta Tagliabue (1963). Essent marit i muller, tardaren molt poc en fundar l'estudi Miralles Tagliabue (EMTB). La inesperada mort de Miralles va ser la causa per la qual Tagliabue agafés la direcció de l'estudi i finalitzés els projectes que ambdós havien començat: l'Escola de Música de Hamburg (1998-2000), el Parc de Diagonal Mar (1997-2002), el Parlament d'Escòcia (1999-2004), la remodelació del Mercat de Santa Caterina (1997-2005) i l'edifici que alberga la seu de Gas Natural (1999-2008), entre d'altres. Conjuntament també van realitzar un gran nombre d'exposicions temporals, instal·lacions i projectes paisatgístics. En els primers anys de vida, l'estudi es caracteritzà per treballar en dissenys que abordaven diferents tipus de relació amb estructures precedents: rehabilitació de vivendes –la seva pròpia i una casa en el barri Vall d'Hebron– i l'ampliació d'edificis i complexos arquitectònics com l'Ajuntament d'Utrecht i el Cementiri de Sant Michelle a Isola, Itàlia. Els actuals arquitectes de l'equip segueixen utilitzant processos contemporanis de projectar generats i transformats quan Miralles treballava amb Carme Pinós. El treball més destacat de l'estudi EMTB seria el Parc Diagonal Mar (2002), considerat una icona urbana contemporània. En els seus plans, l'obra s'emmarca dintre de la remodelació del districte industrial de Sant Martí i significava l'antesala de la gran transformació urbanística del litoral nord de Barcelona amb motiu de la celebració del Fòrum Universal de les Cultures previst per l'any 2004. En la construcció d'aquest primer parc sostenible de Barcelona s'acaba de fer realitat la passió que Miralles mostrava pel dibuix com a principal eina per traslladar les intuïcions en el paper i transformar l'espai. D'acord amb García, a més a més dels dibuixos, en els plànols del projecte també apareix de forma repetitiva la pintura i les representacions florals que també formen part de la temàtica del projecte. En el plànol, la configuració de l'espai s'inspira en els moviments d'una abella: amb la pintura defineix la planta evocant una flor i, posteriorment, introdueix l'escultura creant un paisatge arquitectònic que perfila el recorregut d'una abella. L'aigua que recorre els tubs lineals i els grans gerros coberts de trencadís en suspensió inspirats en els objectes artístics de Jujol, complementen el paisatge (García 2016: 19-20).



Fig.16. Parc Diagonal Mar (2002) d'Enric Miralles i Benedetta Tagliabue. Font: Mimoa.

De l'estil de projecció lineal és el Pavelló de Meditació de Unazuki (1992-93), al Japó. En aquesta edificació, els arquitectes, aprofitant la vella construcció d'un pont, mitjançant tubs de ferro gegants que emulen les canyes de bambú tracen la trajectòria i els perfils topogràfics dels camins que recorreran els peregrins. En ambdues obres, el parc i el pavelló, l'objecte escultòric s'integra en el projecte amb el mateix protagonisme que l'arquitectura. La introducció de referències de la pintura i del dibuix dota als projectes d'una major intensitat, creant un paisatge on l'art i l'arquitectura resten perfectament units (Íbidem: 13-16).



Fig.17. Pavelló de meditació de Unazuki (1993) d'Enric Miralles i Benedetta Tagliabue. Font: fundaciomiralles.com

El creador barceloní morí el 3 de juliol de 2000. L'arquitecte va ser enterrat el mateix dia del seu decés, a les cinc de la tarda, en el cementiri que ell mateix va construir. El seu enterrament ha estat fins ara el més multitudinari que s'ha celebrat a l'indret.

Actualment la tomba d'Enric Miralles s'ha convertit en un lloc de pelegrinatge que rep visites de persones de diferents nacionalitats, com també ho és el seu estudi a Barcelona, lloc de visita de nombrosos estudiants d'arreu del món. Les empremtes de visites que rep la tomba del reconegut arquitecte són nombroses: procedents del Japó i d'Amèrica viatgen estrangers per admirar una nova manera d'entendre un cementiri. En una dels centenars de dedicatòries escrites en les parets que delimiten la cripta es llegeix "Gracias/ por enseñarnos a ver con el corazón/ por recordarnos sentir con los nuestros ojos/ por ayudarnos a amar la vida/ por explicarnos que es la arquitectura/ Gracias Enric. Raúl María Ulises. 18-07-2015. Madrid".

IV.5 La gestió dels cementiris

Tota comunitat destina prioritàriament un lloc per enterrar els seus morts. Recordem que la norma del món occidental fou la utilització d'atris i llocs adjacents de les esglésies, però a partir del segle XVIII, quan les ciutats creixen, varen requerir llocs específics destinats a l'enterrament. Els cementiris extramurs s'acostumaven a construir aproximadament a una milla dels centres habitats. Recorre'ls és transitar per la història local, reconèixer en els seus monuments i tombes els homes i dones que van contribuir a la formació de la ciutat, que la van enriquir a través de les seves arts i condicions. Els nínxols de la resta de la població també hi tenien cabuda, ja sigui en els porxos adjacents o en el centre del recinte en forma de tombes anònimes. Novament engolits a causa del continu creixement de la trama urbana, actualment, el cementeris tornen a fugir del centre per ser construïts en terrenys allunyats dels nuclis habitats. Concretament, a partir dels anys '70, les noves edificacions funeràries

són ubicades en terrenys residuals, als afores de la ciutat, sota la forma de cementiris parcs o cementiris paisatgístics, concebuts sense una referència urbana. En aquests indrets, el diàleg entre el caminant i el difunt s'estableix a través de la naturalesa i d'una petita placa amb un únic epitafi: el seu nom. Un exemple d'aquest tipus de construcció és el Cementiri Parc d'Igualada. De la resta de l'Estat, el Cementeri Municipal de Fisterra, a la Corunya també formaria part d'aquestes construccions funeràries, la intenció expressiva de les quals és que la mort estableixi un diàleg a través de la natura. Ambdues projeccions procuren donar la impressió que la dualitat entre allò construït i allò natural desaparegui en dissenyar jardins organitzats a l'entorn de peces arquitectòniques.

El treball compartit d'Enric Miralles i Carme Pinós es situa entre els anys 1983 i 1990. En els seus començaments, els joves arquitectes podien accedir fàcilment a un nombre important de convocatòries a concursos públics. Pel panorama arquitectònic català, l'entrada d'Espanya a l'ONU el 1995 obrí noves oportunitats de relacions amb l'exterior que més tard, al voltant dels anys '70, van fer possible una anada i tornada de professionals a Anglaterra i EUA (Blanco 2015: 32-49). Les afinitats de la parella en termes arquitectònics comença a teixir-se quan els dos decideixen col·laborar junts participant en concursos amb projectes que duïen a terme en el seu temps lliure car, ambdós col·laboraven de manera habitual en altres estudis arquitectònics³⁰. En aquest mateix any 1983, l'Ajuntament d'Igualada, amb Manuel Miserachs i Codina de Batlle encapçalant la candidatura de CiU, anava prenent cos la possibilitat de construir un espai funerari alternatiu a l'existent, degut a què hi havia clars indicis que aquest s'acabaria omplint, sense més llocs pels enterraments. En aquest context es convoca un concurs públic d'avantprojectes per a la construcció del que serà el Nou Parc Cementiri Municipal d'Igualada, fallat dos anys després a favor dels joves arquitectes. L'any 1991 va ser oficialment inaugurat dins del mateix mandant polític encara que, posteriorment, continuarien algunes intervencions fins al 1997, tres anys abans de la seva mort.

El que va ser molt decisiu perquè el cementiri assolís ser una obra arquitectònica projectualment tan valorada pel que va suposar en el

desenvolupament de l'arquitectura catalana del segle XX, va ser la tria de la parcel·la del seu assentament, les característiques topogràfiques de la qual van suposar un gran estímul per a la imaginació i la creativitat dels dissenyadors barcelonins. Per a la seva triadissa, exhaurit el sòl públic de la ciutat i descartada la possibilitat de construir un cementiri fora del terme municipal d'Igualada, només restaven aquestes parcel·les situades en l'extrem nord del polígon industrial de la ciutat³¹. Per ser uns terrenys de caràcter residual i de difícil accés des del punt de vista constructiu, l'Ajuntament, tot i que no s'ajustaven a les previsions legals sobre qualificació de terrenys i, degut també a la impossibilitat de vendre'ls com a sòl industrial en va fer un ús oferint-los com els més adients per a la construcció de la nova edificació funerària.

Es va triar aquest terreny perquè era la parcel·la més dolenta, en el polígon industrial i que sabien que no la podrien vendre a ningú, aquesta és la realitat. (Entrevista a Eduard Basses, arquitecte, 22-XI-2016).

Per vendre com a sòl industrial és el pitjor de tots, parcel·les en un meandre de la riera, en un cul de sac on els camions donaven la volta. Unes parcel·les inclinades des del cul de sac cap a l'aigua, que ningú volia construir en allà doncs s'havia de fer murs per deixar-les planes (Entrevista a Carles Crespo, actual arquitecte municipal d'Igualada, 11-IV-2016).

A finals de novembre de 1983, paral·lelament a la tria de la parcel·la i amb concordança a les seves característiques topogràfiques –un solar de pendent deslligat del casc urbà de difícil abordatge constructiu–, l'Ajuntament redactà les bases per a un concurs d'avantprojectes, especialment pensades per donar-li un valor afegit a aquestes parcel·les residuals, en una sort de solució a les complicacions inherents a les característiques del terreny. Per aquest motiu, el concurs aspirava a recrear-hi un jardí que el paisatge natural tingués un paper destacat. Concretament, la base número 8 especificava que en

³¹ Entre els anys 1969-1970 es van modificar els límits entre el terme municipal d'Odena i el d'Igualada, restant els terrenys que l'any 1970 es construiria el Polígon Industrial i Residencial de les Comes, com una obra del Ministeri de Vivenda per tal de fomentar zones deprimides. Els terrenys on s'assenta el cementiri van ser cedits per l'Institut Català del Sòl (Incasol) com a sòl industrial, per no ser suficient atractius i d'utilitat pels possibles compradors.

particular es valoraria la integració de les edificacions en el seu entorn paisatgístic i la relació qualitat-preu del projecte³².

Es platejava com un concurs interessant, en un lloc complicat, en un polígon, un paisatge donat, una topografia donada i a veure com resols això. Jo crec que per això ja es va plantejar com a parc cementiri. Jo crec que això era també perquè valor urbà no en tenia i tenia un valor residual. Crec que es va plantejar d'una manera intel·ligent; es va plantejar com un paisatge; jo crec que la idea està molt més oberta, idea que anem a recrear un jardí aquí a dintre o fer "algo" que sigui un parc (Entrevista a Carles Crespo, actual arquitecte municipal d'Igualada, 11-IV-2016).

Vint-i-cinc propostes foren presentades de forma anònima, entre d'elles l'avantprojecte de Miralles i Pinós. El jurat responsable d'estudiar i resoldre els guanyadors del treballs presentats va estar presidit per Manuel Miserachs i Codina, Alcalde-President de l'Ajuntament d'Igualada, Lluís Pujol Valero, Tinent Alcalde i President de la Comissió d'Urbanisme i Construcció, Salvador Pelfort i Prat, Regidor representant del grup Municipal del PSC; Joan Rey i Alemany, Regidor representant del Grup Municipal AP; Francesc Claramunt i Pol, arquitecte resident a Igualada designat per l'Ajuntament; Ignasi Sànchez Domènech, arquitecte designat pel Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya; Santiago Delàs i Malet, arquitecte designat pel Servei de Sanitat de la Generalitat; Carles Martí i Arís, arquitecte designat pels arquitectes concursants i Josep Maria Roca Tarragó, arquitecte municipal, que actua de secretari tècnic del jurat³³. L'avantprojecte guanyador es va fallar dos anys després de la convocatòria del concurs, el 3 de maig del 1985, i va ser presentat sota el lema "Zementiri", els autors: Alberto Noguerol del Ríó, Enric Miralles i Moya, Carme Pinós i Desclat i Victòria Giró i Ribot³⁴. El veredictes pensava en aquests termes les bondats de l'obra guanyadora:

³² Bases per a un concurs d'avantprojectes de construcció d'un nou parc-cementiri municipal a convocar per l'Ajuntament d'Igualada. Arxiu Municipal d'Igualada, expedient número 23.

³³ Acta del veredictes del jurat del concurs d'avantprojectes. Ajuntament d'Igualada, 3 de Maig de 1985, p 1.

³⁴ Aquestes són les persones que constaven en la plica anònima. Finalment, l'Alberto Noguerol amic d'Enric Miralles des de l'època d'estudiants a l'ETSAB, no va participar en el concurs,

L'avantprojecte del primer premi, sota el lema Zementiri, resol l'ordenació amb un sol gest: una incisió en el terreny que pren la forma d'un camí en "ziga-zaga" que davalla cap al nivell de la riera. S'ha valorat, especialment, la capacitat de recrear la forma del cementiri tradicional adaptant-la a un lloc amb marcades característiques geogràfiques. El cementiri i el lloc s'intersecten mantenint cadascun la seva pròpia forma i identitat. Es valora també l'acurat tractament donat a l'espai per cerimònies religioses i l'atenció dispensada als aspectes constructius³⁵.

Prèviament a fer-se públic el nom dels guanyadors, a l'abril d'aquell any, el jurat havia seleccionat deu propostes de les vint-i-cinc presentades. Si bé, segons consta en el document de la resolució del concurs d'avantprojectes, les nou propostes descartades també afrontaven satisfactòriament el problema de la relació amb el lloc. El que concretament va fer valorar el treball d'en Miralles i Pinós com el millor i mereixedor del primer premi fou la manera que tingueren els arquitectes de definir-lo i presentar-lo. El cartipàs adjuntat a la instància sol·licitant d'admissió del treball pel concurs incloïa tres panells DIN A1 i una memòria acompanyada d'uns esbossos que contenien un tipus de dibuixos que captaren fortament l'atenció dels membres del jurat. Amb aquestes paraules ho aclareix un d'ells:

No recordo quans treballs hi havia, n'eren una colla, la majoria més clàssics, més convencionals. N'hi havia de més moderns, però aquest era curiós, perquè aquest era una traça, no hi havia els projectes fets, hi havia unes làmines de cada persona o equip que es presentava (...), la majoria eren avantprojectes i aquest era com un làmina que només hi havia una z, (rialles) una cosa, i es clar i el president del jurat que era el Miserachs, un advocat gran, doncs ni idea de tot això, que li expliqués i em vaig enamorar d'ell per això, perquè ni s'endevinava el que era, com podia ser allò el cementiri, perquè clar era una z, a llapis i bueno i em van preguntar, i a tu

encara que fos ell qui va fer la inscripció, cedint-la a Miralles i Pinós. Victòria Giró, amiga de Carme Pinós finalment tampoc va participar-hi (Blanco 2015: 42).

³⁵ Acta de la decisió del jurat del concurs d'avantprojectes. Ajuntament d'Igualada, 3 de Maig de 1985, pp 2-4.

que et sembla, em va preguntar el Miserachs, i dic, a mi m'agrada aquest, mira no ho sé, bueno, pues bueno... (Entrevista a Eduard Basses, arquitecte membre del jurat, 22-V-2016).

Posteriorment a la falla del concurs, la parella d'arquitectes tingueren dos anys per l'elaboració del projecte del que seria el Parc Cementiri Nou d'Igualada, d'una extensió de set hectàrees amb una capacitat prevista de 2.934 nínxols. Inicialment a tot aquest treball projectual que els esperava, uns quants membres del jurat acompanyats d'en Miralles varen anar a visitar la parcel·la que se'ls havia atorgat, expectants de la seva reacció davant d'un emplaçament de margues allunyat del nucli urbà que incloïa camps de cultius per una banda i naus industrials per l'altra. La resposta que obtingueren fou una sorpresa:

Recordo que vem anar tots amb el Miralles a veure el terreny i tots, ui,ui,ui, (es posa les mans al cap), i el tio es va entusiasmar i va veure aquelles margues, i el tio entusiasmat i suposo que ja es va veure el projecte allà, ja s'ho va veure, això va ser abans del concurs o després del concurs, però recordo la visita amb una colla de l'Ajuntament allà amb el Miralles i el tio entusiasmat amb el terreny (Entrevista a Eduard Basses, arquitecte membre del jurat, 22-XI-2016).

Dos anys després, l'abril de 1987, l'equip Miralles i Pinós van presentar el projecte definitiu acompanyat d'una memòria, obtenint el vist-i-plau corresponent per iniciar les obres. Tot semblava estar en regla per començar. Amb un pla d'activitats de cinc etapes a realitzar en un període de divuit mesos, l'Ajuntament preveia disposar d'un nou espai funerari per a la ciutat. Construccions Montmelò va ser l'empresa constructora encarregada de portar a terme el que seria el projecte arquitectònic més flamant i trencador de les joves promeses arquitectòniques. El pressupost aprovat inicialment fou d'un total de 309.611.399 pessetes, de les quals 64.570.835 eren per a la

construcció de la primera fase³⁶. Els arquitectes, conjuntament amb la resta de l'equip d'industrials es disposaven a iniciar la modelació d'un paisatge típic de la depressió catalana central que els obligaria a utilitzar procediments de disseny i construcció complexos.

El gran volum de les obres de la primera fase –el moviment de terres, la col·locació dels taüts delimitant el carrer d'enterraments, gran part de l'edifici de serveis i les parets exteriors de la capella– va comportar molts problemes constructius que feren que els acabats i les etapes posteriors no es tiessin endavant. El motiu principal de l'aturada de les obres fou la suspensió de pagaments de l'empresa constructora, que va deixar definitivament de construir. La mala gestió de l'obra i dels seus operaris va desembocar en un judici que va durar més de dos anys. Entremig, malgrat l'estat inacabat de l'edificació, per motius polítics –s'atansaven les eleccions municipals i l'alcalde no tenia previst tornar-s'hi a presentar– es va inaugurar, el 26 d'abril de 1991. Aquell dia, amb la presència de Josep Coma i Martí, conseller de governació de la Generalitat de Catalunya, i de Manuel Miserachs i Codina, es va donar per inaugurades les obres de la primera fase. A pesar de no estar obert al públic, el novembre del mateix any va ser enterrat el primer cos.

Mentre les obres seguien aturades i amb les instal·lacions pels serveis mínims construïdes, el Parc-Cementiri és obert a visitants i a nous decessos. El nou alcalde Jordi Aymamí i Roca va fer front a les contínues queixes dels visitants per les males condicions de l'edificació, que continuaren en els següents mandats. Tot i així, un any després de la seva inauguració, l'any 1992, els autors van rebre el premi FAD d'arquitectura³⁷ i l'edificació va ser declarada Bé d'Interès Local.

Durant el primer mandat de Jordi Aymamí (gener 1992-juny 1995) un grup de sis ciutadans –entre d'ells dos capellans– van voler constituir una junta per demanar millores en l'edificació, ja que consideraven que el lloc estava en molt males condicions per poder ser utilitzat amb seguretat. En aquells moments, el

³⁶ Punt 22 de l'ordre del dia de la sessió plenària celebrada el dia 5-05-87. Arxiu Municipal d'Igualada.

³⁷ En aquestes dates, l'equip Miralles Pinós ja s'havia separat. El 1990, la parella d'arquitectes varen decidir seguir per separat les seves trajectòries tant personals com professionals. Des de llavors, l'Enric va prosseguir en solitari amb la construcció del cementiri-parc d'Igualada.

que més els preocupava era les goteres que presentaven les tombes degut a la mala impermeabilització de les construcció, així com una manca de paviment ben anivellat i polit per a caminar sense perill d'ensopegar i caure. L'Antonio, veí del barri Fàtima, era el portaveu de la junta, que mai es va acabar de constituir com a tal. Moltes més queixes per part d'altres usuaris arribaven a l'Ajuntament. Alguns d'ells se sumaren a les reivindicacions iniciades pel grup promotor de la plataforma i recollien signatures per pressionar. Tot i així, el consistori no disposava de més diners per continuar amb les obres del cementiri a mig fer, restant completament aturades fins que amb una partida de diners públics és va poder continuar les obres de la primera fase.

Més que avançar amb la fase inacabada –bàsicament restava per construir la capella– i continuar amb la construcció de les posteriors, l'abandonament del que s'havia construït fins llavors a causa de l'aturada de les obres va produir una sèrie de malmeses, com ara els encofrats i la resta del ferro que contenia i aguantava l'estructura de formigó de la capella, tot rovellat, havent de costejar les reparacions amb un volum extra de treball i diners no previstos per aquest afer. Van aixecar les armadures per netejar-les, elaborar i formigonar puntals degut a què el sostre no resistia el pes de la terra que suportava, a més a més d'arreglar el paviment. També, degut a la impossibilitat de seguir amb l'edificació de les següents fases i obtenir el total de nínxols previstos, els mateixos arquitectes projectaren una secció extra –no prevista al projecte definitiu– a un nivell per sobre del carrer o rambla d'enterraments. D'aquesta forma, l'Ajuntament disposaria d'un global de 830 tombes.

En aquest esforç per deixar el lloc el més digne possible, sense detenir-se en els acabats, el mobiliari i l'enjardinament de l'espai, les queixes i els problemes anaven en augment, sobre tot quan el cementiri va patir una sèrie d'inundacions per no haver previst la topografia descendent del lloc. Els mateixos arquitectes, conscients que l'edificació no assoliria ser acabada i vist el gran ressò que estava tenint dins del món arquitectònic, redactaren diverses cartes dirigides a l'alcalde i a l'arquitecte municipal Salvador Pelfort, demanant una ferma col·laboració per seguir endavant amb la realització del projecte.

Ens aquest moments, amb alguns problemes i molt poc pressupost, estem construint molt a poc a poc la part del que resta per construir del projecte, fins i tot amb problemes d'honoraris (Carta d'Enric Miralles Moya a l'alcalde d'Igualada Sr. Aymamí, 29-X-1994, Arxiu Històric d'Igualada).

Per això l'arquitecte, en aquest cas jo mateix, necessita conèixer les possibilitats de futur del Cementiri. Poder saber el que passarà en els propers mesos, anys, en el futur. Com que el pressupost és limitadíssim necessitem d'aquesta ajuda vostra, buscant la manera de fer les coses imprescindibles i necessàries per aquest lloc (Carta d'Enric Miralles Moya a l'Ajuntament d'Igualada, 11-I-1995, Arxiu Històric d'Igualada).

Abans de morir Miralles, un altre assumpte que va comportar les queixes de transeünts eren les làpides que cobreixen els tempanells o lloses dels nínxols. En aquest cas, el problema no sorgia de les males condicions de l'edificació, sinó del disseny de les tapes pensades pels nínxols i d'aquests en si mateixos, construïts sense cap tipus de tancament. D'acord amb aquest disseny, en un primer moment, les lloses eren d'acer Corten³⁸, sense possibilitat d'incloure inscripcions o epitafis, la qual cosa no només va comportar el rebuig de molts propietaris dels nínxols, sinó també dels professionals del marbre, alertats per la possible disminució de feina que comportaria aquest canvi en la tipologia de làpides en el Cementiri Nou. Davant la falta de respostes per part de la casa consistorial i del mateix Enric Miralles³⁹, a mesura que es feia servir l'indret, la majoria dels familiars dels difunts inhumats opten per retirar la tapa originària i posar-hi la llosa comuna de marbre, tot i anar en contra de la normativa.

Miralles va preveure un tipus de placa pel nínxol molt concreta, només hi podien anar unes flors col·locades d'una determinada manera, i allà per començar, el marbristes d'aquí Igualada van fer el boicot, van protestar, van anar a l'Ajuntament i a partir d'aquí van sortir làpides de tot tipus, de

³⁸ L'acer Corten és un material de construcció que es va posar de moda a partir dels anys 70. El seu alt contingut de coure, crom i níquel fa que sigui d'un color ataronjat característic, que li confereix un aspecte oxidat.

³⁹ Un cop Miralles i Pinós es separen com a parella i com a companys d'estudi, els arquitectes es repartiren les obres que projectaren i construïren en conjunt. L'Enric Miralles, entre d'altres edificacions es quedà amb el projecte del cementiri, continuant la construcció en solitari.

colors, de tot tipus de lletra, “algo” no previst. Li vem dir la “guerra dels marbristes” (Entrevista a Eduard Basses, arquitecte, 22-XI-2016).

Vist que el problema s’anava accentuant fins al punt que en el segon mandat de Jordi Aymamí (juny 1999-juny de 2011), a pesar que en el cementiri abundava el marbre, amb el vist-i-plau de l’arquitecte, van optar per modificar la normativa, vista la conveniència de regular l’aspecte exterior de les làpides per evitar aquesta cronificació d’actes il·legals per part dels usuaris. La decisió va prendre forma l’any 2002, passat dos anys de la mort d’en Miralles. En el Ple Municipal, en la sessió ordinària duta a terme el dia 18 de juny, es va adoptar l’acord següent:

Damunt del tancament de formigó dels nínxols, no es podrà col·locar cap tipus de tancament metàl·lic, de vidre o d’altres, llevat d’una làpida de marbre blanc o de granit gris del país, o la làpida dissenyada exclusivament per aquest cementiri, que consta d’una placa de fundició de ferro, sobre la qual es posa un marbre blanc en què es grava la corresponent inscripció (12.1. Modificació del reglament regulador dels cementiris municipals. Arxiu Històric d’Igualada).

El fet que en el cementiri hi anaven proliferant les làpides de diferents dissenys permesos i, d’altres marbres de color com el negre –tot i no complir amb la normativa– ha fet que, en una entrevista recent, Carme Pinós afirmés el següent: “Habíamos consensuado que los nichos tuviesen un marco de hierro forjado, cosa que les proporcionaba una armonía; ahora hay un “pupurri” de tapas de mármol”⁴⁰. La suposada falta d’harmonia en l’espai mai ha estat un impediment perquè grups d’estudiants d’arquitectura d’arreu del món visitin el cementiri. També ho feien abans de la mort de l’autor i amb més freqüència després del seu decés. Algunes visites són organitzades conjuntament amb en carles Crespo, l’actual arquitecte municipal, que els fa de guia per ser un bon coneixedor de l’obra. És comú veure-hi autobusos estacionats i grups nombrosos passejant per l’indret. D’altres visitants, també arribats amb

⁴⁰ Carme Pinós, Daniel Romani, Ara.cat, 15/08/2016

autobús, s'organitzen independentment aprofitant el viatge de visita a la ciutat de Barcelona. Igualment hi ha tots aquells que venen en solitari o en grups més reduïts, amb les càmeres fotogràfiques o blocs de dibuix. Parlar l'anglès és indispensable per conversar amb molts d'ells. Mentre tant i, malgrat ser un indret de pelegrinatge per a molts arquitectes i estudiants, a la premsa s'hi podien llegir articles que feien memòria que l'assentament funerari no és la joia arquitectònica que el món de l'arquitectura ens vol fer creure.

Como esto siga así, en vez de ir a reposar en paz con la naturaleza, a uno lo echarán a un vertedero (Anton M. Espadaler, *La Vanguardia*, 2/12/2002).

També hi ha qui troba el Parc Cementiri Nou un espai poc pràctic en les accions habituals dels familiars dels difunts (Redacció, *La Veu de l'Anoia*, 30/10/2015).

Des del punt de vista constructiu l'obra presenta alguns defectes. Les característiques geològiques del terreny –les galeres típiques de l'Anoia–, a més a més de l'arquitectura complexa i de difícil accés originària d'una innovadora manera de projectar i de construir, ha derivat en què l'edificació no només resulti ser poc habitable, sinó que també, malgrat voler ser un “espai de qualitat” representatiu de l'arquitectura catalana del segle XX, no respon al monument sòlid, segur i durador que les antigues necròpolis representaven per ser una casa en el “més enllà”. Per contra, l'edificació funerària sembla ser que té els dies comptats. L'assentament està ubicat en una zona on conflueix l'aigua provinent de les parts més altes del terreny: zones de camps de cultius per una banda i del polígon industrial per l'altra. La construcció per tal de simbolitzar un espai de reflexió i de contemplació davant de la pèrdua d'un ser estimat insinua un replegament cap a la terra, amagant-se i desconnectant de l'entorn fabril del polígon, cosa que provoca que l'aigua que recull es filtri per tot arreu o inclús inundi l'espai, principalment la zona de la glorieta de tombes horitzontals situada a la part final del carrer dels enterraments, impeding-ne la utilització. Un tècnic que va participar del projecte ho explica de la següent manera: “És que això s'inunda tot. Aquí, una de les bromes que fèiem entre els

treballadors és que aquestes tombes tenen dret a piscina, perquè aquí a baix, els motllos que hi ha a sota si que els faig fer jo, i hi ha tres estances, es molt fondo, però clar, està tot inundat” (Entrevista a Josep Clos, ferrer de l’obra, 9-XII-2016).

La manca d’un sistema que derivi l’aigua de les pluges cap a la riera seca que passa a la vora del conjunt funerari fa que aquesta penetri en la capa de terra que sospesa els talussos de nínxols i s’esmunyi dintre del formigó. Així és com el sistema d’encofrat que fa de motlle per a la posterior col·locació del formigó rep l’aigua, el contacte amb la qual fa que es rovelli i s’infla, provocant que el formigó que el cobreix s’esquerdi. Que l’encofrat s’oxidi pel contacte amb l’aigua també és degut a què aquests motlles no van centrar-se bé, la qual cosa va produir que al reomplir-los de formigó les varetes sobresortissin, restant exposades a la corrupció de l’aigua. Els tècnics continuen el relat dient :

Jo, quan vaig fer les varetes, li vaig dir a l’Enric, això amb els anys s’acabarà oxidant i desfent perquè això està a la intempèrie, i què passarà amb tot això? I l’Enric va dir, “bueno, jo crec que ja està bé, ja veurem, quan sigui el moment s’haurà de fer el que s’hagi de fer”. Jo li vaig respondre, “però Enric, no té cap sentit, això té data de caducitat, perquè la té, mira-t’ho com vulguis, això ho se jo i ho sap tothom, què passarà quan això es vagi cascant a còpia d’anys?, això es va corroint (Entrevista a Josep Clos, ferrer de l’obra, 9-XII-2016).

Aquí veus unes badades! Això quan es centra bé i es posen unes galgues de plàstic, llavors s’omple de ciment i ja està. L’erosió de l’aigua ha tocat la rea, la resta s’ha inflammat i s’ha trencat (Entrevista a Aníbal Fuster, supervisor d’obres jubilat, 26- XI-2016).

Pel que continua exposant l’Aníbal, si la construcció amb formigó s’hagués fet per un sistema de cimentació per pilastres –agafant el terra dur i fer pujar el pilastra–, en comptes d’utilitzar el sistema de cimentació rígida –sense fonaments–, el conjunt no es trobaria en aquestes condicions de precarietat.

L’aigua també afecta la resta de la construcció, contribuint a la seva erosió. Quan plou, per les cornises que coronen els talussos regalima aigua que va a

parar sobre els nínxols, malmetent les flors, les fotografies i d'altres recordatoris de la vida del difunt, vist que no presenten cap tipus de tancament. Inclús els nínxols de la fila superior presentaven goteres en l'interior. Les reiteratives queixes dels propietaris dels nínxols més afectats a l'Ajuntament varen servir per millorar la impermeabilització dels sostres, en contacte directe amb la terra que els cobreixen i els enterrenen. Fer baixants d'aigua també va ser una altra solució, tot i que en algun conjunt de nínxols el problema persisteix, sobre tot, en tots els de la filera extra ubicada a un nivell superior del carrer d'enterraments, secció que per motius estètics no admet la mateixa solució. La gravetat de l'assumpte és tal que fins i tot se'n fa bromes: "Veus, aquí la sortida aquesta, l'aigua passa per aquí i salta: és igual que els teus pares estiguin flotant. (Entrevista a Anníbal Fuster, supervisor d'obres jubilat, 26-XI-2016).

La capella també pateix el problema de filtracions. Aquest cop l'aigua no procedeix de la capa de terra que la cobreix, sinó dels grans orificis construïts en un parell de parets laterals que la delimiten i que mai s'han cobert. En dies de pluja hi ha una important entrada d'aigua. La constant falta de Sol en el seu interior ajuda a la contínua aparició de noves humitats en el formigó i la persistent erosió del terra de ciment, cosa que accentua el seu aspecte inacabat i de ruïna. L'aparició de goteres i d'humitat no és la única conseqüència de la manca d'un sistema de desguàs en el conjunt funerari. El terra de la zona d'enterraments està conformat per una pavimentació pobre de fusta i ciment. Volent representar un riu d'ànimes que flueix pel paviment, antics taulons de bigues de fusta dels ferrocarrils van ser incrustats en el terra de la baixada a la zona dels enterraments. Es calcula que les bigues tenen més de cent anys. En el seu temps, aquestes s'impregnaven d'una reïna que evitava que la fusta es podrís, un producte químic altament contaminant. Per això podríem considerar que fer-les servir com a material de construcció va ser una bona manera de reciclar aquestes antigues travesses, que paulatinament han estat substituïdes per pilones de formigó. La reïna, però, fa que en contacte amb l'aigua o amb la humitat del lloc sigui molt rrelliscant, configurant un terra poc segur que ha provocat més d'una caiguda. Alhora, la fusta també s'ha anat trencant, formant grans forats que accentuen el risc de trompades. Pedaços de ciment que emulen el paviment originari és la sol·lució que ara per

ara els gestors del lloc han optat. Així mateix, l'aigua de les pluges també provoca una constant erosió de la galera, el tipus de terreny on s'assenta la construcció. La terra obtura els desaigües, permetent que s'acumulin les restes de brutícia.

Malgrat que la construcció sigui fluixa, sense la possibilitat de romandre eternament, l'obra és representada com l'estructura ferma que transmet una impetuositat que inspira determinades produccions audiovisuals. El gran volum de formigó de la capella a mig construir, situada en la part més alta del conjunt i oberta per dues bandes, ha captat l'atenció com a exterior d'anuncis televisius. Per posar alguns exemples, la marca de roba esportiva Nike ha aprofitat el joc de llum i penombra que habita l'espai per rodar un dels seus espots publicitaris. En aquest cas, l'espectacularitat de l'esport és comparable amb la grandiositat de la capella. Aquesta també ha estat utilitzada d'exterior pel rodatge de la pel·lícula d'Isabel Coixet "El ayer nunca termina" (2013). L'equip va triar l'espai diàfan de la capella i les parets de formigó que la delimiten per representar a la pantalla el dolor i la soledat que pateixen els seus protagonistes. La desolació del paisatge circumdant també és protagonista de majestuosos primers plans. La fama del lloc també arriba a la Sexta Television, que va fer-se amb la obra més representativa de l'arquitectura de Miralles per emetre el 3 d'octubre de 2015 el programa sobre art "La mitad invisible", amb ànim de descobrir espais arquitectònics fascinants d'arreu de l'Estat. El presentador Juan Carlos Ortega s'aproxima i ens mostra el conjunt funerari des del cel, amb un globus aerostàtic.

L'actual consistori de Marc Castells i Berzosa (juny 2011-actualitat) és conscient de l'estat en què es troba el Cementiri Nou i de les queixes que els arriben dels visitants de l'edificació funerària. De moment, per tal de amortir el que els visitants perceben com a un cementiri en males condicions hi ha un treballador del servei de manteniment de l'Ajuntament fix en el lloc, el Pere Jaume. Entre les tasques que realitza estan les d'atendre les demandes de la gent, conservar l'espai ordenat i net i procurar que els nínxols mantinguin el mateix estat en què els van deixar els familiars. Buidar les escombraries i escombrar, així com la realització de petites obres en el paviment malmès són les tasques principals que fan mantenir més o menys satisfets els familiars dels

difunts que allà reposen. En relació a aquestes accions paliatives, *La Veu de la Anoia* (30/10/2015) publicà un article sobre la necessitat d'elaborar un pla integral de les instal·lacions per acabar amb les queixes dels ciutadans i la falta de respostes contundents per part del consistori, que es dedicava a posar pedaços com a únic remei a les circumstàncies.

En el Cementiri Nou gairebé no queda cap nínxol buit, cosa que en principi no sembla ser un problema per l'Ajuntament d'Igualada, el qual en dos anys ha recuperat quasi 300 nínxols del Cementiri Vell per impagament. Aquest fenomen no ha estat exclusiu de la ciutat d'Igualada. Altres iniciatives en comarques catalanes han procurat posar ordre pel que fa el número real de nínxols que disposen els seus espais mortuoris. A Barcelona, per exemple, en els Cementiris de Montjuïc i de Sant Andreu el 2012 es va realitzar una campanya d'avisos de desnonament si no es procedia a fer els pagaments corresponents de concessió del títol de la tomba⁴¹. Des de l'últim padró del 2016, en el Cementiri Vell d'Igualada, de les 7.558 tombes llogades o en propietat, 615 consten a nom de l'Ajuntament que les ha anat recuperant paulatinament des del 2014. Aquesta previsió de nínxols fa que s'estimi que actualment el Cementiri Vell tingui una capacitat assegurada per dècades, "sense necessitat de preocupar-se per la manca d'espai disponible". Així ho afirma el Tinent Alcalde de Viabilitat Urbana, Jordi Pont, en una entrevista publicada en el diari *La Veu de l'Anoia* (28/11/2016). Pont segueix justificant la decisió dient que per l'augment important del nombre de cremacions des de la posada en marxa del crematori no tenen previst tirar endavant els plans anteriors d'una possible ampliació del Cementiri Vell. Pel representant municipal, el que serà impossible de realitzar és executar les fases que resten per construir del Cementiri Nou. El motiu que al·lega és "perquè el preu seria astronòmic donades les seves característiques d'obra d'art".

Des del 23 de juliol de 2016 el Cementiri Nou d'Igualada ofereix el crematori al seu conjunt funerari. La nova edificació ha estat dissenyada per

⁴¹ Per saber-ne més sobre els avisos de desnonaments en els cementiris de Barcelona recomano el següent article publicat en ara.cat:
<http://www.lavanguardia.com/local/anoia/20160722/403402771816/igualada-estrena-crematorio-cementiri-nou.html>.

Carme Pinós i ha suposat un estímul per activar accions dirigides a revifar el lloc, que els usuaris perceben fred, dur i abandonat. Un edifici suposadament elegant amb línies i acabats ben definits vol també tenir protagonisme dins l'arquitectura paisatgística que fa trenta anys, Miralles juntament amb Pinós van projectar pel lloc, un terreny on la naturalesa i el paisatge havien d'assumir una cabdal importància en la seva identitat real i simbòlica com espai funerari. L'obra pertany a la Funerària Anòia i respon a una necessitat cada cop més demandada per a la població d'Igualada: la incineració⁴². Concretament, el divendres 22 de juliol de 2016 va ser inaugurat com el primer crematori de la comarca, amb la presència d'un bon grapat d'autoritats: el conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya Santi Vila; la presidenta de la Diputació de Barcelona Mercè Conesa, i l'alcalde d'Igualada Marc Castells. També feren acte de presència Carme Pinós, la família Graells –els propietaris– i un nombre regular de públic. Segons la premsa local, el dia de l'esdeveniment, Santi Vila va declarar que l'acte inaugural del crematori suposava “un fet molt important i transcendent des del punt de vista social i cultural”, per tractar-se d'una edificació que fa augmentar el valor del conjunt arquitectònic funerari d'Igualada. Amb el crematori integrat en el conjunt, contínuament el conseller, el Cementiri Parc Municipal d'Igualada, catalogat des del 1992 com a Bé d'Interès Local, “aquest cop és digne de ser declarat com a Bé Cultural d'Interès Nacional i que des del Departament de Cultura es treballarà dit propòsit” (22-07-2016). Aquesta seria una acció promocional més que rebria l'espai funerari d'Igualada per part de l'actual consistori amb la intenció de posar en valor el patrimoni arquitectònic del lloc. També, en el punt d'informació s'hi poden recollir tríptics informatius que, a més a més de donar a conèixer el recinte, posen a disposició ofertes especials que inclouen l'activitat i el transport per arribar fins a la ciutat. L'oferta té el nom de Turistren i va adreçada a tot el públic que vulgui gaudir d'una visita més econòmica a la Igualada

⁴² De sempre, la funerària Anòia ha ofert el servei de la cremació però calia desplaçar-se a crematoris més propers de la zona, a Olesa de Montserrat i al Papiol. Actualment, que la comarca disposi d'un crematori ha suposat que el servei sigui més pràctic i funcional pels igualadins.

Arquitectònica, tal i com es presenta en la pàgina web del Ferrocarrils de la Generalitat de Catalunya (FGC).⁴³

⁴³ L'oferta s'inclou en l'iniciativa "Escapades lúdiques amb FGC" i consisteix en un bitllet combinat que inclou el trajecte d'anada i tornada fins a Igualada amb els FGC i el trajecte també d'anada i tornada en autobús fins el Cementiri Nou d'Igualada. Per consultar, turistre.cat/index/fitxa/cementiri. Altres escapades d'aquest tipus ofertades són: al parc natural de Collserola, al museu de la Marilyn Monroe i el Monestir de Sant Cugat, Museus de Martorell, etc.

V. DESENVOLUPAMENT ETNOGRÀFIC

V.1 L'arquitecte com a creador: un objecte arquitectònic

Els cementiris són una institució viva sobre la qual gravita un fet tan poderós com és la consciència de la mort. Les representacions simbòliques de les mentalitats col·lectives que aquest fet porta aparellat es visibilitzen en el cementiri, espai que per antonomàsia és concebut perquè aquesta col·lectivitat escenifiqui el seu trobament amb els difunts. Els cementiris no només són llocs de confinament de cossos tinguts com a contaminants, sinó que també són proscenis de i per a la sociabilitat, no sols entre els vius i els morts, sinó també dels vius entre si i amb si mateixos. Certes formes de convivència hi són desenvolupades, sobretot en les ocasions en què han estat escenaris de trobades de caire commemoratiu entre ambdues comunitats, com cada primer de novembre o altres celebracions de difunts anàlogues. Podríem dir que la sociabilitat mortuòria té lloc en un "espai comú", és a dir, en aquells espais que, més enllà del temps, reuneixen i congreguen als individus en situacions espontànies o determinades (León 1996)⁴⁴. Les pràctiques que s'hi performen fan referència al "més enllà" que s'impregna d'allò quotidià: en la tomba com a residència eterna hi trobem informació de qui si troba enterrat, data de naixement i mort, l'aspecte físic amb un retrat, la filiació religiosa i inclús l'esportiva (Allué 2004: 267). El culte postmortem d'anar-hi periòdicament de visita i de sustentar el record amb la tomba o, simplement passejar-hi són d'altres activitats a les que estem habituats. Podríem dir que el cementiri no ha estat concebut exclusivament com una ciutat pels morts sinó també com un lloc terrenal animat per la vida de qui manté en el món els seus éssers estimats.

⁴⁴ Marco Antonio León, per tal de portar a terme un estudi sobre les actituds i comportaments de la població de Santiago de Xile i la seva especial relació amb la ritualitat del cementiri durant la celebració dels difunts el dia 1 de novembre, segueix de prop els postulats de Maurice Agulhon, un dels investigadors més destacats en aquest camp dels "llocs comuns".

Aquells que visiten els antics cementiris vuitcentistes, vigents en moltes ciutats, gaudeixen d'uns dissenys que foren el resultat de la necessitat de crear nous espais funeraris que mantinguessin els morts apartats dels centres habitats, per ser considerats vectors d'infeccions. Entre d'altres anhels, voler conservar les restes de forma ordenada en un lloc higiènic i poblar-lo de dignes morades eternes era l'ambició de la Il·lustració de cara a la creació de la ciutat moderna. Alhora, aquests van representar la nova tipologia de cementeri que sorgí d'una inquietud per part dels arquitectes d'acabar amb la manca d'una identitat arquitectònica clara en els espais mortuoris, atès l'anarquia que imperava fins llavors en la seva organització. Fins aquest moment, el paper del fòrum dels cementiris com a lloc públic de trobades i de jocs havia estat el que dictaven les pràctiques, espais on prevalia la funcionalitat per sobre del disseny. Posteriorment, la ideologia del naturalisme romàntic ben implantada entre la societat va impulsar la renovació de la perspectiva funerària en aquests espais que calia alleugerir del seu aspecte lúgubre i trist per convertir-los en llocs que fossin els més bells possibles per mantenir el record dels qui han marxat per sempre. Tombes monuments prou dignes per ser habitades eternament pels nostres difunts complien aquesta funció embellidora. L'escenografia romàntica era la més idònia per mantenir en el record, la imatge de la persona que va ser i no pas la que en resultaria de la imminent tanatomorfosis del cos sense vida. Recordar la seva figura a través dels símbols propis de les noves tombes era la nova sensibilitat que desitjava interpretar l'adhesió i l'afecte dels dolguts cap els qui ja no són presents (León 1995:10). Així és com el cementiri es va convertint en un lloc de commemoració, de pietat i de recolliment (Thomas 1987).

El cementiri jardí reconeixia tots els estils arquitectònics de l'època, al igual que les ciutats dissenyades en paral·lel a les noves necròpolis: l'espai públic i l'espai funerari era tractat pels mateixos arquitectes i escultors que treballaven conjuntament amb d'altres oficis. Els seus projectes convertiren les avingudes plenes de tombes i monuments en agradables vies per passejar-hi, tant apreciades com també ho eren les avingudes que recorrien la ciutat. Compliren així l'objectiu de l'ambició moderna de millorar la qualitat de vida dels habitants. Amb alguna excepció, aquest model va perdurar al llarg del

segle XX i la raó fou la manca de propostes de nova planta que reflectís la nova sensibilitat un cop superats els prejudicis del higienisme. Apareixeran llavors, al voltant dels anys '70, noves edificacions funeràries d'arquitectes que volien trencar definitivament amb els dissenys tradicionals, substituint la riquesa simbòlica del cementi-jardí per recintes protagonitzats pel paisatge com a llaç més universal i més simbòlic entre la naturalesa i la mort. Les passejades pels nous cementiris no tracten de contemplar les diferents tipologies i localitzacions de tombes d'un ventall arquitectònic i escultòric exquisit sinó que, "recorre'ls serà una experiència que evocarà en els visitants emocions humanes col·lectives com ara la pèrdua, la tristesa, l'esperança, l'alegria i els somnis" (Loosle 1993: 26-39).

Aquesta premissa serà la gènesi de l'arquitectura que conformarà els nous espais mortuoris de les últimes dècades del segle XX. A partir d'ara els edificis seran construïts amb vocació arquitectònica i per arquitectes que guanyen concursos per la seva capacitat d'innovació i de creativitat en la creació de formes que representen els diferents modus d'entendre la vida i la mort. Comencem a parlar d'arquitectura "d'autor" i de cementiris "d'autor" caracteritzats per la confiança plena que se li ha donat al projectista per a la projecció d'un espai que especialment obeeix a la seva pròpia creativitat. La manca d'exigències funcionals i constructives rígides inherents a l'arquitectura funerària fan de l'arquitectura "d'autor" una arquitectura lliure, creativa i inclús extravagant. Són arquitectures "fantàstiques" on tot hi val i no hi ha límits per a la imaginació del creador. Per això, suposen un banc de proves per l'arquitecte i un camp propici per a la creació (Blanco 2015: 189). Així, partint del mossèn i el mestre d'obra, que decidien l'organització en l'ocupació lenta i circumstancial del sòl sagrat en els cementiris de feligresia, passem als primers encàrrecs de cementiris extramurs vinculats a l'Acadèmia i promoguts per l'Ajuntament o, bé per iniciativa d'un benefactor. Posteriorment, la tipologia del cementiri ciutat-jardí que requeria l'obligatorietat d'establir un tècnic que elaborés el projecte per a una arquitectura pública (Lacuesta/Galceran 1991: 63) dóna pas als primers cementiris contemporanis de les primeres dècades del segle XX projectats per arquitectes qualificats. Les seves projeccions acabaran per aportar una primera tipologia de cementiris característica després d'una llarga

etapa sense propostes de nova planta. En les noves projeccions d'espais funeraris, la subjectivitat de l'autor es veu desplegada del tot i l'arquitectura pren el control total de l'obra. Woodland Cementery (1935-1940), a Estocolm, de Erik Gunnar Asplund, la tomba de Brion (1969-1970), a Treviso, de Carlo Scarpa, el Nou Cementiri Parc Municipal d'Igualada (1983-1996), el cementiri de Fisterra (1980-2000), A Coruña, de Cesar Portela, el cementiri de Añorbe, a Navarra, de MRM Arquitectos són alguns exemples palmaris d'edificacions funeràries contemporànies.

Concretament i de forma similar a les pretensions de la resta d'exemples d'arquitectura contemporània funerària citats, el projecte d'Enric Miralles i Carme Pinós vol convertir-se en un espai de meditació a través d'una arquitectura que voldria representar el cicle natural de la vida, un recinte commemoratiu que tanca un enorme potencial espacial i evocatiu que preval per sobre d'una altra qüestió utilitària (García 2011). L'ordenació del nou espai funerari igualadí serà en funció a una arquitectura disposada de tal manera que dictarà unes noves representacions de la mort en un lloc on teòricament hi resta representat el ritual funerari: l'inhumació i la concepció de la vida i la mort que aquest fet comporta. En els nous cementiris del segle XX, la iconografia cristiana tradicional és confiada als atributs de la natura: mores i reneixes en un paisatge de dimensions físiques (Constant 1993). Podríem dir que la naturalesa esdevé un espai inspirador de la creativitat artística. Així, a ulls dels crítics d'arquitectura, el Cementiri Nou, en un exercici de màxima creativitat, sembla estar unit inextricablement en una unitat superior que abraça l'arquitectura i el paisatge, resultant una obra catalogada com a cabdal en l'arquitectura contemporània catalana del segle XX i un punt d'inflexió en el panorama de l'última arquitectura espanyola (Massad/Guerrero 2015). Inclús, l'arquitecte Josep M^a Montaner parla de la forta personalitat creativa d'en Miralles que en els seus projectes "recorria a un mètode gestual i expressionista que s'atansava al caos i al deliri del moviment, tal i com va passar amb l'obra de Gaudí" (Montaner 2000: 1). Fernández- Galiano titlla l'obra "de lírica i severa que recorre a una geometria atzarosa per construir una coreografia efímera i tenaç" (Fernández-Galiano 2000: 4). L'estètica del cementiri elogiada per centenars de publicacions d'arquitectura recau en el fet que la hibridació entre

l'arquitectura i el paisatge circumdant provoca que l'edificació arquitectònica prengui el màxim protagonisme, al donar la sensació que es dissol amb tot allò circumdant, fet que li dona més valor a l'obra.

Situats davant d'una arquitectura reconeguda arreu del món, o el que s'anomena "en voga", ens condueix a afirmar que l'espai funerari ha estat arquitecturitzat en el sentit que dit espai de lliure accés ha estat ordenat i geometritzat no tant a partir de criteris urbanístics, com arquitectònics sinó, a partir de l'instal·lació d'un seguit d'elements considerats eloqüents i amb certa pretensió innovadora i creativa –una obra d'art– i realitzada per una signatura de prestigi, tot i que, els arquitectes, en aquell moment, encara no fossin reconeguts nacional i internacionalment⁴⁵. Arquitecturitzar el nou espai funerari igualadí ha comportat estar passejant entre una arquitectura de disseny, pura manifestació d'arquitectura postmoderna.

Entrats en el segle XX, després de dècades en que no apareixien models de nova planta, una nova sensibilitat apareix pel que fa a la gestió de la mort i, amb ella, la creació d'una nova tipologia de cementiris. Si fins ara l'espai cementerial responia a solucions a problemes d'ordre pràctic i funcional, els nous cementiris contemporanis responien a qüestions de significat. Aquests constituïrien un espai de reflexió no només sobre la mort, sinó també sobre la vida. En aquests llocs, el punt de vista dels vius substitueix els prejudicis il·lustrats i s'incorpora una nova espiritualitat que combrega amb un vincle més ampli entre l'univers i la persona, més representat en la immensitat i el misteri de la naturalesa i el paisatge, que en la tomba (Climent 1993: 154-157). Els cementiris paisatgístics incorporen noves formes de memòria, culte i respecte, així com una arquitectura creativa i de suposada qualitat que també comportarà noves maneres d'utilitzar el lloc.

De la mateixa manera que es donava en el cementeri-jardí, el cementiri-paisatge també atén a la solució d'un problema d'espai edificable a la ciutat. Seria, per tant, la nova fugida del centre cap a les afores de l'urbs però, en

⁴⁵ En el moment de triar l'avantprojecte guanyador del concurs, Eduard Basses, membre del jurat i arquitecte de professió, en valorar les làmines que van presentar els arquitectes conjuntament amb un esbós de l'edificació va intuir que els autors eren Viaplana i Piñón, arquitectes que per aquell temps gaudien d'una gran reconeixement dins de la disciplina arquitectònica del moment. La intuïció tenia la seva raó de ser, perquè Enric Miralles essent estudiant d'arquitectura compaginava les classes amb una feina a l'Estudi Viaplana-Piñón.

aquest cas més actual, tal i com analitzaré més endavant, a Igualada serà aprofitat per incorporar construccions arquitectòniques creatives que produiran canvis en la representació del ritual funerari tradicional i les seves formes de culte, fent efectiu el que Barceló afirmava que “la mort no té res de nou però l'arquitectura sí” (Barceló 1990: 19-20). Amb el Cementiri Nou, un nou concepte de cementiri entra en la mentalitat de la comunitat per la qual existeix i el fa possible i noves pràctiques s'hi performen. Així, tot i que la visita al cementiri ens resulta familiar i estem disposats a relacionar-ho amb hàbits immemorials, l'espai cementerial postmodern de Miralles i Pinós, representa una lluita simbòlica entre els conceptes de tradició i modernitat que queda prou reflectida en la voluntat per part dels arquitectes de canviar la forma de les pràctiques espacials que s'hi duen a terme, estructurades ben diferents en forma i en contingut a les performades en el culte modern als morts nascut en el món de les llums. El nou assentament funerari igualadí és l'espai que contribuirà a la visió dels seus habitants sobre la concepció sobre la vida i la mort. A partir d'ara, el Cementiri Nou representarà l'última casa on els igualadins recordaran i cultivaran la memòria dels seus morts i dels seus antecessors.

L'aventura projectual dels arquitectes, conscient o inconscientment, pretén canviar no només les pràctiques sinó, també les representacions col·lectives de molts igualadins pel que fa a l'ús i a la configuració del lloc de memòria dels que han marxat per sempre. Aquestes desestructuracions espacials no passen desapercebudes per la gent de la ciutat d'Igualada. Pel contrari, el nou gènere d'arquitectura ha suposat nombroses queixes per part d'habitants de la ciutat que hi tenen enterrats els seus parents, encara que el practiquin en poca freqüència o tant sols en dies assenyalats, com en la festivitat del dia de Tots Sants. Queixes que són comprensibles si pensem que, en general, els cementiris han estat concebuts com a llocs de trànsit cap a la vida eterna. Simbòlicament, els difunts emprendran un viatge cap al més enllà. Els vius, atrets per la monumental porta voldran passar-hi i recorre'l, encuriósits per mirar el que hi ha darrere del murs que el tanquen i l'amaguen. La permanència dels nostres avantpassats en el temps i en el mobiliari del lloc és on fixem el nostre interès per contemplar-lo, alhora que vaguem respectuosament per un lloc construït amb el record de les generacions

precedents i l'espera segura de les que hauran de venir. Però en la nova construcció funerària igualadina aquest ideal resta en suspensió, tal i com es mostra en el següent fragment:

Però, de fet, no s'hi veu cap porta. Tampoc no hi ha ningú que doni cap indicatiu de per on anar. L'esplanada és molt gran. Els ferros rovellats del fons criden l'atenció al visitant no ocasional. De moment, l'estructura enrovinada és l'única cosa que fa pensar que aquí hi ha quelcom més que un paisatge. Les margues sempre són iguals, no canvien mai ni de color ni de forma. Són boniques les margues. Són com llengües gegants tenyides de gris, l'una al costat de l'altra que inviten a lliscar-hi assegut cul avall, com tobogans. La barreja de colors del blau del cel amb les diferents tonalitats de marró i verd dels pins i matolls d'herba no deixen cap dubte de ser a Igualada. El paisatge igualadí, de cels clars i suaus muntanyes. A la dreta hi ha una espècie de construcció de formigó que sembla un garatge de camions sense la persiana. Seguint endavant, en direcció al final de la parcel·la, dóna la sensació d'haver-se de llençar per un precipici per poder divisar el cementiri de Miralles i Pinós. Un Sol aclaparador t'invita a descobrir on són els morts, les flors, les làpides i les estàtues que, de moment, no apareixen per enlloc. (Notes de camp, 18-X-2015).

Així com els cementiris clàssics estan lligats a la memòria del lloc, els nous cementiris paisatgístics ho estan a la identitat del paisatge, la qual cosa seria contradictòria amb la delimitació física del terreny amb murs i una entrada monumental. A Igualada, la manca d'una porta massissa no ha sedimentat en les ments d'alguns visitants. L'experiència de dos germans, l'Agustí i el Pedro, ho corrobora.

Eran las seis de la tarde y casi no había luz. Un lugar sin puerta, bajar por la rampa hasta llegar al nicho y dejarlo allí. Ese aspecto desolado del lugar, oscuro, como si estuviera en obras. Fue como dejarlo en un sitio abandonado. Que pena me dio. (Pedro, visitant del cementiri, 12-VII-2015).

Així mateix, l'Agustí, el 1-XI-2015, exclamava, "si yo no quiero desmerecerlo, pero que tu sobrino esté en un sitio que no hay ni puerta, duele". Aquests fets

descriuen les tensions que comencen a produir-se entre el recinte funerari i els seus visitants, els que l'utilitzen i el practiquen. En la segona dècada del segle XXI, el traspàs del cementiri ciutat al cementiri paisatgístic comença a presentar els primers símptomes de rebuig per part d'aquells que han d'enterrar a algú.

El Cementiri Nou es postula com una obra d'art, però també com el pensament de l'arquitecte fet espai. Blanca Sala, interessada en la relació espai societat, analitza la creació del barri de la Vila Olímpica de Banyoles (Girona) partint del fet que per l'arquitecte l'espai esdevé arquitectura, que és la vessant creativa –la que crea i dona forma als llocs a través dels projectes–, però un cop aquest mateix espai és posat al servei de la societat, ara habitat, esdevé lloc i és la vessant pràctica (Sala 1999: 35-38). En la confrontació entre la vessant creativa i la vessant pràctica trobem l'origen del malestar que el cementiri de Miralles i Pinós provoca entre un nombre elevat d'igualadins des de la seva inauguració, al novembre del 1991. Un visitant exclamava,(30-X-2015): “l'arquitecte en allò últim que va pensar és en la gent”. El mateix dia, un altre visitant comentava, “aquest cementiri és macu, però està mort. És maco, però mira, per venir-hi un dia”.

Introdueixo així que el Cementiri Nou és un objecte arquitectònic projectat a partir de metàfores que ressonen per tot el lloc i que, com hem vist en algunes ocasions, no són ben rebudes. Amb un doble joc entre la naturalesa com a arquitectura i l'arquitectura com a naturalesa (Soria-López 2004: 152), els arquitectes creen un indret estàtic semblant a una escena sobre un paisatge –d'aquí la sensació dels visitants de ser un lloc mort–, més que un lloc en el sentit que li dona Sala, de habitat i practicat. Aquesta acció projectual demostra que el Cementiri Nou és un mitjà per l'esplai creatiu d'un geni que ha pensat única i exclusivament en la seva pròpia capacitat per crear nous formalismes arquitectònics, més que en la seva ocupació pels usuaris, els quals tendeixen a la seva desaparició. Seguint l'exemple de Córdoba a propòsit de l'edifici de la Biblioteca Nacional de França (1989-1994) de Dominique Perrault, extrapolable al conjunt funerari, en aquest nou lloc simbòlic que s'assimila a “una peça d'art urbà”, la excessiva modernitat de la seva forma i contingut “violenta” l'ús públic de l'edifici i l'usuari perd el seu rol

de tal i passa a ser un nou espectador (Córdoba 2003: 8-9), la qual cosa tampoc passa desapercebuda pels visitants.

L'arquitecte va voler ser tant modern i tan vanguardista, que és com els dissenyadors de roba, molt bonic però després dius, a on vas amb això! (Visitant del cementiri, 30-XX-2015).

Veus a gent que ve de fora i li agrada molt. Per molts premis que tingui, com que no. Doncs, ja et dic, en aquest cementiri tenim al meu pare i és el que hi ha, però que no (Visitant del cementiri, 30-X2015).

Amb un renovat ús de tècniques projectuals i constructives, els arquitectes parlen "d'arquitectura del paisatge, on l'arquitectura es fon en la natura i la natura en l'arquitectura"⁴⁶. Així, els edificis, units inextricablement en una unitat superior que abraça l'arquitectura i el paisatge, forgen un espai digne de ser visualitzat i experimentat (Soria-López 2004: 139-141). La següent descripció corrobora dita percepció.

Són les 12h del migdia d'un dissabte normal i corrent. Feia molt bon dia. De lluny es divisava un autocar aparcats a la zona de l'estacionament de vehicles, horitzontal a l'edifici de serveis. En l'horitzó, el cementiri apareixia altra vegada com una postal. Tot estava igual, com si res s'hagués mogut. Els mateixos arbres, el mateix cel amb els mateixos estratocúmul; els colors verds i marrons de la vegetació que emmarquen les margues. Tampoc s'hi veia cap transeünt. Aquests eren a la part de baix, a la zona d'enterraments. Un grup d'aproximadament vint-i-cinc persones caminaven juntes cap a la zona de la glorieta de tombes. Duien llibretes i càmeres fotogràfiques professionals. Alguns les portaven penjades al coll i d'altres a les mans. No hi havia ningú més. Eren allà sols, contemplant l'indret al que segur que han vingut a conèixer des de molt lluny. El cementiri també romania allà per ells sols. Els estava esperant, perfecte, immòbil i solitari. Parlaven entre ells (Notes de camp, 29-X-2018).

⁴⁶ El Croquis, nº 30, Madrid, 1997, pp. 65-70.

Aquesta situació forma part del que anomeno “fenomen Miralles”, referint-nos a aquesta arquitectura tan particular de l'arquitecte que atreu visitants del tot els continents. En un dia de visita a l'edificació, un autobús estava estacionat en el pàrquing (29-X-2016). El conductor era assegut al volant, escrivint en un cartipàs. En veure que algú se li apropava ha baixat del vehicle i ha saludat. Eren d'Israel. Han vingut al país a passar una setmana a Barcelona per anar als concerts nocturns que s'organitzen a la ciutat durant la setmana del Festival de Jazz. Durant el dia aprofiten per visitar arquitectura.

En el Cementiri Nou el transeünt esdevé un espectador d'una arquitectura de disseny que treu protagonisme a la funció de recinte com a espai de la mort que acull el ritual funerari, per convertir-se en una icona arquitectònica contemporània, més visitada pels amants de l'arquitectura que no pas usada pels propis igualadins. Aquest fet ens remet al concepte encunyat per Erving Goffman “d'hiperitualització”, a propòsit del seu interès per la imatge, especialment per la imatge fotogràfica femenina de gran consum públic. Per a l'antropòleg i escriptor americà, tals imatges són escenificacions d'escenificacions, ja que els seus autors per produir-les es serveixen forçosament de “l'idioma ritual” de la societat, que en aquest cas serien les exhibicions (*displays*) que les dones han de complir “espontàniament” en societat o deliberadament pel fotògraf publicitari. En el text “La ritualización de la femineidad” (1976) Goffman ens posa al corrent que el treball publicitari, amb l'objectiu d'enaltir el producte, ens mostra un exemplar lluent en un marc encantador, en el qual una elegant dona jove li concedeix l'aprovació i l'esplendor, però que, en realitat, aquests posats no és més que publicitat, sense tenir massa a veure amb la vida real. Més aviat és la mostra que tant en la publicitat com en la vida sovint ens entreguem a “postures brillants”, a una representació ideal naturalitzada, però que està lluny de representar una “situació social” en les que hi ha persones en mútua presencia material. Pel contrari, ens mostren personatges solitaris (Goffman 1976: 138-140). L'arquitectura de Miralles i Pinós ens evoca una escena, una postura d'uns formalismes arquitectònics admirats per tots aquells altres arquitectes i artistes que veuen el valor constructiu de l'edificació i que, per molta aparença d'arquitectura de qualitat que tingui, corre la mateixa sort que la imatge

publicitària analitzada per Goffman que es mostra solitària i indiferent a les relacions socials.

És així com el Cementiri Nou esdevé un objecte arquitectònic singular i original, fotografiat i publicat en catàlegs d'arquitectura que el mostren com una peça única de gran valor però que, en realitat, manté una relació de superioritat vers a aquells que la volen fer servir. Com aniré desenvolupant al llarg d'aquestes pàgines, els visitants, gens indiferents a la seva arrogància, noten que la seva presència no només no ha estat prevista, sinó que, inclús, arriba a molestar i irritar a aquells que l'han creat, els arquitectes, com si de la seva criatura es tractés, que han de protegir de tot allò que obsti a la seva manifestació d'obra d'art. Per això, els seus dissenyadors, igual que els fotògrafs publicitaris als qui es refereix Goffman, vetllen per "eliminar per endavant qualsevol ambigüitat, demanant al seu model que simuli una resposta mímica a un fantasma que vagi junt a la càmera, és a dir, en realitat, en l'espai que se suposa que habitem nosaltres els espectadors" (Goffman 1976: 144). Alhora, l'arquitectura com la fotografia, amb la finalitat de no trencar la pretesa aparença de ser quelcom de gran valor, "s'absté total i constantment d'entregar-se a comportaments prohibits o poc recomanables, aquells que en realitat podrien esperar-se d'una persona segura de la seva soledat" (Ibídem: 145). Les següents descripcions mostren l'obra d'art que vol ser l'edificació i l'arrogància que trasmet:

En Pere Jaume explicava que ha plantat peregantes –arbust espinós– en la secció sobreposada de nínxols del segon pis perquè la gent no s'evoqui i caigui. En el seu moment, ell va suggerir instal·lar-hi una tanca de cables com a mesura més segura però l'Ajuntament no va voler, al·legant que d'aquesta forma es trencaria l'estètica de l'obra (Quadern de notes, 05-X-2016).

La sensació d'estar en un "lloc en moviment" –com diuen alguns crítics que opinen sobre l'arquitectura del cementiri–, animat per les ombres en els nínxols de les fulles dels arbres sacsejades pel vent, els jocs de llum i ombra que la disposició d'aquests provoca, com també pels colors de les flors i els papers que les embolcallen i algunes espelmes que miraculosament mai s'apaguen, ha desaparegut completament quan he accedit a la glorieta de tombes a terra i

criptes familiars sense ocupar. Aquest cop els grisos i marrons eren els colors que destaquen. Sols, envoltats d'una quietud fantasmal he pensat: aquí no hi ha res a fotografiar, a no ser que vulgui fer un catàleg d'arquitectura (Quadern de notes, 14-XI-2016).

Estem davant d'un cementiri-paisatgístic que resulta ser una obra d'art. L'arquitectura que la delimita i la defineix, més que proporcionar un lloc habitable, pretén transmetre emocions i sensacions humanes relacionades amb la pèrdua de l'ésser estimat. El disseny empra una poètica contemporània que vol posar al descobriment la qüestió del significat de la mort –més que la seva representació– i voldrà fer-nos reflexionar i meditar sobre “els fins últims de l'existència humana” (Etlin 1993: 324); una càrrega ètica pels passejants de donar-li el seu propi sentit mentre el recorre i l'experimenta. Però, lluny de complir amb totes aquestes responsabilitats que se li atorguen, alguns passejants tenen la sensació que se'ls està enganyant, preferint que sigui el Cementiri Vell el destí definitiu dels seus difunts.

¿Para reflexionar? Y la subida que se matan los abuelos. Vamos por favor!
(Visitant del cementiri, 30-X-2015).

Aquí tengo a mi abuela. Me hubiese gustado más tenerla abajo, porque es más bonito, más cómodo, es distinto. Esto, ¿no ves como está? Es horroroso (Visitant del cementiri, 30-X-2015).

V.2 Quan l'alternativa és un cementiri de disseny. Les experiències públiques i íntimes dels visitants.

La part final del ritu funerari compren l'enterrament o l'incineració. L'últim llinard que el difunt haurà de creuar ve marcat per la trobada íntima dels seus parents vius en el moment de la sepultura del cos en el cementiri o bé per la col·locació de les cendres a l'urna. A partir de llavors, el cementiri procurarà la comunicació entre els que han marxat per sempre i els sobrevivents, mitjançant

objectes simbòlics i pràctiques de culte. Elements com l'elecció del lloc d'enterrament, el nivell d'elaboració dels ritus, el tipus de construccions sepulcrales utilitzades i les representacions simbòliques que s'hi incrusten, així com epitafis, fotografies i objectes mostren les arrels materials i els referents palpables del passat dels difunts. Com a institució que integra la mort en la vida social de la comunitat, el cementiri també es conformarà com una manera de mantenir la memòria històrica de la comunitat. Seran així catalogats i promoguts a la categoria de "llocs de memòria" (Tarrés/Moreras 2012).

L'arquitectura de l'espai cementiri ha proporcionat fins ara un recinte apte com a reservori del record i de la memòria d'aquells que han marxat per sempre. Les estàtues, creus, tombes, tombes mansions, mausoleus, etc, que omplen el recinte ens tornen la presència de l'absència del ser estimat. Espai aquest numinós i sagrat per excel·lència, metafòricament s'hi expressa tant física com emocionalment el respecte i l'estima a través de visites a l'indret que ens procura la reflexió i el desassogament tan necessari en els tristos moments de la pèrdua d'un ser estimat. També l'arquitectura ha determinat la nostra manera de percebre'l i com interactuem entre nosaltres en el seu interior.

En tot espai conformat per l'arquitectura, sigui del tipus que sigui, les pràctiques socials que hi genera la societat venen condicionades, per una banda, per la forma que ha adquirit l'espai a partir de les construccions que en dit espai s'hi troben i, per altra banda, pel sistema cultural al que estan inserides, és a dir, segons els valors, expressions, costums i formes de viure (Muench 2012: 45). Aquesta idea de reciprocitat entre espai i cultura es troba en la base del que Hall anomena "proxemística", corrent inaugurat per l'antropòleg i que emprà per formalitzar les observacions, interrelacions i teories referents a l'ús que les persones fan de l'espai com efecte d'una elaboració especialitzada de la cultura a la que pertanyen (Hall 1973:15-19). La relació espai/societat pren especial rellevància en el Cementiri Nou. L'observació i l'anàlisi de les activitats que s'hi despleguen m'ha dut a constatar que l'espai funerari estudiat és un clar exemple de què per a la societat la casa dels nostres morts té una especial importància i que no està disposada a passar per alt res que pugui malversar la relació que té amb els difunts i el seu lloc de repòs.

En aquest sentit de reciprocitat espai/societat, el cementiri constitueix un espai que s'ha forjat a través de les pràctiques que la societat hi performa des de temps immemorials en relació a la inhumació dels éssers estimats, sempre d'acord al sistema de creences i de representacions sobre la mort vigents en cada moment històric. Les creences i pràctiques que han poblat de representacions els nostres cementiris han anat canviant en la mesura en què les actituds davant la mort han variat al llarg del temps. Caldria esperar, doncs, que davant del nou concepte de lloc de repòs que introdueix la nova edificació funerària de Miralles i Pinós, el model del vell cementiri romangués allunyat del model cognitiu que té la societat dels espais de repòs. Però això no és així. Pels habitants d'Igualada, el Cementiri Vell, inaugurat ara fa 163 anys, ha estat l'infraestructura de la ciutat que de sempre ha acollit els seus difunts. Les necessitats d'inhumació, de culte i de record han estat cobertes per i en aquest espai. Més de set mil nínxols i tombes del recinte guarden les despulles de milers de conciutadans i mostren el que era i ha estat fins avui Igualada, des de principis de segle XIX. Tot i el temps transcorregut, dos segles després, l'antiga edificació funerària segueix sent el referent dels igualadins d'espai digne pels seus familiars, amics i coneguts morts.

Una mostra ben clara és la referència dalt/baix que molts informants empen per descriure el que els transmet la nova edificació funerària. Un visitant (1-XI-2017), senyalant el nínxol que té en propietat, explicava, “a veure, no hi podria anar una porta, com a baix?”. Un altre exemple és el cas del Pedro, que reivindica “celebrar la missa del dia dels difunts tal i com es celebra en el recinte vell”. Resulta pertinent afirmar doncs que la nova alternativa a aquest vell recinte vuitcentista, el Cementiri Nou, ubicat a l'extrem oposat de la vella necròpoli, sembla ser que en el seu disseny no ha tingut en compte els aspectes rellevants i significatius relacionats amb les pràctiques funeràries – costums, tradicions, creences– tan ben representades en el Cementiri Vell i que segueixen participant en l'experiència i en la significació de la mort dels seus habitants. Aquesta indiferència per part de Miralles i Pinós a l'hora de projectar la nova necròpolis del que representa el Cementiri Vell per a les mentalitats dels ciutadans ha suposat per aquells que l'utilitzen el no reconeixement i la no acceptació del nou model postmodern de cementiri. Desgranant la significació

del vell recinte pels habitants d'Igualada trobem alguns motius a aquesta poca simpatia generalitzada vers la nova edificació.

En primer lloc, sabem que l'aspecte i contingut dels recintes funeraris s'ha generat a partir de l'ús reiteratiu que els membres de la societat han fet dels cementiris al llarg de la història, que han convertit els espais mortuoris en un espai de valor que es guarda alguna cosa important de la família i del grup de la tradició. Les converses casuals a vistants apunten que aquesta tradició transmesa de generació en generació que ha anat modelant els esquemes o normes de comportament que les persones porten dintre seu, ha estat oblidada a l'hora de dissenyar un recinte públic que sosté importants funcions en la vida personal, familiar i comunitària. En una de les converses s'expressa de la següent manera:

Mira, esto tiene mucha fama, pero está fatal. Se ha perdido el respeto y los valores. Esto está muy dejado a la mano de Dios. Nosotros venimos cada quince días a limpiar un poco. Una vez, una chica arquitecta nos dijo que tiene un significado y a mi me gustaría saberlo (Visitant del cementiri, 11-XII-2017).

En segon lloc, els igualadins perceben i experimenten l'espai cementirial com un lloc exclusiu per l'últim repòs, distribuït tipus necròpolis, amb unes zones de bells panteons i tombes, algunes d'elles amb construccions o grups escultòrics notables, sent la resta la típica construcció de nínxols sobreposats per plantes en una disposició reticular de carrers i edificacions. Aquesta concepció de l'estructura espacial tan arrelada que té el igualadí en el seu imaginari correspon al que Hall cataloga "d'espai de característiques fixes", fent referència a què aquest espai conté "tant les manifestacions materials com les invisibles, models o esquemes interioritzats que governen el comportament de les persones" (Hall 1972: 164). A Igualada, aquest "espai fix" interioritzat crea certa tensió quan el nou recinte és practicat, el qual està distribuït i moblat segons noves concepcions espacials, arquitectòniques i simbòliques que sembla ser que no encaixen amb els esquemes mentals i els valors socials que molts usuaris tenen entorn als espais d'enterrament. Al ser construït amb

materials tan innovadors, una simbologia i distribució del recinte tant poc característica dels llocs mortuoris clàssics fa de l'espai un lloc que no propicia l'ús al que els visitants estan habituats. Per això, els visitants del recinte es veuen forçats a encarar-se a un sistema de comunicació amb el que no estan familiaritzats. En l'entrevista feta a Jordi Aymamí, alcalde d'Igualada entre 1999-2011, ho expressava en aquestes paraules:

Torno a insistir. No podem generalitzar. Hi ha un sector d'usuaris del cementiri que entraven en conflicte amb la seva cultura de la mort. És un cementiri que moltes de les famílies que tenen parents enterrats no l'han entès mai, és excessivament dur, és de formigó, aquestes baixades, etc. Tot això trenca amb el model de cementiri clàssic, romàntic (Entrevista a Jordi Aymamí, 16-XI-2016).

En tercer i últim lloc, donant l'esquena al que suposa l'antic recinte funerari per a les representacions col·lectives de la comunitat sobre la mort i els morts, els arquitectes s'han preocupat del model visual de les estructures constructives i s'han oblida't dels factors que ajuden a reforçar el comportament del visitar, com són les expectatives socials i familiars: l'encaix de l'enterro –en el sentit de lloc ideal per l'inhumació del ser estimat– i els factors pràctics i logístics de vital importància per a la celebració del culte mortuori. Tals expectatives són percebudes pels visitants com no cobertes. El 29-X-2016 una iaia era asseguda dins del cotxe estacionat en el pàrking. El conductor, que se'l notava molest, explicava que “millor que es quedi aquí asseguda. Així segur que no cau”.

Els tres motius al rebuig i a la incomprensió cap el conjunt de Miralles i Pinós s'engloben en una sola explicació. En el cementiri, la vida dels visitants aporten la baula de la cadena de les generacions, primer, pagant tribut a la memòria dels difunts i, després, tornant-se cap el futur per continuar els seus valors i tradicions (Francis *et al.*, 2000: 108). En aquest sentit, els vells cementiris proporcionen l'habitus del present dels nous recintes funeraris. La distribució i organització de l'espai, els continguts materials i simbòlics dels vells cementiris, així com les pràctiques de culte que han generat funcionen,

segons el concepte bourdià d' "habitus", com a principis generadors i organitzadors de les pràctiques i representacions socials (les espacials hi són incloses) que governen en les noves alternatives de cementiri paisatge. En altres paraules, les estructures mentals que la societat té dels vells cementiris, "estructurades per les pràctiques socials col·lectives e individuals, estan predisposades per funcionar com a estructures estructuradores" (Bourdieu 1980: 91) dels rituals del record que els igualadins duen a terme en el nou recinte funerari, malgrat els obstacles reals i simbòlics que es troben. Així, aquestes representacions, es a dir, aquestes estructures de pensament, percepció, expressió i acció limitades al context històric i social de la seva producció estan en la base dels nous hàbits en matèria funerària que els igualadins han hagut de generar a l'hora d'utilitzar un recinte funerari de disseny. Són aquestes estructures estructurades i estructuradores associades a una classe particular d'existència –la cultura de cementiri– duradores i transferibles el que provoca gran part del rebuig dels igualadins al nou edifici mortuori, en el qual l'innovadora arquitectura obliga un nou ritual del record, diferent del que duien en el vell recinte, i que no convenç a tots aquells que l'han de practicar. Aquest rebuig a les noves pràctiques demostra que, en l'espai cementerial de Miralles i Pinós, al igual que "les condicions mecàniques dels condicionaments inicials de la seva producció no s'hi poden produir, la novetat absoluta tampoc" (Ibídem: 96-99). Per això, Jordi Aymamí agudament expressava:

Vem fer arregaments, vem fer millores perquè hi va haver un moment que aquestes tanques van cedir, però les vem mantenir. Vem mantenir l'idea original de Miralles, però allò generava una incomprensió a una bona part dels usuaris que pensava o entenia que allò era com si estigués deixa't, en comparació al model de cementiri que contínuament tenien en el cap d'aquell espai. Amb aquesta idea, el cementiri els representava un cert conflicte (Entrevista a Jordi Aymamí, 16-XII-2016).

En el cas del Cementiri Nou es fa evident doncs el que Climent adverteix fent referència a l'elaboració dels dissenys de cementiris paisatges, que "la ruptura

total amb els vells models no és possible en aquest tipus d'actuacions, ja que la càrrega simbòlica és massa forta com per fer tabula rassa i començar des de zero" (Climent 1991: 255).

En aquest sentit de ruptura amb els dissenys dels vells models, un exemple de cementiri, obra d'arquitectura contemporània que és motiu d'orgull pels habitants del municipi al qual pertany és el Cementiri de Malla, a la comarca catalana d'Osona. El projecte ha sabut incorporar la novetat sense deixar de banda allò antic, la ruralia. Pere Riera en el seu llibre, descriu com els arquitectes, Pera Riera Panella i Josep María Gutiérrez Noguera, aprofitant l'accentuat deteriorament físic de l'església de Sant Vicenç de Malla i del seu entorn, entre els anys 1982 i 1986 portaren a terme la restauració de l'espai funerari i del seu entorn el qual, degut al mal estat que presentava, no només es feia difícil el seu ús, si no que també havia perdut la capacitat de produir emocions estètiques o paisatgístiques entre els visitants al indret. Seguint la lectura de Riera sabem que, per a la projecció i construcció del nou espai mortuori de Malla, els arquitectes, més que prestar especial atenció al manteniment dels materials, és a dir, de retornar a l'edifici al seu estat anterior, inventant-se una església romànica, posaren en el centre de l'actuació la recuperació de la significació col·lectiva de l'espai, del monument, actuar-hi per conservar-lo, millorant-ne el funcionament. El municipi, explica Riera, es sosté per l'agricultura i la ramaderia i el caràcter dels funerals deriva del treball de la terra i de les hores que hi entren. Segons els arquitectes, pels habitants de Malla era més important el fet de tenir un lloc on els difunts poguessin ser visitats que no els enterraments en si, els quals eren molt breus degut a què sempre hi ha alguna tasca del camp esperant. No només això, sinó que com a lloc rural tampoc varen trobar convenient la construcció dels típics nínxols, imatge que els veïns associaven al cementiri urbà. Per últim, els habitants varen reivindicar un cementiri democràtic, la materialització formal i espacial del qual igualés a tots els veïns després de la mort. El resultat, conclou Riera, ha estat un conjunt funerari contemporani de gran èxit popular, no només per tenir en compte les reivindicacions d'aquells que l'han d'utilitzar, sinó també perquè els arquitectes han assolit una connexió amb l'entorn físic que propicia la seva acceptació notable i el seu ús. Conversant amb un grup feligresos a la

sortida de la missa del diumenge (26-XI-2017) comentaven estar “contents amb el cementiri”. Conversant també amb els clients d’un bar restaurant del poble, tots coincidien que “no en tenien pas cap queixa”. Al meu parer, la raó del triomf ha estat que en la seva projecció van tenir en compte una sèrie d’elements arquitectònics que són símbols de continuïtat històrica, com també tots aquells significats col·lectius que ens referíem més amunt representacions, estructures de pensament i accions; dispositius que es troben en la base de les seves pràctiques, les que donen coherència i significat als elements constructius. L’excel·lent equilibri assolit en la construcció entre ruralia i modernitat també ha permès mantenir la identitat com a mallencs, a la qual no hi han volgut renunciar.



Fig.18. García-Torra. Cementiri de Sant Vicenç de Malla (2017). Osona



Fig.19. García-Torra. Cementiri de Sant Vicenç de Malla (2017). Osona.

Es va evidenciant, doncs, que l'arquitectura del Cementiri Nou amb el seu disseny vol canviar la tradició que hem heretat en matèria de configuració i pràctica dels espais mortuoris, induint a introduir canvis en les pràctiques i les costums funeràries de la comunitat.

No obstant, els passejants no han renunciat a aquells fenòmens dinàmics que permeten la perpetuació de la tradició cultural, apropiant-se del recinte en el sentit que dóna Lefebvre (2013) a apropiació, de pràctica de superació de la dominació i alliberació de la vida humana, que en el cas del nostre estudi la dominació vindria de la condició d'“espai arquitecturitzat”, d'instal·lar-hi un seguit d'elements amb certa pretensió innovadora i creativa, però de manera aliena i hostil al seu entorn. Un exemple il·lustratiu d'això és com els igualadins han imposat els seus propis criteris de disseny de les làpides que cobreixen els tempanells o lloses dels nínxols, per sobre del disseny inicialment pensat pels arquitectes. Aquestes làpides fetes d'acer Corten que no permeten la inscripció d'epitafis, en molts casos han estat substituïdes pels seus propietaris per la pedra de marbre que de sempre ha poblat els nostres cementiris, incorporant en ella la redacció de l'epitafi. Si bé els nínxols també van ser dissenyats de forma original i innovadora fins el punt que tampoc eren pensats per dipositar-hi flors ni d'altres objectes, molts igualadins els han convertit en suport d'estrís simbòlics en la memòria dels seus familiars morts. Així, doncs, la conversió

dels uniformats nínxols pensats pels dissenyadors en monuments que reconstrueixen els gustos dels seus propietaris exemplifica aquesta voluntat de transformar un cementiri creat segons les concepcions que els arquitectes tenen dels espais de mort, en un espai apropiat pels que vertaderament l'usen i el practiquen.

Barceló (1990) defineix el fenomen de la mort com una relació social, al suscitar en la consciència individual i de grup un conjunt complexa de representacions ideològiques i de comportaments en massa o individuals més o menys codificats. Dintre d'aquests comportaments, la visita i arranjamnt de les tombes respon a actes intencionals i expressament significatius. Al respecte, més endavant desenvoluparé exhaustivament que aquesta no és una relació causal o arbitrària. Més aviat, la tomba és el punt de trobada de la memòria dels vius amb relació a la dignitat dels que han marxat per sempre que s'expressa per mitjà de la construcció sepulcral i la composició de l'inscripció, l'adhesió i l'efecte cap el familiar o amic que reposa eternament en el seu interior. Una breu conversa amb una senyora que dipositava flors en el nínxol del seu difunt marit il·lustra aquesta idea d'acte significatiu:

Avui hi havia molta gent. A diferència d'altres dies, hi havia distracció. La gent estava enfeïnada, planificaven, miraven, es movien d'un cantó a l'altre, s'agrupaven per xerrar, etc. Al segon pis hi havia una senyora arreglant un dels nínxols. Anava mudada, pentinada de perruqueria, amb un mocador llis al voltant del coll. El coloret de la cara li feia joc amb les ulleres. El nínxol li havia quedat molt bonic; no massa decorat. Ella no treia la vista del nínxol. Sense dir res, continuava mirant el lloc on era enterrat el seu marit. M'interessava saber per què no havia canviat la tapa d'acer Corten originària per una de marbre. Amb els ulls plorosos ha començat a parlar. Amb veu tremolosa i trista deia que personalment li agradaven més aquestes tapes, perquè trobava que feien més conjunt amb la resta del cementiri, no pas com les altres, totes de marbre. Amb el dit indicava unes taques en el marbre que conté la mateixa tapa de ferro. L'hi preocupaven perquè es veien molt i no sabia com havien aparegut. També m'ha fet saber que ella estava contenta amb el cementiri, encara que el freqüenta molt poc, perquè els cementiris en general no li agraden i, sobretot, perquè li recorden al seu marit i es

deprimeix. Tot i que a l'hora de triar el lloc no li van donar alternativa, troba que el seu nínxol està ben situat, de cara la muntanya sense talussos de nínxols al davant que tapin les vistes (Quadern de notes, 1-XI-2017).

Les sepultures esdevenen d'aquesta manera monuments commemoratius que compleixen la seva funció pròpia: la de transmetre a les generacions que estan per venir el record del difunt, deixant marcat en el temps qui fou en vida i fer-lo sobreviure en la memòria (Arnaiz 1993: 288). Una tomba triada i empolainada al gust del seu propietari és una forma de canalitzar el paper persistent del difunt en la vida quotidiana dels supervivents, que continua en la família mitjançant la pràctica dels rituals de record. Així, doncs, apropiada pels usuaris, la instal·lació funerària manifesta que la societat té consciència del seu passat i una previsió de futur a llarg termini. És per això, que lluny de què Miralles i Pinós estiguessin convençuts d'estar construint un cementiri en un espai buit esperant a ser planificat i embellit per ells mateixos, resta demostrat que, a priori, aquest era un espai ple de significacions, aquelles que el visitant porta a dintre seu, interioritzades a base de ritualitzar el seu comportament en funció al ritu d'inhumació i del record, a les que no ha dubtat en donar-les-hi un suport material adient. Amb les visites al Cementiri Nou, només quan els visitants decidiren expressar les seves pròpies concepcions de com volen que sigui i es practiqui el culte del record, podem afirmar que la comunitat dels vius hi està representada i, el lloc de la tomba recobra sentit com a lloc d'unió entre ambdues comunitats. Unes plaques uniformals de fundició que no admeten ni epitafis ni cap altre objecte que recordi la identitat del difunt, converteixen l'espai en un lloc amb manca d'atributs i personalitat. Així ho manifestaven dues passejants (1-XI-2016). Eren les 9h del matí. A la zona d'enterraments no hi havia ningú, excepte dues dones que pujaven la rampa a un pas apressat. Anaven parlant animadament. Se les veia que no tenien massa temps per conversar. L'una, la dels cabells rossos, aclaria que no hi havia estat mai en el cementiri, que era la primera vegada que el visitava. Amb cara de sorpresa asseverava que "el trobava massa modern". L'altra, deia que era del mateix parer que la seva amiga, però que ara, "amb els nínxols guarnits havia millorat molt". Els de tapa de ferro forjat, continuava, "no tenen cap sentit".

Les manifestacions culturals pròpies de l'espai cementiri i la funció de guardar la memòria torna a activar-se amb les apropiacions dels visitants, els quals han "recreat l'arquitectura amb la llibertat d'una verdadera democràcia" (García 2003: 34). El resultat es palpa en l'ambient. El dia 14-XI-2016, els nínxols estaven impecables. Encara guardaven l'ordre i la netedat del dia de Tots Sants, immòbils, com si el temps no hagués passat. Els marbres brillaven i les lletres esculpides hi ressaltaven. Els talussos de formigó desprenien colorit i transmetien vivacitat. Ens envoltaven altars minúsculs, de molta bellesa, com treballs manuals de gran valor. El fet de no haver-hi el vidre que els preserva donen la sensació de ser quelcom improvisat, autèntic. Els morts eren en allà, recordats i gairebé presents. És així com me n'adono que l'espai, no només té un sentit merament funcional i estètic sinó, com assenyala Pol, "l'espai és el resum de les vides i de les experiències públiques e íntimes, l'apropiació contínua i dinàmica del qual dona una projecció en el temps i garanteix l'estabilitat de la seva pròpia identitat" (Pol 1996: 32). L'apropiació que els visitants fan dels símbols i mobiliari del nou recinte funerari igualadí està destinat tant a preservar l'entorn, el qual no perceben estèticament del seu gust, com la seva vida quotidiana, aquella en la que inclouen els seus difunts, els que es fan presents amb les visites i ofrenes a les tombes i els que representen la continuïtat dels llaços familiars.

V.3 L'habitant del cementiri: l'apropiació de l'espai

El sentit i la significació que els usuaris atorguen al lloc funerari mitjançant les activitats relacionals que hi despleguen en el seu interior, no només entre ells sinó també amb relació a l'espai que ocupen els morts, els confereix la categoria d'habitants. El visitant, com habitant d'un lloc concret que el practica i l'experimenta, assenyala Bateson (1979), no parteix de zero, sinó que, habitar és un procés d'aprenentatge de l'aprenentatge que, en la vida humana es concreta en la relació entre la ment de "l'habitant" i un ambient circumstant que està farcit de significacions simbòliques que parteixen de la cultura. Contemplant el nou recinte fàcilment es comprova que aquella càrrega

simbòlica del cementiri tradicional, amb la qual l'habitant del nou recinte funerari des de sempre s'hi ha sentit identificat, està absent o, si més no, resta reduïda a materials i formes arquitectòniques que en cap cas són identificades per ell. El vell espai funerari vuitcentista que de sempre ha lligat als igualadins a les formes de ser i de fer ha estat suplantat per un espai arquitectònic de nova generació caracteritzat per l'absència de símbols explícits i de punts de reconeixement clars del territori. Un passeig pel Cementiri Vell ens dóna indicis d'aquestes formes de ser i de fer dels igualadins i que alhora fan de punts de reconeixement.

Passant per l'Avinguda Pau Casals la continuïtat de l'imponent mur blanc que delimita el cementiri queda interromput per la porta d'accés, les columnes dòriques que la flamegen inviten a entrar a mirar el que hi ha darrera. La porta està coronada per un símbol funerari, just sota de la creu que la presideix, un rellotge de sorra amb unes ales incrustades, la representació iconogràfica del Tempus fugit, el temps que s'escapa. A continuació, una inscripció "Bienaventurados los que mueren en el señor", indica que estem en el regne dels morts. En l'atri de l'entrada una altra inscripció tallada en una placa de marbre informa que estem en un cementiri: "D.O.M. Este cementerio/ fué construido/ á expensas de los arbitrios del comun de la villa de Igualada/ en el año M. DCCC.XIX/ y en el XII. Del reinado/ de nuestro Augusto Soberano/ D. Fernando VII/ De Borbón D.D. G". Un cop dintre, una avinguda et condueix fins a la capella, però el cementiri també es pot recorre pels trams laterals o galeries, cobertes amb porxada de columnes i farcides de fileres de nínxols a tocar el sostre. Làpides molt antigues ressalten en cada tram, algunes d'arrencades i d'altres ben abandonades, plenes d'una pols que les cobreix. En un dels nínxols hi és enterrat el enterramorts que durant molts anys es va fer càrrec del recinte, de donar sepultura a tots aquells igualadins que marxaven per sempre, deixant en les làpides el testimoni d'unes vivències relacionades amb la ciutat. En els nínxols reposen poetesses com Maria Teresa Fabregat, coneguda amb el sobrenom de "Sílvia", Bartomeu Muntaner, capità que dirigí tropes a la guerra d'Àfrica als anys 20, l'alcalde d'Igualada entre els anys 1919-1921 i cap visible de la política republicana d'aquells temps, Amadeu Biosca. També hi descansen per sempre homes populars entre els gremis de traginers, mestres directors de corals, jugadors d'escacs, músics inoblidables

com Joan Just Bertran, la tasca musical del qual va ser importantíssima per a la ciutat d'Igualada; artistes, creadors d'importants indústries, botiguers de llarga dinastia, persones destacades per les seves obres socials, prestigiosos advocats, etc. La Capella sacralitza el lloc i es troba envoltada de panteons, alguns en forma de capelles-panteó que van ocupant tota la part central del recinte més propera a la porta de Guixà. La majoria són de famílies benestants, la fortuna dels quals resta discretament representada en el detall de la tomba, sempre polides i ben conservades. Entre mig, una de més actual, de línees contemporànies, dels descendents dels que són enterrats en les capelles-panteó morts recentment. Els blocs de marbre negres i blans que la componen estan situats de tal manera que el buit que queda entre ells forma un creu. Molt a prop, una tomba carlista amb les restes dels combatents de 1973. Però el recorregut no s'acaba aquí. Darrera d'una de les galeries laterals de nínxols hi ha el que es coneix com "cementiri dels pobres". S'hi accedeix per una porta situada a la part posterior del cementiri. En aquests espai adjacent ple d'herbes i pins majestuosos que sobresurten pels imponents murs de pedres, tombes d'albats en el terra i una fossa comuna de soldats atesos durant els anys 1938-1939 a l'hospital militar poblant l'espai. Les visites al vell recinte funerari són com llegir un llibre sobre la història de la ciutat d'Igualada, que ajuda a entendre el present, de com són els igualadins i el que queda d'aquest passat industrial, cultural i polític (Quadern de notes, 5-X-2016).

El fet que en el Cementiri Nou manqui la vessant de la història de la ciutat, les seves diferenciacions socials, la diversitat de tombes i formes, de tampoc contenir simbologia funerària explícita de cap tipus, ni un mur que el delimiti, més que respondre a una pretesa neutralitat sense símbols de poder ni d'ordre social representa una edificació amb pretensió d'obra artística lliure de constreyniments socials. El control total de l'obra per part dels arquitectes sorgeix d'una metodologia projectual que té com a punts de referència únicament els signes del paisatge propi de l'Anoia al qual l'assentament funerari s'insereix i que, el disseny creatiu i innovador limita no només la possibilitat pràctica del "fer" habitant, sinó que també fa perdre qualsevol sentit de fer cultural i la capacitat operacional sobre el món. Això desemboca en una

crisi de significat d'un espai de gran valor social –el cementiri– forjat a base de relacions intersubjectives dels vius entre si, amb si mateixos i, entre ells i els absents per sempre amb ofrenes i rituals. Aquesta capacitat relacional, en l'edificació de Miralles i Pinós està frenada per una organització i un contingut de l'espai que la minsa de tal manera que els visitants han pres la decisió gairebé unànime de respondre amb pràctiques de resistència i de contínua revalorització. Al respecte, és pertinent l'exemple d'un transeünt del cementiri, el Pedro, el familiar del qual –el seu fill– va ser dels primers cossos a ser enterrat en el nou recinte. El següent paràgraf ho testimonia:

El Pere Jaume i el Pedro havien quedat a les 9h per preparar la missa de Tots Sants. El Pere Jaume, des de lluny, només veure a l'etnògrafa, va exclamar, “ja tens aquí al pare de la criatura”. Es referia al Pedro. El fill d'aquest senyor de Santa Margarida de Montbui va ser el primer difunt enterrat. Això va ser l'any 1991, quan el cementiri encara no era obert al públic. Per ell, l'enterrament del seu fill va ser una experiència molt dolorosa, no només pel que va suposar la pèrdua d'un ser estimat, sinó també per les condicions en què va haver de deixar el cos, “en un descampat sense llum ni porta”. A partir d'aquell moment el Pedro va començar una “lluita” amb l'Ajuntament, demanant millores d'un lloc que percebien vergonyós per ser utilitzat com a cementiri. La intenció era crear una junta amb totes aquelles persones que d'alguna manera com el Pedro, també es sentien defraudades pel nou cementiri. Per falta de coneixements i de l'ajuda d'experts, explica el Pedro, la junta no es va configurar oficialment, tot i que seguien actuant com a tal. Tanmateix, les lluites es feren evidents. L'home porta molts anys donant la cara per a què els problemes i els inconvenients en el seu ús siguin sol.lucionats. Per aquest motiu el Pere Jaume es referia a ell com “el pare de la criatura” (Quadern de notes, 1-XI-2016).

El Pedro també considera que els gestors del Cementiri Nou no presten la suficient atenció a donar un servei funerari digne. No només creu que tenen l'indret abandonat, sinó que tampoc procuren les atencions per celebrar com cal la festivitat de Tots Sants, tal i com de sempre s'ha fet en el Cementiri Vell. Arribat el dia de la celebració, si en el nou recinte es celebra la missa

tradicional dels difunts és gràcies a què aquest veí de Santa Margarida de Montbui ha procurat tot allò necessari per dur-se a terme i perquè els igualadins gaudeixin d'un dia de celebració tan destacat. El Pedro porta molts anys organitzant la festivitat. Ens recorda que al principi, l'Ajuntament no hi col·laborava i tot sol, sense un permís explícit, procurava tot el material. Rebia ajuda de companys i del mossèn de la parròquia del Barri de Fàtima, qui s'oferia a fer la missa. Per aquell temps, a base d'insistir, l'Ajuntament va accedir a pagar la meitat del lloguer de les cadires que es necessitaven per a la celebració i la junta costejava l'altra meitat, a més a més del servei de megafonia. Amb perseverança es va aconseguir que el consistori finalment es fes càrrec de disposar d'un total de cent cinquanta cadires.

Els membres de la junta a més a més d'encarregar-se de la logística de l'esdeveniment, també s'encarregaren dels estris de l'altar. El Pedro va proveir tot allò necessari per vestir-lo: el tapet blanc amb voravius de ganxet que cobreix la taula, la creu que la presideix i el calze, estris que encara es fan servir. Actualment, l'home segueix organitzant i procurant allò necessari per celebrar una costum tan antiga com és la celebració de Tots Sants. Malgrat el que explica que, "la tècnica del departament de cultura del consistori li ha cridat l'atenció", el Pedro segueix anant cada 1 de novembre a preparar la missa i controlar que l'Ajuntament faci la resta de la feina d'organització amb la mateixa eficiència que en el Cementiri Vell, al qual, segons ell, li presten moltes més atencions i cures. Així ho expressa:

Ahora la Vilarrubias no quiere que este por aquí. Pues mira que yo apporto, que no es como antes que hacía jaleo, como cuando queríamos que quitaran las lápidas de hierro (Pedro. Veí del Barri Fàtima i membre de la Junta. 1-XI-2016).

En aquest sentit de falta de punts o de referents clars per tal de reconèixer el territori, Climent em fa avinent de la importància dels treballs de tots aquells arquitectes que projecten un cementiri a partir d'una alternativa nova com és el cementiri-paisatge, de recollir aquelles pautes que des dels seus orígens han fet distingibles els llocs de repòs dels nostres avantpassats. Allò important per

l'autor és la possessió per part de l'espai d'una suficient càrrega simbòlica i de monumentalitat que l'identifiqui amb l'ús al que està destinat (Climent 1993: 45). Si un cementiri de per si és un equipament on la càrrega simbòlica es manifesta probablement de manera més accentuada, la manca explícita d'aquesta o, d'altres determinats tòpics com són la monumentalitat, la memòria i el record, fan del Cementiri Nou un indret poc o gens reconegut com a tal dins i fora d'ell. A Igualada, per una banda, a nivell paisatgístic, l'impacte visual és totalment nul. El cementiri està construït per sota del nivell del sòl de l'assentament, donant la sensació d'estar amagat i inaccessible, com també ho transmet el fet de no estar delimitat per una potent tàpia, ni tampoc per una porta d'entrada massissa que posi als visitants en avís d'allà on estan. Un arquitecte ho verbalitza de la següent manera:

El que xoca d'aquest cementiri és que estigui immers en un polígon industrial. Ets fots en un cul de sac del polígon industrial i hi ha aquest cementiri, és com si ets fots aquí i et trobes amb una cosa poètica i on està? En el polígon industrial. Això trobo que és una contradicció trobo jo flagrant. Vull dir, que hauria d'estar més a la vista, com el tanatori (Entrevista a Eduard Basses, arquitecte, 21/11/2016).

D'altra banda, a escala humana, afegeix Climent, els materials i textures també han de recolzar l'idea que tenim de cementiri si es vol que sigui reconegut i acceptat com a tal (Climent 1993:48). A Igualada, el formigó texturitzat és el protagonista tant en l'edifici de serveis i capella, com en els talussos que contenen el nínxols. Amb el pas del temps el formigó apareix cada cop més tacat d'humitat i les herbes creixen per les esquerdes que s'han generat per la corrosió ambiental. Això reforça la imatge d'un cementeri que sembla sortir de la mateixa terra. La construcció resta difuminada en el paisatge, sense vocació de destacar, més aviat, de romandre discretament, la qual cosa resta importància a la qualitat de monument o d'edifici notable que de sempre ha estat la idea del que ha de ser un cementiri. La següent descripció n'és testimoni.

El 18-X-2015, un cop superada la sensació d'arribar a la vorera d'un precipici i volent observar el indret en tot el seu conjunt començarem la visita per la zona sobreposada de nínxols, en el segon pis. Des d'allà encara no es podia divisar el cementiri, tot i que teòricament érem dins. Entremig de les branques seques dels arbres i de diversos matolls, cornises de formigó tacades d'humitat, fragments de margues i el panorama embolcallant de cel i muntanyes no s'hi distingia res que recordés a un cementiri, almenys en el primer cop d'ull. Mica a mica i afinant el sentit visual comprovarem que en allà hi havia alguna cosa (Quadern de notes, 18-X-2015).

Resta així demostrat que el com les persones experimenten i senten l'espai és quelcom que els arquitectes del nou espai funerari i d'altres espais on es performen activitats de la vida quotidiana haurien de tenir en compte si volen projectar edificacions útils, funcionals i habitables per a la societat i, no pas, indrets que assoleixen ser espais buits que passen gairebé desapercibuts, excepte pels entesos en arquitectura. El cas d'estudi que em pertoca és un exemple quan el descontentament vers a la nova edificació és manté en el temps i la disminució de visites al indret són evidents:

Eren les 11h de matí. Com de costum, no hi havia ningú. Passego per sentir la solitud del lloc. El soroll de les fulles que rodolen per terra evoca Fornells, un poblet de Menorca. Anar-hi el més d'octubre comporta no veure-hi ni una ànima, passejar sol per aquell preciós passeig al costat del mar, sentint com el fred arriba. Una farola al costat d'un banc t'invita a seure-hi i esperar que les hores passin. Perquè, tot i la immensa bellesa a contemplar, hom s'avorreix (Quadern de notes, 14-XI-2016).

Tal i com s'ha desenvolupat prèviament, les transformacions que fins ara han sofert les edificacions funeràries sempre han mantingut una identificació amb els espais funeraris i urbans existents. El cementiri parroquial i el cementiri-jardí en són exemples. En canvi, en el cementiri contemporani d'Igualada, el significat del lloc mortuori resta en suspens, el qual retroba el substrat perdut per manifestar-se quan els transeünts, amb les seves apropiacions retornen a

l'espai aquella idea que per tradició han heretat dels espais d'enterrament. Les pràctiques de comportament en l'espai funerari portades a terme a la seva manera, inclús de forma de desercions, de trepar pels talussos o celebrar la missa de Tots Sants sense un permís explícit de l'Ajuntament i no com el seu disseny arquitectònic, d'inspiració i creació d'uns arquitectes de renom pretenen imposar, significa reconèixer el cementiri com a servei públic i indret carregat de memòria, alhora que allunya qualsevol consideració de l'edificació apartada del seu valor cultural, històric i antropològic. Miralles i Pinós, a la recerca del món de l'esperit a través d'una arquitectura de laboratori posada al servei de la innovació, subministren el rebuig de les formes de l'història. Però, tot i pretendre acabar amb tot el que li dona al recinte la significació social i cultural, resta demostrat que la dimensió social i cultural és referma quan els practicants del culte postmortem, amb les seves apropiacions reviu aquelles referències i intencions que des de sempre han deixat clar el que és i per a què serveix l'espai on reposen els seus morts, resolvent a la seva manera el problema d'identificació i d'identitat que rau en el Cementiri Nou.

V.4 “El desig de fer” i els topalls arquitectònics

Henri Lefebvre defineix el concepte d'apropriació social com un conjunt de pràctiques socials que confereixen a un espai determinat les qualitats d'un lloc, d'una obra. L'apropriació exigeix en tot moment una producció, la necessitat i el desig de fer (Lefebvre 2013 [1974]: 34). Sabem que el Cementiri Nou és percebut pels igualadins com una obra d'art, un lloc modern per inhumar els familiars i amics morts. L'arquitectura de disseny que el caracteritza com espai artístic fet per uns arquitectes famosos, fixa un ús que pretén dominar el procés de producció de l'espai –el que generen els habitants amb les seves pràctiques–. Però, l'espai dissenyat per Miralles i Pinós contràriament a ser un espai hermètic disposat a controlar i limitar els comportaments que s'hi performen, les persones el “practiquen” i actuen sobre ell com si fos un camp de possible utilització mai tancat, sempre re-utilitzable amb el seu “fer” movedís i inacabable, tal i com mostra la següent descripció:

La cura de la tomba en el cementiri crea situacions còmiques: els més joves escalen pels nínxols fins arribar al nínxol concret que guarda les restes dels seus familiars, mentre que els més grans estan atents a què no prenguin mal. Col·locats a sota, controlen tots els moviments que els primers realitzen. Aquests, més hàbils i forts, són els que trepen i els altres els hi van apropant totes les eines que es necessiten per netejar per, posteriorment, col·locar els objectes que han triat per decorar la tomba. Les escales apropiades per fer-ho no sempre es poden utilitzar, sobretot quan es volen arreglar els nínxols del segon pis. El disseny del talussos que els contenen tenen una forma que és percep com perillosa alhora de recolzar l'escala perquè la inclinació d'aquests fa que aquesta s'hagi de recolzar en un punt molt distant i, a més a més, en un terra inestable de graveta, formigó i velles travesses de ferrocarril incrustades. Sembla ser que la gent, ignorant l'escala, prefereixen escalar. De fet, la mateixa inclinació t'invita a fer-ho, doncs no és la primera vegada que ho observem.

He sentit canalla. Eren al pis de dalt: jugaven i cridaven. Anaven acompanyats de tres adults que carregaven flors. Arribats davant del nínxol, les dues dones més grans aguantaven l'escala per a què la noia pugés a deixar-hi les flors. Aquesta li feia més nosa que servei, perquè no trobava el ancoratge just i, davant de les preses de les senyores, va prescindir d'elles i va acabar escalant. M'ho miràvem de lluny. Apropar-s'hi hagués estat violent, ja que era la única persona en tot l'espai. Per la manera d'utilitzar el seu cos, les mostres exagerades –al meu parer– d'agilitat i de flexibilitat mostrava que estava fent quelcom diferent, un comportament que no és propi en un cementiri (Quadern de notes, 26-XI-2016).

L'estètica contemporània mostrada en el recinte ha provocat que l'espai sigui pràcticament inhabitable. Ni tan sols per a la brigada de manteniment de l'edificació els és grat treballar-hi. Les queixes d'aquests a l'hora de desenvolupar les tasques de manutenció del nou espai mortuori mostren un cop més que la tècnica creativa per a una arquitectura suposadament innovadora fa de l'indret un espai gens pràctic i gairebé estigmatitzat. La següent escena descrita d'un enterrament vol copsar aquesta idea de barrera arquitectònica al conjunt de pràctiques socials:

En aquell moment baixava en Pere Jaume. Anava acompanyat de dos homes que anaven carregats amb eines de paleta. Com que el Pere Jaume ja m'havia posat al corrent de què avui estava ocupat perquè hi havia un enterrament, m'he presentat jo mateixa. Eren els enterraments del Cementiri Vell que havien vingut a ajudar. Estaven col·locant la plataforma elevadora davant del nínxol on hi enterrarien el difunt que esperaven. Mentre es posaven a fer els últims preparatius i abans que arribés el cotxe fúnebre amb el féretre he aprofitat per xerrar amb ells. Un d'ells, el moreno, em comentava que els hi era un estorb treballar en aquell espai perquè ningú havia pensat en ells, en la seva feina d'enterraments. Explicava també que ells treballaven molt millor en el cementiri vell. El dels cabells blancs amb ulleres deia que el Cementiri Vell és més còmode per fer les seves tasques ja que en el Nou, la posició dels nínxols dificulta la feina, al igual que els arbres que són un obstacle per posar-hi la màquina elevadora. Tots afirmaven que l'indret no era del seu agrado, com a la majoria de gent d'Igualada, que preferien tenir el nínxol abaix, en el Cementiri Vell. Els vaig preguntar si hi tenien algun familiar enterrat. L'home dels cabells blancs va respondre que "sí, al meu pare, que ell no ho volia pas. Si ho sabés, segur que em fotria d'hòsties fins el carnet d'identitat. La gent no compra nínxols aquí a dalt, prefereixen un dels de baix". La conversa es va acabar quan vam veure arribar el cotxe fúnebre (Quadern de notes, 06-VII-2016).

En aquest sentit de topall arquitectònic i d'espai poc pràctic pel personal de manteniment en el dia a dia del seu ús, el Pere Jaume, explicava (3-X-2016), els treballs que els dona "mobilitzar les làpides de ferro perquè pesen molt i els cal un mínim de tres persones per aixecar-les i col·locar-les". Una dificultat afegida, continua, és dipositar el féretre dintre de les criptes familiars, que també cal "un mínim de tres persones per baixar-lo per unes escales ben estretes"⁴⁷

⁴⁷ Matta (2012: 133-146) desenvolupa com els sepulcrers formen part d'un conjunt de professionals de la mort, manejant els cadàvers en els cementiris: inhumació, exhumació, acondicionament, reducció de restes i manteniment dels espais sepulcrales. En front l'estigmatització que pateix la professió, així com el fet d'haver de bregar amb el patiment i el dolor dels dolguts, fa que els sepulcrers és recolzin en les "rutines" (Goffman 2009), procurant donar una visió favorable d'eficiència, integritat i discreció del servei que presten. Així, el treball en equip i el reconeixement "d'allò ben fet" contribueix a una formació identitària com a

Davant de les dificultats que presta l'edificació al desplegament de les pràctiques socials, el Pedro ha agafat el timó del que és el promoure la possibilitat de crear un espai proper a la vida quotidiana, aquella que també acull als seus difunts i que els arquitectes amb geometries i planells han convertit en abstracte i on el subjecte, el que l'usa i el practica, resta reduït a la identitat de figurant. Seguint les observacions de Lefebvre sobre la vida quotidiana, l'autor observaria que l'home, al no conformar-se amb el que els arquitectes han dissenyat com a lloc de repòs, "s'apropia de l'espai aprehent allò quotidià mitjançant l'actitud crítica i de contestació" (Lefebvre 2013 [1974]: 178). L'autor fomentaria tal asseveració assenyalant que la quotidianitat es troba lligada a l'apropiació de l'espai i fa referència, en paraules de Martínez, "estendre la vinculació efectiva i simbòlica del grup en l'espai físic des de les representacions i vivències de l'espai subjectiu, el del subjecte" (Martínez 2014: 10). En aquest sentit, el Pedro, recollint i exposant queixes, intentant canviar les normes imposades per l'arquitectura de disseny i, organitzant la celebració del dia de de Tots Sants està contribuint a aquest traspàs d'afectivitat, allò primer que li donarà la qualitat d'obra i de lloc. Al respecte, Chombart de Lauwe (en Pol 1996), un altre autor coetani a Lefebvre interessat com ell en el desplegament de la vida quotidiana, davant de les apropiacions de l'espai portades pel Pedro afegiria que el que està en realitat fent és intentar ajustar l'espai objecte (l'espai on transcorre la quotidianitat) i l'espai representat (el dels arquitectes), el que li proporciona una impressió de familiaritat afectiva. Les observacions de les apropiacions en el cementiri per part d'un visitant que no està conforme en l'hàbitat del seu difunt, hem condueixen a les perspectives

mecanisme defensiu contra el desgat d'una tasca socialment desvaloritzada i les tensions que els produeix. El treball etnogràfic de Matta mostra com el respecte als dolguts es converteix en l'objectiu principal, sobretot en els moments de màxima tensió de disposició de fèretres: els cops sobre la caixa o el soroll en la introducció a la tomba, així com la ruptura d'una cinta, per exemple podrien delatar dita tensió. Per això, l'equip valora la calma, sense gestos ni sorolls. Una actuació ràpida, precisa i cerimoniosa, de la qual dona compta l'observació i els seus testimonis, és fonamental per superar el patiment que envolta la mort com a presència quotidiana en allò laboral. Entenc llavors, com en el Cementiri Nou, les dificultats que té l'equip de sepulcrers d'Igualada per dur la rutina de l'enterrament de forma correcta, preveient i evitant els errors, no és afavorit per l'arquitectura de disseny. La necessitat de molts companys per introduir el fèretre, doncs la plataforma elevadora no s'ajusta a la forma dels talussos, no ajuda a reduir les tensions inherents a la professió, esmentades i desenvolupades per Matta. La caiguda del fèretre o la quantitat de gestos que han de realitzar podrien formular un mal resultat de treball.

de Pol i Valera que analitzen l'apropiació social en el sentit d'operar sobre el món, de marcar primer territori per després assumir un univers de significacions a partir d'uns referents estables. Els autors consultats coincideixen en què monumentalitzar un espai urbà per donar-li un significat preestablert no sempre és integrat com a tal per la població. "Si no existeix una apropiació de la proposta (escriuen) i, per tant, una recreació col·lectiva del significat del lloc –coincident o no amb la que s'ha pretès a priori– el lloc no penetra en el teixit social com es pretenia" (Pol/Varela 1996). La raó d'això, concloc, és que un espai percebut com un lloc de disseny, massa modern i tant allunyat de la quotidianitat del transeünt com per desplegar-hi el conjunt de pràctiques relatives al culte dels morts, expropia allò propi de l'ésser humà que és el desig de "fer alguna cosa", és a dir, de "crear un lloc" (Lefebvre 2013 [1974]).

V.5 La celebració de la festivitat de Tots Sants

Curt és el temps que transcorre des que el mort és transportat al tanatori fins que és sepultat en el cementiri. Generalment, quaranta vuit són les hores que el cos present del mort roman entre els vius. Aquesta breu socialització del cos del difunt entre els vius a què la nostra societat contemporània està acostumada, no sempre ha estat així. Per exemple, en el seu clàssic, Hertz, en hi presentava com a societats primitives gens contaminades per la presència d'estrangers en què la mort no sempre és representada i sentida com ho és entre nosaltres. Per exemple, pels dayaks de Borneo el ritual funerari comprenia entre set mesos i un any –fins i tot deu anys–. Durant aquest temps, en un lloc aïllat de la resta de la comunitat, dipositaven provisionalment el cadàver en espera de les segones exèquies. La llarga exposició del cos sense vida requeria una vetlla permanent que servia per preparar el cos del difunt abans de ser transportat a la seva última sepultura per, un cop rebudes les cures obligatòries per part dels vius, integrar-se plenament en el món dels morts (Hertz 1990 [1917]: 35-42).

A Igualada, el cadàver, en mans dels professionals de la mort de la Funerària Anoià, generalment és recollit de les càmeres frigorífiques del dipòsit de cadàvers de l'hospital i transportat al tanatori. També recullen el Certificat Mèdic de Defunció, que els donarà via lliure per iniciar totes les gestions administratives, els tràmits sanitaris i els oficis per poder celebrar el funeral. S'encarregaran llavors de la tramitació i desenvolupament d'encàrrecs – corones, esqueles, recordatoris–, del cerimonial i del trasllat del cos al seu destí final, el cementiri⁴⁸, activitats que demostren que el decés d'una persona dona lloc a una necessària decisió als efectes de disposar del cadàver o de les restes del difunt. Un inadequat règim de la disposició de les restes provocaria una situació en què els cadàvers es podrien trobar per tot arreu, sense poder portar un control seriós i rigorós del nombre i de les causes que motivaren la mort. Actualment, aquestes pràctiques d'evacuació han de sotmetre's a normes consuetudinàries i a complexes regulacions jurídiques i sanitàries contemplades en el Reglament de Policia Sanitària Mortuòria, que són les que forcen que el temps que es disposa per a la realització dels corresponents cerimonials funeraris sigui de quaranta vuit hores a partir del decés.

L'adéu al finat en els rituals funeraris amb l'interposició del cadàver és una "retenció del difunt", a partir de la qual es representarà la pèrdua mitjançant actes d'homenatge que sacralitzen l'acomiadament (Thomas 2000 [1991]: 210). La representació succeirà en un espai escènic –sala de vetlla, església, cementiri, organitzada i pauta culturalment a la qual se li atribuirà la funció de socialitzar la pèrdua, fer-la pública i participativa a la comunitat, marcant la socialització d'una de les transicions més importants de la vida. Abans que marxi per sempre, la seva mort serà tractada.

En el tanatori, concretament en la part amagada a la vista del públic, els tanatopràctics manipulen el cadàver desenvolupant i aplicant mètodes per a la seva higienització, conservació, restauració i cura estètica, amb la finalitat de

⁴⁸ Per saber de les pràctiques mortuòries que els professionals de la mort de la Funerària Anoià executen en el tanatori d'Igualada a l'hora de preparar el cadàver per a la seva exposició pública a la vetlla, les tasques posteriors en l'organització de les cerimònies d'acomiadament i la col·locació del fèretre a la tomba, veure García-Torra, D., (2012). "Morir de riure. La part del darrere dels ritus funeraris a un tanatori de l'Anoià". TFM. Universitat de Barcelona.

presentar-lo als seus familiars amb un aspecte natural, assossegat i el més semblant possible a la imatge que tenia. Així s'inicia la ritualització de la mort: el cos present expressa una trobada en un espai formalitzat on es desenvolupa una conducta expressiva que procurarà convertir el cadàver en difunt. El trànsit de viu a mort, seguint l'esquema de tres fases d'Arnold Van Gennep (1985 [1909]) –separació, estat transicional de liminaritat i incorporació– és protocolaritzat per tal d'assegurar la integració del mort en un lloc previst per ell en un ordre societatari o punt establert de l'organigrama social. Celebrada la vetlla, l'enterrament marcarà la sortida del difunt de la fase liminal del trànsit, per incorporar-se al seu destí final o *postmortem*, la tomba, punt que se li assigna amb la continuïtat de la vida. L'últim llindar que haurà de travessar ve marcat per l'encontre íntim dels seus parents en el moment de la sepultura del cos o la col·locació de les cendres a l'urna.

Aquest procés ritual de viu a mort, tradicionalment té lloc en les cerimònies col·lectives de la vetlla i l'enterrament, instàncies totes elles marcades per una posta en escena organitzada en actes codificats –paraules, gestos i accions– que posen en relleu la socialització de la transició, en un ambient solemne d'homenatge procurat per l'empresa funerària. A Igualada, la Funerària Anòia és la única empresa que s'encarrega de la preparació i celebració dels funerals. Normalment, el dia del decés, la família en rebre la notícia es dirigeix al tanatori per tramitar les exèquies. Habitualment, a les vuit de matí s'obra l'oficina per rebre els clients. Mentre són atesos, el personal de la funerària recull la roba que han portat per vestir al difunt i inicien l'acondicionament del cos a la part de baix de les instal·lacions, mentre que, a la part de dalt, el personal administratiu omple el full d'acord amb el que la família ha decidit als efectes de disposar el cadàver. El document és la nota de servei on consta el nom del difunt, el fèretre triat, les dades del sepel·li –lloc i hora de la cerimònia– i els serveis complementaris que calen: taxis, flors, esquela, etc. Així, sabent el número de servei i el fèretre escollit, els professionals de la mort poden iniciar les tasques per a la presentació del difunt a la sala de vetlla⁴⁹. En un acte de solidaritat i respecte cap al mort, la correcta

⁴⁹ Treball de camp realitzat en el tanatori d'Igualada el dia 16-II-2012, en el marc de la realització del TFM d'Etnografia i Antropologia de la Universitat de Barcelona (2010-2012).

presentació del cos i l'atorgament del temps suficient perquè amics i parents tinguin temps de rebre la notícia i apropar-s'hi, constitueixen estratègies socials, la finalitat de les quals és transformar la vetlla en una pràctica social (Montilla/Finol 2005: 174).

L'ambient d'aplec en presència del cos sense vida representat en l'instància de la vetlla continua en la cerimònies de l'enterrament, activitats totes elles que en el seu conjunt manifesten la socialització de la transició: el cadàver és convertit en difunt, al que s'ha d'atendre en tot moment. El cos inert mai ha estat considerat com un simple embolcall biològic: "connectat a la filogenètica de l'ésser humà són restes d'humanitat i no simples residus orgànics" (Favole 2003: 22), d'aquí l'obligació dels parents de donar sepultura. A partir de llavors, la veu col·lectiva serà necessària per assegurar la integració del mort i, alhora, per organitzar la comunitat a la qual pertanyia, desestructurada i dolguda per la desaparició d'un nòdul de la xarxa de relacions.

Les conductes que es generen al llarg del trànsit que exclouen el mort per, posteriorment, incorporar-lo novament en la vida comunitària, dibuixa dues comunitats, la dels vius i la dels morts, delimitades per fronteres permeables a la fi de mantenir activitats d'intercanvi i de reciprocitat. La línia invisible que les separa ha estat descrita en varis treballs. W.A. Douglas (1973 [1970]: 90) exemplifica com els habitants de Murélagua tenen la convicció que l'acabat de morir travessa una situació transitòria abans d'incorporar-se a l'altre món, per la qual els vius es senten amb l'obligació estricta de donar als morts una espècie d'ajut moral com element necessari per a la seva salvació. El sentit de reciprocitat entre ambdues comunitats també ha estat analitzat per Catedra. L'autora observa que els vaquerios de alzada, al cap d'un any de la mort del parent, ho celebren amb un gran banquet per compensar les relacions entre ells: "pels vius menjar i pels morts oracions, la funció de les quals és permetre la necessària transició de viu a mort" (Catedra 1988: 135-137). Rituals d'intercanvi també són practicats pels pobladors de Sant Antonio de los Valles Calchaquíes analitzats per Martínez, quan descriu les activitats que duen a terme a l'hora del decés d'un ser estimat, com teixir el fil que portarà el difunt en la seva roba, que demostren la participació dels morts en la vida social i en

el procés productiu (Martínez 2010: 102). En conjunt, són exemples de societats que veuen el mort com extrahumà, però amb conductes i atributs humans –té gana, set, fred, passa perills, etc– i que necessita una empenta perquè la seva ànima transiti cap el més enllà, alhora que s’alliberen dels perills del seu apropament si aquest no aconsegueix arribar a la seva destinació.

Les societats modernes com les nostres també segueixen aquest esquema d’intercanvi entre ambdues comunitats, tot i que han canviat de forma i significat. Actualment, un dels moments en què socialment els morts tornen a estar en el centre dels vius és el Dia de Tots Sants o dia dels difunts. El gran nombre de desplaçaments al cementiri i les atencions a la tomba per dipositar-hi flors i objectes són activitats que s’observen en els recintes durant la celebració. Aquesta celebració de caire commemoratiu té la seva raó de ser. Repassant la història de les mentalitats col·lectives sobre la mort sabem que la seva aparició és deu a la continuïtat del caràcter aparentment familiar que les sepultures varen adquirir a partir del segle XVIII. En detriment dels temps de la mort primitiva en què l’ànima del difunt rondava entre els vius, en aquesta època el cos del difunt prenia importància per sobre de l’ànima, a qui se li recorda la seva imatge amb visites a la tomba. Així, un cop superada l’idea de purgatori, l’afectivitat moderna i la solidaritat col·lectiva de culte als difunts serà la nova sensibilitat cap a la mort i els morts. Des de llavors i fins l’actualitat, les pràctiques cementirials no garantiran que “els que estan aquí –família i amics– puguin influir en el destí dels que ens han precedit, ni tampoc els morts podran fer res que afecti a la sort dels vius” (Barley 2006 [1995]: 102). El que voldran garantir serà la perpetuïtat del record de la personalitat vivent del difunt; una voluntat de continua presència en la vida quotidiana dels vius.

Superat el que l’Il·lustració va identificar com a creences populars – l’existència de l’ànima–, el culte modern de les visites a les tombes –amb el cos sense vida en el centre de les pràctiques–, es mantindrà i, amb ell l’ús del funeral. El punt àlgid de visites als recintes de repòs etern com a mostra de solidaritat i memòria vers els nostres morts es dona en la celebració de Tots Sants, cada u de novembre. La premsa acostuma a fer-ne ressò quan s’apropa el dia, informant que s’hi acolliran més de la meitat del total de visites de tot l’any. Els floristes fan previsions de la flor i plantes que necessitaran per

atendre les milers de demandes que acostumen a tenir en aquesta data senyalada. Concretament, les floristeries d'Igualada solen treballar fort durant la vigília de Tot Sants. El 80% de les flors que lluiran tant en el Cementiri Vell com en el Nou són flors naturals, la qual cosa, a molts, els obliga a treballar tota la nit, el que el gremi en diu "fer l'agost", pel volum concentrat de feina i el nombre de ventes.

La "festa dels difunts" com un espai de trobada entre els difunts i parents –reunits per l'idea de recordar-los– prové de la cultura celta (1200-400 a. de C.) amb la celebració l'any nou –el Samhain– que significa "fi de l'estiu". La festivitat durava uns quants dies i, un d'ells el dedicaven als esperits de les persones mortes. Per això, a la celebració també se l'anomenava "el dia dels esperits". Durant aquest dia i segons la tradició, els esperits tenen permís per abandonar el món en el que es troben per entrar al nostre, ocasió ideal per reunir-se amb els seus familiars vius i, aquests, per recordar els seus difunts, preparant menjar i, de pas, decorar les cases per espantar algun esperit descarrilat. Posteriorment, les autoritats eclesiàstiques per tal de depurar la festa del paganisme i el que consideraven falses creences van fixar una data per aquesta ocasió, el 1 de novembre, amb la raó de recordar a la Verge i els sants més renombrats i honorar les seves accions. Entrats al segle IX, el Papa Gregori IV ho va estendre a tots els sants del cel. Va ser durant l'Edat Mitjana que en el calendari es va incorporar la celebració de la festa dels difunts, el dia dos de novembre, dedicada a resar a les ànimes del Purgatori. D'aquesta manera, ambdues festivitats, la de la veneració dels sants i la commemoració dels difunts es vincularen en un sol dia de diferència, fins anar adquirint el seu propi significat dins l'espai sagrat de l'església. Tot i així, sectors laics amb idees d'immortalitat de la imatge i perennitat de la memòria es varen adherir a aquest culte, fet que continua fins a l'actualitat on en les visites als cementiris s'hi congreguen tots els sectors socials.

La visita al cementiri el dia de Tots Sants és un acte ben significatiu que exhibeix les actituds i comportaments de la població vers la ritualitat al cementiri. Anar-hi a retre tribut de record i estima és un cop a la vista preciós que alegra l'esperit del dolgut que vetllen les tombes. Recordem que el culte modern a les tombes s'inicia en el gradual procés d'expulsió de la mort de les

ciutats als cementiris extramurs, quan els seus habitants s'havien de traslladar a les afores per tal de seguir les atencions als difunts fins ara propiciades en el recinte de l'església i en l'espai mortuori subjacent. Aquesta distància va propiciar l'aparició de les carrosses fúnebres pel trasllat dels fèretres⁵⁰. A Barcelona, per exemple, eren luxoses i fetes de materials de qualitat amb sofisticats detalls emprades pel transport dels morts de l'aristocràcia i la burgesia del segle XIX. També s'utilitzaven els anomenats cotxes d'acompanyament, que eren civils i es contractaven per portar el seguici familiar de famílies benestants⁵¹. La separació física entre llocs d'oració i llocs de repòs va obligar a preparar la visita com un esdeveniment particular. Els sapel·lis urbans, utilitzant les mateixes paraules d'en Josep Pla, tenien "olor de multituds", referint-se al fervor popular dels carrers durant el sapel·li de Santiago Rusiñol, conduït al cementiri de Montjuïc amb una de les carrosses més elegants del moment. En l'esplanada de davant de la porta d'entrada dels cementiris, especialment pel dia de Tots Sants, s'omplia de transeünts de totes les classes socials de l'època. Tant si podia veure-hi a burgesos i grans prohoms, ciutadans benestants i obrers com a pobres de solemnitat. La quitxalla voltava i jugava alegrement entre les carrosses i els automòbils estacionats. Tampoc hi faltaven els floristes, que tenien el lloc de venda al costat de la monumental porta d'entrada.

⁵⁰ A mitjans del S.XIX, l'alcalde de Barcelona Josep Marià de Cabanes i Escofet va prohibir el transport de taüts a coll per ser un recorregut considerat perillós pels freqüents robatoris i va establir l'obligació d'utilitzar carruatges.

⁵¹ Per ampliar la informació us podeu consultar "Col·lecció de Carrosses Fúnebres" (2013), 2013, editat per l'Ajuntament de Barcelona i Cementiris de Barcelona S.A.



Fig.20. Floristes Cementiri de Poble Nou (1889).
Font: Publicació Col·lecció de Carrosses Fúnebres.
Cementiris de Barcelona (2013).

A Igualada, durant el segle XIX, el trasllat de difunts amb cotxes fúnebres va ser força discutit entre la població i també dins l'església. La pietat del poble es resistia a l'establiment de transport de tracció animal per portar el difunt per la creença de què l'honorava més ser transportat per homes que per cavalls. Pel mateix motiu, inclús moltes famílies preferien traslladar el finat ells mateixos en comptes dels enterramorts, els quals tenien l'obligació de portar tots els cadàvers des de la casa fins el cementiri. A la ciutat d'Igualada també es respira un ambient festiu al llarg del dia de Tots Sants. No ho podem descriure com un dia de multituds com a Barcelona, però també transcorria animadament⁵². En l'actualitat, els igualadins que tenen familiars o amics enterrats en el Cementiri Nou també els cal preparar la visita a les respectives tombes i desplaçar-se als afores de la ciutat, especialment la que solen fer anualment el dia de Tots Sants. Aquest dia, sobreposant a l'oblit quotidià viuen per unes hores amb els qui en altres temps els varen acompanyar en el camí de la vida.

El Cementiri Nou està ubicat en la zona del polígon industrial, aproximadament a sis kilòmetres del centre de la ciutat. Aquest cop, visitar-lo implicarà en els visitants ser els protagonistes d'una "ciutat dels morts"; un escenari ben diferent del que proveeix el Cementiri Vell, de més de cent seixanta anys de vida. Visitar els morts en la nova edificació funerària, la seva

⁵² 1er llibre d'actes (01-I-1880)-(31-XII-1891). Topografia 795029. Arxiu Històric d'Igualada.

estructura i contingut els posarà en sobre avís que estan situats en una nova fisonomia urbanística i simbòlica que condicionarà l'organització de la comunicació i les activitats commemoratives vers els difunts. Per la vigília de Tots Sants, la premsa local s'encarrega de fer públic els nous horaris de visites d'ambdós cementiris –ampliats per la diada– i d'anunciar l'hora de la celebració de les dues eucaristies. També anuncia la disponibilitat d'un autobús gratuït per a tothom i els horaris d'expedició, així com l'itinerari d'anada i tornada d'aquest servei especial. Almenys fa quatre dècades que el retall de premsa és el mateix. Com que no hi ha hagut canvis en el règim de visites ni en les activitats programades, el redactat tampoc ha canviat, la qual cosa demostra la vessant mecànica del ritual de record. El moviment esperat de visitants té el seu preàmbul una setmana abans per tal de tenir-ho a punt pel dia festiu: deixar el nínxol o la tomba neta i engalanada per a tots aquells que hi passin per davant o la visitin al llarg del dia de celebració. En el Cementiri Nou s'observa que els arregaments es realitzen de manera esglaonada. Difícilment s'hi veu un cúmul de persones feinejant davant les tombes. Durant aquest dies previs es porten les tasques de cura del lloc de repòs: neteja de la pedra, col·locació d'objectes nous i retirada dels vells. També és l'oportunitat de dipositar-hi les flors artificials, en forma de ram o de petit detall que lluirà en la cartel·la que ofereix l'estructura del nínxol. D'altres visitants, com un matrimoni d'edat avançada, prefereixen deixar els gerros lliures i nets per a la col·locació de les flors fresques el mateix dia festiu. Explicaven que havien vingut a arreglar la tomba del seu fill difunt i així, el diumenge, anar-hi tranquils a “donar la volteta i assistir a missa” (29-XI-2016). El nínxol s'ubica a la filera de baix de tot del talús. Abans de fer cap moviment, s'agafaven l'un a l'altre per por a caure. La canalera del terra els dificultava fer les tasques amb seguretat.



Fig.21. García-Torra. Cementiri Nou (2015). Igualada

El mateix dia, un altre matrimoni, aquest cop de mitjana edat, comentaven que “avui és el dia de posar les flors, diumenge de visitar-lo i, en un parell de setmanes retirar-les”. L’home va afegir que també “és el dia de matar les aranyes, que se’n fan moltes”. També, durant la vigília de Tots Sants, a primera hora del matí és habitual veure-hi dones soles fent les tasques d’arranjament a la tomba. Recorden als pobles, sobretot dues dècades endarrere, que de bon matí hom se les trobava escombrant l’acera. El 27-X-2016, una senyora se la veia apressada. Sense perdre el temps tot d’una va tenir el nínxol enllestit. Duia les eines de neteja en una bossa de plàstic. Acabades les tasques, les va recollir i va marxar caminant rampa amunt cap a la sortida amb la mateixa energia.



Fig.22. Garcia- Torra (2015). Cementiri Nou (2015).
Iguialada.

Les persones prenen decisions sobre visitar el cementiri. Una senyora de cabells rossos acabava de dipositar un ram de flors en la tomba del seu marit, mort feia dotze anys. Parlàvem del nínxol (31-X-2016), de la seva situació privilegiada, amb sol i vistes. Amb actitud dubitativa, la senyora no tenia molt clar si calia embellir la tomba. Explicava que els seus fills sempre li deien que a dintre no hi ha ningú. Tot i així, malgrat la contradicció de sentiments, va optar per fer-ho senzill amb un detall de flor natural. Ella sabia que la resta de la família hi anirien a l'endemà, dia de Tots Sants. "Després de passar per aquí", deia, "vindran a dinar a casa". La Dolors sap que les seves cunyades de Barcelona cada any visiten el cementiri per la data senyalada (30-XI-2017). De la família, al ser ella la que viu més a prop del cementiri ha agafat en control de la tomba. La deixa neta i a punt perquè quan elles arribin col·loquin les flors naturals que han escollit al seu gust. Després, "a casa menjarem canalons i trauré els panellots", afegeix. La mare de la Nativitat, un dies abans, hi porta flors de roba, que col·loca en el gerro que el mateix marbre té adherit. Fins l'any següent no hi torna. També hi ha aquells que opten per no anar-hi, deixant la sepultura desatessa.

Durant la setmana prèvia a la celebració, els containers de brossa són plens de rams i centres de flors de roba que els visitants rebutgen per substituir-los per d'altres de nous. En Pere, l'encarregat del manteniment de l'edificació es queixava que la gent no sap reciclar i que ha de ser ell mateix qui després seleccioni els residus (31-XI-2017). Una parella de dones que arreglaven el nínxol de dalt de tot d'un dels talussos discutien a on col·locar el que havien tret, doncs estava poc malmès. Els sabia greu de llençar-ho. Comentaven de posar-ho en algun nínxol solitari, que no visita ningú; una forma de solidaritat, l'ideal d'intercanvi que de sempre ha caracteritzat els llocs de repòs. Per norma general, els usuaris despleguen els estris de neteja davant de la tomba, en el terra. En les tombes intermèdies s'aprofita la cartella del nínxol del costat per recolzar-los. En hi ha que porten les seves pròpies escales, de quatre esglaons com a molt, la domèstica que tothom acostuma a tenir a casa. Draps de roba i paper de cuina és el que més es fa servir per

treure la pols del marbre i la brillantor a les lletres de l'epitafi. L'aigua per netejar i per les flors es recull a la font ubicada al costat d'uns dels talussos. No tothom en fa servir. La gent la trasllada amb cubells petits o amb ampolles de plàstic buides per evocar-la per sobre la pedra.



Fig.23. Garcia-Torra (2015). Cementiri Nou. Igualada.

Altres visitants fan servir neteja vidres. En ocasions, un pinzell els ajuda a acabar de retirar la brossa que s'hi acumula. El temps que s'empra per deixar el lloc de repòs a punt, net i decorat, varia segons la quantitat d'objectes que conté i el volum de flors que s'hi dipositen. Un nínxol carregat requerirà de més temps, sobretot si conté figures fetes de material delicat com la ceràmica o bé si està ubicat en l'últim pis, que obliga a estar pendent de l'escala. Finalment, amb més rapidesa o lentitud, més carregat o menys, amb talent o sense, un cop restaurat l'objecte de culte, el nínxol, amb les imatges de sants, verges i Jesucristos perfectament brillants i engalanat amb flors, "s'obté el marc perfecte perquè el difunt es senti com a casa" (Gonzalez 1993: 426).

La dimensió de la memòria familiar troba el suport no només en la cura de la tomba i en el fet de dipositar objectes i flors que podrien agradar al difunt, sinó també a través de la textualitat, un missatge al finat escrit en plaques commemoratives o epitafis tallats en pedra o en lletres pintades, que també es poleixen amb afecte, el mateix que es té cap el familiar o amic que ha marxat per sempre. A la làpida se la cuida per la necessitat de permanència del record i s'adora al cadàver a través del nínxol. Per aquest motiu, per Tots Sants, el cementiri es converteix en un lloc de peregrinació i trobada entre les famílies. Inclús s'hi veuen nens, que no dubten en jugar per les margues i els turons que contenen la construcció. Per Tots Sants, en el Cementiri Nou l'àmplia explanada que es forma entre la tanca d'entrada i la baixada del carrer dels enterraments, ja està preparada per rebre l'esdeveniment (1-XI-2016). S'espera un nombre important de vehicles, entre d'ells l'autobús urbà, que de forma excepcional, transportarà visitants durant tot el dia. Des de primera hora del matí que s'hi veuen cotxes estacionats, ja sigui el cotxe de la brigada de l'Ajuntament o el de la nateja, així com el d'algú que ha decidit anar-hi només obrir, a les 9h. És l'última ocasió que tenen per arreglar la tomba. Senyals de trànsit ordenen l'esplanada: prohibeixen l'entrada de vehicles a la capella i marquen el territori de l'autobús, la parada. Unes plantes fan de senyalització del camí exclusiu pels vianants. Quatre homes i una dona uniformats s'encarreguen de la seguretat en el recinte.



Fig.24. García-Torra. Esplanada de l'entrada (2016).
Cementiri Nou. Igualada.

Fa un dia assolellat, de cel clar, que en el cementiri ha despertat alegre i feinador. La quietud habitual del lloc s'interromp pel soroll característic del deambular, de la neteja, de tirar flors velles i col·locar-ne de noves, de tots aquells visitants que a primera hora aprofiten per reestructurar la tomba si encara no ha fet. El fet de ser un cementiri parc, conceptual i arquitectònicament tant diferent al cementiri tradicional, em manté atenta pel que fa a l'organització de la comunicació entre els vius i els morts i a les activitats commemoratives. Així com en la vella edificació, els murs que delimiten el recinte, la monumental porta que regula l'accés i una distribució de les tombes per carrers o barris procura un dia més o menys previsible, en el nou recinte, el que hi pugui succeir és més difícil de preveure.

En ambdós recintes, durant la festivitat, els enterraments absorbeixen una major quantitat de feina: atendre als visitants en aquest dia requereix treballar més hores de les estipulades o inclús sacrificar el cap de setmana, si aquesta caigués en dissabte o diumenge. Les diferències entre les demandes dels visitants en un espai o en un altre no difereixen gaire. Si bé en el recinte vell el que més tragí els comporta és anar obrint les portes dels nínxols, pel nombre de visitants que obliden o perden les claus, en el nou recinte, l'ús de les escales i els desperfectes de les tombes trastoquen la tranquil·litat del personal de manteniment. La presència durant tot el dia dels enterraments dona una certa tranquil·litat. L'edificació comença a estar preparada per rebre a tots aquells, que entenent o no d'arquitectura, mostrant poc o molt interès en l'art, han decidit passar una estona amb els seus difunts. Només cal observar els problemes que donen les escales metàl·liques –imprescindibles per arribar a les últimes fileres de nínxols– per sospitar que, l'espai de Miralles i Pinós es presenta davant dels visitants com si aquests estiguessin en un costat i l'espai en l'altre.

Arribat el dia de Tots Sants, les tasques de preparació del recinte per a la celebració d'un dia tan assenyalat comencen només obrir l'edificació. Veure-hi la brigada de neteja de l'Ajuntament no resta de ser quelcom cridaner. Unes mànegues surten de la furgoneta per expandir aire per tot el recinte, per tal de treure tot allò que pugui denotar falta d'ordre i de pulcritud, com les fulles mortes i la graveta solta del paviment. Els oms que poblen el cementiri fa temps que

estan malalts i contínuament perden fulles. La gran quantitat de fullatge no només és retirat durant la vigília de la festivitat, sinó que el servei de manteniment procura fer-ho a diari. Aquesta és una forma de donar una percepció de cementiri ben mantingut, amb "salut", com diu Barley (2006 [1995]), referint-se al Cementiri de Highgate, a Londres, que compta amb un nombre important de voluntaris encarregats de la manutenció. Deixar les fulles que rodolin lliurement per terra però, sense afany precipitat d'escombrar-les, seria una manera de donar un protagonisme a la vegetació i, ben segur, a "un símbol de la pregària que els morts reclamen als vius" (Barallat 2013: 47) .



Fig.25. García-Torra. Brigada de neteja (2016). Cementiri Nou. Igualada.

La simbologia de les fulles i les flors també ha contribuït al sentiment de la mort. Espargir fulles al damunt del cos mort o colgar-lo de flors, va ser tradició en molts pobles antics, com a ofrena i també com a ritual purificador. Però, l'estrepitós soroll de la màquina netejadora ens obliga a oblidar l'important paper de la botànica funerària i ens recorda que el cementiri és un immoble més de la ciutat, que mecànicament es neteja, sense massa cura del mobiliari que es troba en el seu camí. Tots els nínxols de la primera filera amb la pressió de l'aire varen trontollar; gestos per part dels escombriaires que podrien denotar falta de consideració a la ritualitat del respecte que tot cementiri tàcitament imposa. Tot i molestar, els visitants que decideixen arreglar el nínxol

a primera hora no s'aturen: amb les mans carregades d'utensilis i de flors caminen baixada a vall decidits a netejar les tombes dels seus difunts.

De bon matí, tampoc s'hi troba a faltar el Pedro (1-XI-2016), que a diari visita la tomba del seu fill i, de passada, comprova l'estat de l'edificació, doncs l'home és del parer que les condicions de l'indret no són les que haurien de tenir els llocs de repòs etern. Davant la indignació que sent, l'alleugera el fet de poder preparar la celebració de l'eucaristia, que aquest any es celebra dintre de l'estructura pensada com a capella, seguint les ordres del mossèn. El Pedro gaudeix fent-ho i el desanima que l'Ajuntament sovint l'insinuï que no hauria de fer-ho, per no ser competència seva. La pena que encara sent per la pèrdua del seu fill és tan gran que necessita fer alguna cosa. Procurar la missa és com seguir atenent-lo, en un acte de reciprocitat i respecte vers al finat. Per aquest motiu i per la falta d'interès que el consistori sembla tenir per l'organització i la preparació de l'acte eucarístic, cada any, per Tots Sants, des de l'obertura al públic de l'edificació s'encarrega del seu muntatge i celebració.



Fig.26. García-Torra (2016). Preparació de l'altar. Cementiri Nou. Igualada.

La foscor dintre de la capella contrasta amb el cel clar i lluminós de l'exterior. El dia abans el Pere Jaume havia escombrat el terra per treure la graveta i el fang que s'hi amuntega quan plou, que es filtra a l'interior pels orificis de les parets.

El Pedro ja ho té tot enllestit. Els dos nois encarregats dels servei de megafonia feinegen amb els cables i la taula de so col·locada just a l'entrada, darrera de de les cadires. Les cadires, col·locades formant un passadís al mig i precedides per un altar provisional muntat sobre la tarima, resten a l'espera de ser ocupades, pels voltants de les 12,30h, hora fixada per a la celebració eucarística.

El mateix dia, també a primera hora, en el cementiri tampoc hi falten tots aquells que fan una visita ràpida, sense aturar-se. Mentre el servei de manteniment segueix amb les tasques de preparació, d'estar pendent de les escales, dels containers d'escombraries i d'atendre les primeres demandes, apareixen els visitants més matiners que s'apropen al recinte seguint la moda del caminar per fer salut. Se'ls distingeix per la roba que porten i per calçar sabatilles esportives, com també pel pas apressat. Acostumen a ser dones, que van de dues en dues o en grup. També matrimonis. Venen de la ciutat, travessant el polígon industrial. Entren en el cementiri, donen la volta per la placeta de les glorieta de tombes i marxen. Un fenomen curiós que també s'observa durant els dies normals. Així, mentre la distància és un problema per a molts visitants, que es queixen de la manca de transport, per d'altres, sembla que no sigui cap impediment. Inclús ho agraeixen. La Maria, comentava que anava sovint a visitar el seu difunt i aprofitava per fer "una bona caminada" (22-IV-2018). El calçat còmode, però, no és exclusiu dels visitants que duen una vida saludable. El cementeri sembla una desfilada de calçat esportiu. Podria ser el resultat d'una nova dialèctica entre la persona i la natura present en els recintes de repòs des de l'aparició de la fórmula del cementiri enjardinat, que hom contemplava i es deixava portar per l'efecte esperançador atribuït a algunes espècies vegetals, com l'arç blanc o la rosa silvestre. O, el mateix arbre funerari per excel·lència, el xiprer, que imprimeix en l'ànim les idees de severitat i repòs (Barallat 2013 [1885]: 54). En el nou recinte, incrustat entre pins, muntanyes de margues i camps de conreus, l'efecte esperançador i contemplatiu que brinda la natura és substituït per passejar entre una arquitectura que en el paviment conté terra, graveta i troncs de velles travesses de ferrocarril que inviten a entrebancar-se.

A l'expectativa de com transcorre el dia, d'entre els matiners i els primers en arribar a l'edificació també observo els gestors del lloc, que donen una ullada ràpida d'inspecció per transmetre al servei de manteniment alguna queixa que els ha arribat d'última hora. És el cas d'un correu electrònic que va rebre Vilarrubies, sobre un nínxol de la secció sobreposada d'enterraments que rep l'aigua que regalima de la cornisa del talús els dies de pluja. En Pere Jaume l'escoltava amb deteniment i asseverava amb el cap, tot i que sabia perfectament que la solució passava per fer-hi una canalera, arranament totalment prohibit pels mateixos gestors degut al que ells consideren "trencar l'estètica". També hi ha en Josep, que acostuma a encarregar-se del manteniment del Cementiri Vell, però avui, ajuda al Pere Jaume a què el dia transcorri amb normalitat, procurant allò necessari a tal propòsit. Les escales d'alumini imprescindibles per poder netejar i col·locar els objectes en els nínxols situats en la tercera i quarta fila serà el que més enranou els donarà. El terra irregular de graveta i la forma dels talussos que contenen els nínxols, amb certa inclinació evoca un perill els visitants a l'hora d'ancorar-les i pujar-les. La gran esplanada de l'entrada comença a estar plena de cotxes i de gent que s'atura a conversar. Alguns visitants arriben caminant, amb rams de flors o plantes a les mans. Així com als voltants del Cementiri Vell s'hi distingeixen fileres de gent dirigint-se caminant cap a la porta principal, anar al Cementiri Nou significa sortir als afores de la ciutat, raó per la qual arriben un bon nombre de vehicles. Els visitants comencen a estacionar just al començament de la baixada d'enterraments. En la mesura que van arribant més vehicles, aquests estacionen al darrere, deixant espais entre fileres, que al llarg de la jornada són reomplerts per petites rotllanes de persones que conversen. El servei de protecció civil va indicant les maniobres i criden l'atenció als visitants despistats.

Quan l'esplanada es troba plena, donen permís als conductors per estacionar passada la reixa de l'entrada, un entramat de varetes metàl·liques oxidades que vol marca el límit del que és dins i del que és fora.



Fig.27. García-Torra (2016). Esplanada plena de cotxes.
Cementiri Nou. Igualada.

La baixada dels enterraments comença a estar transitada. Unitats formades per tres o quatre persones es van aturant davant del nínxol a visitar. Parlen entre ells mentre el miren, la qual cosa mostra que el difunt també és part de la unitat d'interacció. L'espai conformat entre el nínxol i el grup resta reivindicat com a propi, com si es tractés d'una esfera divisòria que protegeix l'entrada de qui no està cridat a formar-ne part. Entre els familiars i el difunt, adorat i recordat a través del nínxol, no hi passa ningú, per ser aquest un espai de reserva.⁵³

⁵³ Erving Goffman (1997), estudiós del món de les activitats que es generen mitjançant la interacció directa i organitzada per normes de coexistència, al que anomena "l'esfera de la vida pública", es refereix al concepte de reserva com el resultat de reivindicacions i que es troba en el centre de l'organització social. Reivindicar, argumenta l'autor, és el dret de posseir, controlar, utilitzar o transferir un bé. En aquest cas el bé a reivindicar és als individus com a unitat de participació, com a forma "egocèntrica" de territorialitat (Goffman 1997: 45-46).



Fig.28. García-Torra (2017). Baixada d'enterraments. Cementiri Nou. Igualada.

Això no succeeix en la glorieta de tombes, que roman sempre solitària, excepte quan els visitants decideixen aprofitar els sepulcres horitzontals per reposar i conversar.



Fig.29. García-Torra (2016). Glorieta de tombes. Cementiri Nou. Igualada.

El vaivé de les escales metàl·liques per l'espai crida l'atenció. Però, també hi ha qui en prescindeix i prefereix grimpar fins el sepulcre, posant els peus en els esglaons que ofereix l'estructura dels nínxols. Aquest gest, gens usual en els

recintes de repòs etern, s'observa amb més freqüència en la secció sobreposada d'enterraments.



Fig.30. García-Torra (2017). Cura de la tomba. Cementiri Nou. Igualada.

Les escales metàl·liques del segon pis són més curtes que les utilitzades per arreglar els sepulcres del primer pis. Aquí, en la part sobreposada d'enterraments, els talussos contenen quatre fileres de nínxols, però observem que, les escales, tot i tenir la mida apropiada, no són massa còmodes perquè dificulta trobar punts de fixació que siguin segurs. Els usuaris les proven però la majoria de les vegades les acaben abandonant i opten per escalar fins arribar a l'alçada del nínxol seleccionat. Sense pensar-s'ho dues vegades, recolzen els peus en els nínxols veïns fins arribar al lloc. Aquestes són maniobres quotidianes, en cap cas prohibides. Inclús són observades en el mateix personal de manteniment.



Fig.31. García-Torra (2016). Cura de la tomba.
Cementiri Nou. Igualada.

No és usual veure en els recintes de repòs escales d'aquest tipus, és a dir, l'escala senzilla metàl·lica emprada usualment per treballs de construcció o de reparació. En els cementiris tradicionals les escales estan preparades per la seva funció, la de facilitar als dolguts la cura de la tomba, de portar a terme amb comoditat i seguretat les activitats de neteja i de dipòsit d'ofrenes.



Fig.32. Garcia-Torra (2018). Cura de la tomba.
Cementiri de Vilanova del Camí.



Fig. 33. Garcia- Torra (2018). Escales.
Cementiri Vell. Igualada.

El panorama, un seguit d'usuaris enfilats pels talussos evoca altres usos que edificis dissenyats per arquitectes de prestigi reben per part dels vianants, els quals, a més de més de servir a l'ús pel qual ha estat projectat i construït, són apropiats per unes pràctiques alienes a les que l'immoble representa. Un cas ben conegut és el MACBA, el Museu de Cultura Contemporània de Barcelona, tot un símbol de la ciutat; un temple a la cultura que no s'ha de deixar de visitar. L'elegant construcció edificada el 1991 en la part nord del barri del Raval –una zona que als anys 70 havia estat catalogada de conflictiva–, entre d'altres objectius, aspirava a ser font d'orgull cívic pels gestors i habitants de la ciutat (Cócola 2009: 10). En canvi, és habitual veure-hi usos que en cap moment denoten el civisme anhelat. Més aviat, els transeünts hi avoquen tot tipus de residus i els skateboards s'apoderen de l'espai, dificultant enormement el transit de persones. Sorollosos, desafien una arquitectura de prestigi, que la dominen amb corredisses i salts⁵⁴.

⁵⁴ L'edificació de Miralles, puntualment és protagonista d'actes vandàlics. El Pere Jaume en una ocasió, només començar la jornada de treball s'ha trobat a joves dormint dintre de l'edifici de serveis, amb envasos de xibeques per terra. Tot i que l'edifici es troba tancat durant la nit,

Sense perdre de vista que estem situats en un espai funerari, les dificultats de la gent gran per passejar-hi tranquil·lament es fan més evidents que mai en aquest dia de celebració. Els avis i àvies són els protagonistes de l'espai. Tots van acompanyats. Les males condicions del paviment i l'abrupte baixada del carrer d'enterraments requereix que algú els subjecti del braç, car tampoc hi ha baranes. Fa riure com alguns s'asseuen en el bancs de formigó que la mateixa arquitectura conforma, que a prou feines poden recolzar els peus a terra, perquè l'aigua ha desgastat el terreny, cosa que fa que el banc es percebi cada any més alt. Algunes àvies, prèviament posen una bossa de plàstic o un tros de diari per no embrutar-se amb la humitat de la pedra.



Fig.34. García-Torra (2016). Cementiri Nou. Igualada.

Crida l'atenció un home d'edat avançada, prim, d'uns vuitanta anys que camina sol per la glorieta de tombes. L'escena fa pensar en un acte valent. La sospita es torna encert quan el cap de dues hores sento les sirenes d'una ambulància. L'avi havia caigut i es trobava estès en el terra de l'esplana de l'entrada, gairebé tocant la sortida. La noia de protecció civil li aguantava el cap, que el

els joves aconseguen entrar, malmetent tot el que poden, rajoles de vidre, portes, bombetes, etc. En altres ocasions també s'ha trobat alguns turistes asseguts en les cornises ondulades dels talussos. En aquests casos el Pere Jaume, com un bon "agent de control social", diria Erving Goffman, la labor del qual és protegir el context i el seus usuaris, adverteix signes d'alarma i ell mateix troba els mitjans per enfrontar-se al problema (Goffman 1979: 242). Amb ajuda d'una tanca ha pogut travar la porta de ferro i assegurar-ho amb un cademat. També, vist que alguns transeünts porten les seves mascotes, ell mateix va decidir clavar el cartell de prohibit gossos.

duia tapat amb un mocador. Un grup de gent encerclava l'escena. L'home va defallir, doncs venia caminant de la glorieta de tombes, on l'havia vist per última vegada. Un bon ensurt també es pot tenir si hom ha de pujar per les escales metàl·liques fins a la cinquena filera de nínxols, la de dalt de tot. Tot d'una els visitants aconseguen recolzar i falcar l'escala al terra, aquesta queda massa inclinada.



Fig.35. Garcia-Torra (2018). Cura de la tomba. Cementiri Nou. Igualada.

Un cop a dalt de tot, la gent del voltant corre per subjectar-la i contribuir a evitar un accident. En algunes ocasions, algú gesticula els braços i exclama, “cauràs!”. Aquest és un motiu pel qual normalment s'enfilen els homes o els més joves, que atentament reben les instruccions d'alguna dona de com i on col·locar les ofrenes. Excepcionalment els homes executen tot el procés de cura de la tomba. És usual també que les parelles es reparteixin les tasques, agafant l'home el rol d'ajudant. Les tasques que aquest realitza són la de subjectar l'escala i apropar els estris.



Fig.36. García-Torra (2016). Cementiri Nou. Igualada.

Cada cop s'observa més moviment per l'espai. Anades i vingudes de cotxes, visitants carregant flors, grups conversant, l'autobús descarregant gent, etc.

La zona dels enterraments sembla una rambla. Gent caminant i grups repartits pel carrer dels enterraments, reunits davant dels seus respectius nínxols, omplen aquell espai que sempre es presenta molt solitari. Els pocs bancs repartits estan ocupats, inclús en els individuals s'asseuen dos o tres persones. La gent hi troba a faltar llocs per descansar. Els bancs són de la mateixa tipologia que els banc que trobem en carrers i places, el Banc Neoromàntic clàssic dissenyat per Miquel Milá. Els nens prefereixen distreure's amb l'ambient i jugar per les margues que contemplar el sepulcre o reposar. Al observar-los em recorda que efectivament estic en un cementiri parc, ajupits jugant amb la terra, la qual cosa no succeeix observant als adults, entestats en voler fer servir l'immoble com si es trobessin en el cementiri-ciutat, de les mateixes característiques urbanístiques i arquitectòniques que el Cementiri Vell.



Fig.37. García-Torra (2016). Cementiri Nou. Igualada.

Cada any a les 12.30h comença l'eucaristia celebrada en honor als difunts. L'any 2015, la missa es va organitzar a l'aire lliure, en el tros d'espai que s'eixampla al final de la baixada dels enterraments. Les cadires estaven totes ocupades (1-XI-2015). La gent estava atenta al sermó que el mossèn estava recitant des de la tarima on s'ha instal·lat l'altar. Els talussos de nínxols delimiten l'acte eucarístic i els arbres acompanyen l'escena en un marc que es fa estrany, com fora de lloc, en aquell entorn de peces de formigó. En anys posteriors, la missa s'ha celebrat en l'estructura prevista com a capella. Així ho prefereix Mossèn Bisbal, el rector de la Parròquia Sagrada Família, per tal d'evitar haver de desmuntar l'entarrimat a corre-cuita l'entarrimat en el cas de pluges. Al voltant de l'hora prevista, el servei de megafonia anuncia la celebració. L'espai diàfan que s'obra a l'exterior per dues grans obertures, sense portes, resta preparat per rebre els feligresos. Les cadires ben ordenades i l'altar proveït d'altaveus i micròfon decoren l'espai.



Fig.38. García-Torra (2017). Cementiri Nou. Igualada.

Els tècnics de so han col·locat els altaveus en cada un dels extrems de l'altar i, en el mig el micròfon pel mossèn. El personal de manteniment també procura que l'acte transcorri sense problemes. Tot i estar perfectament preparat, l'espai no aconsegueix congrega a massa gent. Varies fileres de cadires es troben buides. En les ocasions que la missa s'ha celebrat a l'aire lliure, la missa era més concorreguda i, sobretot més alegre. El fullatge dels arbres i la presència de visitants per tot l'espai animava l'ambient. L'escena, a l'aire lliure, a la llum del dia, la fa més alegre i, sobretot, al meu parer, més idònia per un cementiri parc. La natura, també present entre les paraules del mossèn, evocava vivament la comunió entre vius i els morts dins i a través del paisatge. La pau i la serenitat embolcallava el lloc. En canvi en la capella es respira un ambient més seriós, fred, amb poca llum, que transmet llunyania en un espai de contacte i trobada amb el record dels morts.



Fig.39. García-Torra (2016). Celebració missa dia Tots Sants. Cementiri Nou. Igualada.



Fig.40. García- Torra (2015). Celebració de la missa dia de Tot Sants. Cementiri Nou. Igualada.

L'atrafegament de netejar els nínxols s'ha aturat per donar pas a un clima més assossegat, de passeig i reunió. El bon dia acompanya la trobada de familiars i amics. Els nínxols fan goig. Sobre els marbres brillants hi ressalten les flors. Figures de Sants, imatges de verges i Cristos decoren els sepulcres i prenen absolut protagonisme dintre del conjunt arquitectònic de formigó gris, tacat i envellit. Entre mig d'una arquitectura grisa de formigó, la presència dels vius resta marcada amb tot tipus d'objectes nets i ordenats que evoquen més que qualsevol altre dia, la presència dels morts.



Fig.41. García-Torra (2017). Nínxols. Cementiri Nou. Igualada.

Les diferències entre tombes, conformen un marc idoni per a la tafaneria. El mateix dia de Tots Sants, passejant pel recinte és fàcil escoltar converses que alaben i a voltes critiquen algun aspecte del nínxol o, inclús quelcom del difunt i la seva família. Entre el bullici també hi ha visitants ocasionals, com un noi, qui, recolzat còmodament en un arbre, dibuixava en un bloc (1-XI-2017). Una jornada familiar, de mostres d'atencions amb els teus i de retre homenatge als difunts, també és aprofitat per retre homenatge a l'arquitectura de Miralles i Pinós. El noi, d'uns trenta anys, recolzat en un arbre dibuixava els talussos de nínxols del carrer dels enterraments. Unes traces amb llapis mostraven les ombres que els arbres projecten sobre els talussos i el moviment de les seves fulles. Res ni ningú el distreia, ni tan sols els objectes dipositats en cada un dels nínxols, que en el dibuix no apareixien. L'estructura li importava més que el contingut. Com a visitants ocasionals també destacava un grup de quatre persones que tafanejaven la cripta on és enterrat l'Enric Miralles. Un component del grup intentava natejar-la amb un mocador de paper. "Em sap greu que totes estiguin tan netes menys aquesta", exclamava. És cert que la tomba té aspecte d'abandonada, sense rebre cap visita, ni tant sols el dia dels difunts, la única tomba ocupada sense flors, ni ofrenes del conjunt funerari.



Fig.42. Garcia-Torra (2017). Cripta d'Enric Miralles. Cementiri Nou. Igualada.

Els visitants ocasionals són aquells altres visitants, els no residents d'Igualada i que visiten l'obra en la seva qualitat arquitectònica, "d'obra d'un arquitecte mestre entre tots els arquitectes i font d'inspiració". Aquests són els tipus de missatges escrits en la seva tomba en forma de dedicatòries en la paret o en forma de notes. Els visitants ocasionals aprofiten la visita per dedicar-li unes paraules d'agraïment i de profunda admiració. Cada paraula escrita transmet la pena de la pèrdua d'un "dels grans".

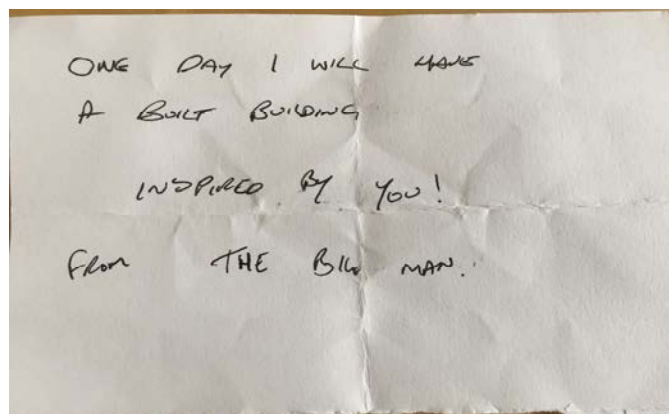


Fig.43. Garcia-Torra (2018). Dedicatòria a Miralles.

Als visitants ocasionals se'ls distingeix fàcilment. Acostumen a caminar per l'espai atents a cada detall, recorrent cada racó. Porten blocs de notes i fan fotografies amb el mòbil. Quan entren dintre l'estructura pensada per ser la capella, alçen la vista cap al sostre. La gran estructura de formigó els fascina. Són coneixedors del costós treball de disseny i construcció d'una estructura que s'aguanta en voladís i que sosté tones de terra al seu damunt. Sovint és la roba la que també indica que són visitants ocasionals, una estètica "moderna" afín a la imatge i disseny de l'arquitectura que visiten.

En la part sobreposada dels enterraments la música s'escolta millor. Cada any, el servei de so instal·la un parell d'altaveus en cada extrem de la cornisa dels talussos. S'escolta música clàssica (1-XI-2016). A les 14h encara hi havia algú netejant i col·locant ofrenes. Gairebé sempre de la mateixa forma: prescindint de les escales per grimpar fins el nínxol triat. Algunes persones ni tan sols ho intenten. Directament es deixen persuadir per la forma esglaonada dels talussos. D'entre els visitants, sorpren un parell d'homes que anaven molt abrigats pel dia calorós que feia. Repartien uns pamflets de propaganda de l'església cristiana pentecostal d'Espanya i xerraven amb alguns assistents. Eren testimonis de Jehovà, que aprofitaven la concurrència de gent per predicar i distribuir publicitat, cosa que no deixa de ser curiosa doncs són partidaris de què els morts no senten ni pateixen. Per això no els hi demanen favors, ni els hi fan ofrenes. Tampoc són partidaris de participar en rituals i celebracions costoses, menys encara si són d'origen pagà. D'altres grups de transeünts romanen per l'espai. El bon dia, massa calorós per ser hivern, propicia allargar la visita i romandre dempeus units amb els amics o familiars davant del nínxol, lloc consagrat a la meditació, que en el dia de festivitat esdevé col·lectiva.

Avui, en el nou espai mortuori, tot i ser un dia replet de gent, el protagonisme el segueix tenint el paisatge. A l'intemperí, sense murs que resguardin el recinte i l'aïllin del que succeeix a fora, són el cel i les margues del voltant el que emmarca la festivitat, esdevenint una sortida a la natura. El que en principi hauria de ser un paisatge funerari farcit de tombes i d'imatges escultòriques, el que ens trobem és terra i cel, bosc i clarianes, atributs del paisatge natural que, d'acord amb el discurs dels arquitectes haurien de

sostenir els pensaments i el sentiments dels vius vers la mort; recordar i rebre consol a través de la natura. Però, la voluntat dels visitants de retre homenatge, instaurant la comunicació amb els que han marxat per sempre a través de la cura de la tomba i dipositant les ofrenes, retorna al cementiri el seu ús de suport material a la memòria dels absents. Les queixes per part dels usuaris degudes a la dificultat d'utilitzar el cementiri amb seguretat i comoditat semblen dissipar-se quan els sepulcres nets i engalanats resten a punt per ser visitats. La personalitat del difunt està present en cada objecte i els membres de la família que, un cop han pogut sentir la seva mort i establir una comunicació cara cara, resta tranquil·la, gaudint d'un dia de trobada amb els seus.

Finalitzada la missa la gent va sortint de la capella. Una filera de gent gran acompanyats es dirigeixen cap a l'esplanada de l'entrada, en direcció a la sortida. Dintre la capella només queden alguns feligresos que conversen amb el mossèn. La sortida de missa sempre ha estat un bon moment per xerrar amb els veïns i d'altres amics i coneguts del poble o del barri. Un clar precedent d'aquestes trobades i reunions són els antics cementiris de "feligresia", contigus a la parròquia, que a més a més de complir la funció de inhumar, també eren llocs d'asil que amb el temps es convertiren en lloc d'aplec. Els diumenges, per exemple, a l'església de la Sagrada Família d'Igualada, un cop finalitzada la missa, en el replà de l'entrada és recurrent veure-hi grups de gent conversant. A l'església de la Soledad també es comú veure gent reunida en les escalinates principals després de missa.

El punt àlgid de les visites és entre les 12h i les 14h. Com passa a la ciutat d'Igualada, al ser relativament petita, la gent es coneix i es saluda pel carrer, en el cementiri també és fàcil trobar-se amb coneguts, sobretot aquest dia que coincideixen en la visita als difunts. L'etnògrafa no està pas absent de salutacions, ja sigui per trobar-se a coneguts amb els que feia temps que no coincidien o als mateixos informants. L'indret presta a una conversa tranquil·la, d'aturar-se i gaudir de coincidir amb aquella persona en un context diferent, de festivitat, en un entorn natural, de terra i graveta, allunyat de la cera i de l'asfalt. Així com en el Cementiri Vell les visites tenen un caire més seriós i més ordenat de trobada amb familiars i coneguts, les visites en el Cementiri Nou són una sortida al camp, un acte diferent, sense un lloc concret de reunió, aprofitant

l'extensió de l'indret, sense murs que el limiten. La imatge d'un paisatge, d'aquella escena descrita més amunt apte per ser fotografiada i publicada en llibres d'arquitectura, resta sostinguda per unes hores, al ser ocupada pel moviment dels usuaris. Afavorit pel bon dia, copsem una jornada alegre i reconfortant, al menys per tots aquells que se senten bé entre margues, pins, muntanyes i un cel ben blau. El lloc no és tan reconfortant pels avis i els seus acompanyants, que no és poden despistar en cap moment. Aquell que hi va sol té moltes probabilitats d'acabar tenint un disgust.

Als voltants de l'hora de dinar, la baixada dels enterraments comença a estar altra vegada ben solitària. Les rotllanes de persones es van desfent. S'escolten adéus i s'observen gesticulacions d'acomiadament. Per molts d'ells la reunió continuarà al voltant de la taula, com un diumenge més, però especial, de compartir l'àpat amb la família. Però també hi ha aquells que "la gana no els fa corre", com una senyora rossa de mitjana edat que segueix dempeus davant la tomba. Sola i immòbil davant del sepulcre sembla conversar amb el seu difunt. Passada una bona estona, l'acompanyant l'ha agafat del braç i han marxat plegats. Algú més reposa en algun dels bancs d'un dia que ha començat ben atrafegat. La clamor de la festivitat que es respirava per l'indret és substituïda novament pel silenci, aquest cop acompanyat de la música clàssica que surt dels altaveus, sortosament, no interrompuda per l'estrident soroll de les avionetes.

Ben a prop del cementiri s'ubica el camp d'aviació d'Òdena. Pertany a un grup de gent que tenen avionetes de propietat que, sobretot, les fan volar durant el cap de setmana. Acostumen a donar voltes pel cel sense allunyar-se massa del camp, per això, reiteradament sobrevolen el cementiri. Molts diumenges, les visites a l'indret són amenitzades pels motors d'aquests aparells aeris. El dies assenyalats de la festivitat de Tot Sants, però, opten per no volar, cosa que s'agraeix en un dia de recolliment i d'homenatge com aquest. Cal a dir però, que el silenci s'ha instaurat molt aviat. No estem pas en aquella època que tan bé va fotografiar Francesc Curet (1983), que mostren com el clamor de la festivitat del difunts regne tot el dia i a totes hores. En el cementiri nou, l'hora de dinar ha estat com un toc de queda, el que Faeta

interpretaria com la manera de reconduir la pràctica dintre del perímetre d'allò "domèstic" (Faeta 2016: 132), com si el dolor íntim i personal fos disciplinat.

Al llarg de la tarda del dia de Tots Sants, el volum de visites devalla considerablement. Encara hi ha algú que aprofita per portar alguna planta, però els rams de flors resten col·locats des del matí. Comprovo que la tarda presta a passejar pel recinte, observant les tombes acabades d'engalanar, la frescor de les flors, l'ordre i pulcritud de les ofrenes. La tarda també propícia a comentar l'aspecte de la tomba, com la pretensió o l'artifici d'algunes decoracions, així com tafaneries de la vida del difunt o dels seus familiars. La tarda del dia de Tots Sants (1-XI-2017), passejant pel cementiri de Vilanova del Camí amb una veïna d'aquesta població adjacent a Igualada vaig comprovar com el nínxol pot ser la continuïtat del control de la comunitat que de sempre s'ha donat en els pobles. Amb una tranquil·litat inquietant la veïna em comenta: "aquest home es va suïcidar. La seva dona se'l va trobar penjat en el magatzem de casa seva. No va suportar que la seva filla estigués malalta de càncer i finalment va morir abans que ella. Mira que va ser benèit!". També va opinar del nínxol on hi ha enterrada la mare d'una amiga seva, "decorat amb molt de gust, amb uns simples detalls de flor seca". En el nínxol dels seus pares em mostrava la fotografia que havia col·locat en un marc que "mai es fa vell", deia. També mostrava el nínxol d'una parella que va morir d'accident de cotxe, quan viatjaven sols cap a Solsona, "deixant dos nens, un de quatre anys", lamentava.

La mort també és el tema de conversa, en un cementiri, el de Miralles i Pinós, indret en el qual la pèrdua és significada i textualitzada. En aquest dia de celebració la mort ha habitat el lloc. Al final del dia comprovo que en el Cementiri Nou gairebé totes les tombes estat arreglades. Així com en el Vell hi ha un gran nombre que no s'han tocat, en el nou s'hi compten un total de quatre. L'absència de simbologia funerària clàssica i d'expressions del sentiment familiar que des del segle XIX s'ha donat en els llocs de repòs etern és reivindicat per aquells que l'utilitzen, tal i com resta reflectit en la varietat de solucions amb què cada qual ha decidit tapar el seu nínxol recuperant la vida quotidiana, aquella en la que inclouen els seus difunts, els que es fan presents amb les visites i ofrenes a les tombes i els que representen la continuïtat dels llaços familiars.

V.6 Lloc i no lloc: l'entorn construït i l'entorn vivent

És cert que un cop produït el traspàs, els morts canvien de domicili i van a parar a dominis invisibles o al no-res. Però també requereixen algun tipus de presència entre els mortals en el seu mateix món físic. Així, la localització topogràfica de les restes mortals és de suma importància en una societat com l'occidental que necessita instal·lar afectiva i simbòlicament el record dels que han marxat per sempre. D'aquesta manera, la tomba s'associa a la idea i a la memòria del finat que, en “convertir-se en quelcom immaterial, aquesta esdevé la seva textura material” (Di Méo 2009: 6). La necessitat d'un marc ideacional geogràfic i social que doni forma espacial a la mort és observat, per exemple, en les mares de la Plaza de Mayo d'Argentina, que des d'un espai, una plaça, reivindiquen els cossos dels seus fills desapareguts en la dictadura militar, en la dècada de 1970, la condició liminal dels quals –és a dir, sense rol de subjecte en el seu entorn social–, produeix una absència generadora d'un buit de sentit, donat que les seves morts no es troben afirmades, fet que s'estén més enllà dels límits de l'enteniment. Amb la intenció de fer visible la situació que pateixen, cada dijous, davant la prohibició de concentrar-se en la plaça, les mares decidiren caminar en cercles al voltant de la piràmide que la presideix, situació que fa quatre dècades que continua.

Un altre exemple de cossos desapareguts són els que foren desfets amb la tècnica de desintegració en sosa càustica, reconeguda com l'estratègia de desaparició utilitzada per Santiago Mesa López –el *Pozolero*–, un home que hauria dissolt més de tres-cents cadàvers al llarg de vuit anys treballant per a la delinqüència organitzada de Mèxic. Localitzades les restes per pèrits experts, els familiars dels desapareguts portaren a terme un ritual d'enterrament simbòlic per configurar un espai de comunicació amb els absents. En el dia de Tots Sants, de l'abril de 2011, els dolguts carregats amb creus blanques arribaren a la finca on perderen la vida amics i familiars, als afores de la ciutat de Tijuana; un moment escollit per portar a terme un ritual que commemorava a les víctimes del *Pozolero* (Robledo 2017).

Ambdues situacions exemplifiquen la importància de marcar un lloc de repòs etern dels nostres familiars i que la privació d'això impossibilita tenir una comunicació amb els absents, cosa que obliga als vius a generar marcs simbòlics per atorgar sentit a la desaparició i viure amb ella. Un cop localitzats els cossos i inhumats, amb la celebració de les corresponents exèquies la mort cobra significat alhora que se li dona un espai al desaparegut en el nostre món social. Per aquesta raó el cementiri té una importància central com espai de continuïtat amb els absents. Els familiars dels desapareguts, que pateixen o han patit l'exclusió del dol públic, amb pràctiques rituals han generat marcs de reconeixement per tal que la mort, en paraules de Panizo (2010: 22) "pugui ser habitada", de tal manera que ha permès el reconeixement públic del dolor i el patiment i, resignificar uns llocs –la plaça i els predis del *Pozolero*–, vistos com la materialització del terror, en espais de trobada amb els absents i amb altres vius.

La categoria de desaparegut fa referència a aquelles persones que es troben en el llindar entre la vida i la mort, en un trànsit permanent, sense "descansar" en un lloc únic i fixa. El desaparegut no està mort, doncs no té un lloc en el cementiri però tampoc està viu. És per això que necessiten d'un espai físic i social entre els vius, restant, llavors, ambdues comunitats en pau. En la categoria de desapareguts també s'inclouen els soldats i civils morts durant la Guerra Civil Espanyola (1936-1939), assassinats i inhumats en les cunetes o en parcel·les de vells cementiris, actualment buscats per les respectives famílies. Gràcies a les tasques d'identificació d'ADN alguns han estat reconeguts, la qual cosa ha permès que els familiars tanquessin el dol. El fet de poder enterrar les restes juntament amb familiars morts també ha garantit la localització del record i la continuïtat dels llaços familiars. A partir d'ara, s'hi podran dipositar flors a la tomba en la seva memòria. Al respecte, no podem deixar de mencionar el treball de Ferrandiz (2014) sobre l'impacte que les exhumacions de les fosses comuns estan tenint en la societat espanyola dels inicis del segle XXI. L'autor destaca com aquests cossos i els "llocs de terror" conformen espais de confrontació amb el passat traumàtic en l'actualitat i, com les exhumacions s'han transformat internacionalment en una potent eina de lluita pels drets humans dins del paradigma de la justícia transicional. Una de

les aportacions més suggerents de l'autor és la existència de “múltiples vides dels cadàvers més enllà de les fosses”, fins el punt d'assenyalar la llarga travessa del “subterra”, fent referència a l'oblid social, polític i judicial al que són condemnats els cossos desapareguts en un context de violència i extermini polític. En aquest treball, Ferrandiz presenta també algunes experiències d'èxit en la recerca dels familiars i com aquests poden llavors ser retornats no només a la comunitat dels vius, sinó també a la dels morts, de la qual també havien estat exclosos a través del “mal enterrament”.

En la nostra societat, els rituals de dol socialment establerts com la vetlla i l'enterrament són les formes tradicionals d'enfrontar la pèrdua d'un ser estimat. Sense dites instàncies rituals i els dispositius simbòlics que s'hi despleguen, la mort i el seu dol no tindrien ni un espai físic ni tampoc un moment social. A l'hora del decés, a les sales de vetlla, el cadàver, protagonista del seu trànsit, convertit en difunt mitjançant la interacció cara a cara entre el cos exhibit en el túmul i el dol dels familiars crea una realitat compartida, una trobada amb la mort en un espai formalitzat on se la va a acomiadar i a plorar (Garcia-Torra 2012: 32). L'afflicció d'amics i familiars prové de la pèrdua de qui, d'alguna manera, els havia acompanyat en la vida. Un nòdul de la xarxa social ha deixat d'existir, la qual cosa produeix una reestructuració sistèmica moltes vegades dolorosa que s'expressa en un estat més o menys prolongat de dol. Així, l'angúnia i el dol “marca el començament d'una etapa de transformació en la relació amb el difunt, que serà la relació entre els vius i els morts” (Abt 2006: 5), una relació que continuarà al llarg del temps i que els espais, les coses i les sensacions que la mort ocasiona i el respectiu dol, assenyala Londoño, “juguen un paper fonamental, degut a què proporcionen una gran ajuda per a la seva acceptació [...], en tant significacions íntimes” (Londoño 2006: 108) i per anar aprenent a integrar a la vida quotidiana la materialitat del cadàver. Unes pràctiques i un espai perquè tant els morts com els dolguts puguin ser atesos és ajudar-los a l'adaptació al dol i a la seva acceptació.

En el Cementiri Nou, com a lloc que juga un paper fonamental a l'hora d'encarar la pèrdua del ser estimat, l'arquitectura contemporània que el conforma és la que ha estat donada com a marc físic i simbòlic perquè els

dolguts puguin significar la pèrdua. Un cementiri d'autor és el que acull els difunts, la forma i el contingut del qual hauria de possibilitar que la mort sigui habitada; que la contingui com un esdeveniment social. Per donar compte si l'espai funerari contribueix a donar sentit o no a la mort i el seu dol, en els següents paràgrafs es donarà resposta a una sèrie de qüestions encaminades a esbrinar quines són les dimensions que sostenen el binomi viu-mort i donen significat a les accions que en l'espai funerari de Miralles i Pinós s'hi performen.

D'entrada, ens preguntem si en el Cementiri Nou, com a cementiri-paisatge, tant admirat per artistes i arquitectes degut a la pretesa qualitat arquitectònica, la mort té un espai perquè sigui visitada i desplegar-s'hi la trobada amb els difunts, en un entorn d'acolliment i de respecte cap al dolor que la pèrdua d'un ser estimat produeix? És a dir, l'arquitectura que constitueix l'espai mortuori conforma un lloc adequat perquè la mort sigui sentida i honorada com a esdeveniment? L'espai funerari de Miralles i Pinós, transmet prou valor espiritual i comunitari com per contribuir en retornar l'ordre a l'univers dels que han patit la pèrdua? Contribueix el Cementiri Nou en la construcció d'identitats humanes en torn l'espai on es comparteix l'experiència de la mort d'un ser estimat?

Les respostes a aquestes preguntes les cercaré en torn a l'habitar, en el sentit que li dona Londoño (2006), d'acció humana que construeix, estructura i impregna l'espai físic i social del món a partir de l'emanació d'una sensibilitat que de seu té no només les creences sobre la vida, sinó també sobre la mort⁵⁵. Els espais habituats que resulten d'aquesta acció, assevera l'autora, aixopluguen tan la vida com la mort. La vida hi és, però la mort també i és en la construcció objectiva i subjectiva d'aquest espai habitat per part de les persones que l'usen on sorgeix el medi per significar, per trobar un valor i un

⁵⁵ El treball de Londoño "El lugar y no lugar para la muerte y su duelo" està encaminat a determinar els elements que contribueixen a atorgar o no sentit als espais on la mort i el seu dol es succeeixen i, d'aquesta manera, convertir-los en "lloc" o "no lloc". A través de la poètica pròpia de l'habitar –prenent com a referència els treballs sobre la casa de Gastón Bachelard, "la casa Bachelariana" i la seva ampliació per Otto F. Bollnow– l'autora estableix una relació entre la casa i les sales de vetlla, definint en dits espais les dimensions que marquen sentit a la mort i al seu consegüent dol com a esdeveniment i com a ritual. A partir de descripcions i interpretacions de les activitats rituals que es duen a terme en els moments de pèrdua d'un ser estimat, la recerca va desvetllant els elements que donen sentit d'aquesta realitat física, social i cultural com és la mort.

sentit als fenòmens que ens envolten com habitants d'aquest món; el succés de la mort també. Davant la pèrdua d'un ser estimat, continua Londoño, el dol demana l'adaptació a una nova forma d'habitar: una habitabilitat nova marcada per una absència, que requereix nous espais habituats. Per això, l'arquitectura, com a disciplina que també crea l'espai físic de la mort, ha de procurar edificacions habitables per a la societat que procurin el fluir de la sensibilitat necessària perquè hi succeeixin els esdeveniments de la vida i també els de la mort i habitar-los. En paraules de l'autora, "és en l'hàbitat i en les seves formes d'habitar-lo on es desenvolupen les pràctiques d'apropiació o de desarrelament d'aquells espais i llocs on es donen les conductes de les persones davant la mort" (Londoño 2006: 39).

L'altre concepte que em guiarà en la recerca a les respostes a les esmentades preguntes és el concepte "d'espai arquitectònic" de Rapoport (1974). La forma arquitectònica, argumenta Villagrán, "manega un espai construït doble: l'edificat, que és el construït pel material i l'habitable, que és el que ocupa el cos humà" (a Muench 2012: 330), intuïció a què, dècades abans, va arribar Rapoport i que li va permetre ampliar el subjecte i l'objecte de l'arquitectura més enllà d'allò edificat pels arquitectes. En les seves anàlisis, l'autor exposa el terme "espai arquitectònic" per unir aquesta relació recíproca entre l'home i el medi per tal d'incloure en l'estudi de l'espai les relacions entre l'entorn i el comportament humà amb la intenció de contemplar tot allò construït no només pels arquitectes, sinó també pel fenomen humà general de la construcció: la constructivitat i l'activitat constructora producte de la gent (Amerlinck 1995: 15). És en l'habitar de Londoño i en aquest espai arquitectònic de Rapoport i en les seves dimensions –científica, tècnica, estètica i social–, on cercaré la solució arquitectònica de l'espai, és a dir, si la nova edificació funerària presta a ser o no habitada per la mort.

Es suposa que en el cementiri s'hauria de poder fer manifest les creences, els sentiments i els valors de les persones que assisteixen a celebrar el ritual de la mort. A Igualada, l'espai de repòs etern que fins ara ha cobert la necessitat de significar el trànsit –el Cementiri Vell– ha estat suplantat per la creació i construcció d'un espai funerari de nova generació que, com he

desenvolupat, és catalogat de construcció postmoderna⁵⁶, la forma i la funció de la qual ha estat buscada pels arquitectes en abstraccions –plans geomètrics–, en l'ús d'innovadores tècniques de construcció i en formes originals i referències estilístiques extrems de la literatura i la pintura. S'ha dit també que l'aura de modernitat i d'innovació que té la imatge del Cementiri Nou és mostrada en les fotografies de llibres d'arquitectura, les il·lustracions de les quals el descriuen tenint en compte l'alta qualitat formal –la geometria i els materials que la componen–, combinant-ho amb la invocació a la naturalesa –aigua, aire i Sol–. Passejar per l'espai funerari tenint present tals descripcions, hom pot percebre amb especial intensitat les geometries, així com el formigó i l'òxid com a materials protagonistes en l'espai.

Si hom hi va de visita, per trobar-lo cal primer trobar el carrer dels xiprers del polígon industrial i, des d'allà, deixar que t'hi acompanyin. El cementiri es troba al final del carrer Països Baixos, darrera d'una espècie de tanca imperceptible realitzada amb armadures estàndards de ferro, conegudes com “ànimes” en l'argot constructiu. Un cop a l'interior, hom es troba una esplanada de graveta. A la seva esquerra, un monticle delimitat per unes rajoles presencia l'entrada. Més enllà es van distingint les construccions que conformen el projecte, algunes d'elles mig enterrades. La primera és l'edifici de serveis. En la façana de l'edifici, uns mòduls de formigó formen una trama geomètrica que s'anirà repetint al llarg del cementiri. En la mateixa façana, una porta mig oberta sembla l'entrada a l'edifici però, en realitat es tracta d'una petita obertura calculada i fixa que impedeix l'accés a l'interior. La vertadera porta d'accés està en el lateral, decorada amb

⁵⁶ La catalogació de l'arquitectura del cementiri pot despistar a aquell interessat en la seva arquitectura. Les fonts bibliogràfiques consultades per a la realització de la tesi doctoral mostren els diferents parers en quant l'estil o corrent d'arquitectura que pertany l'edificació funerària. Tenint tothom clar que no es tracta d'arquitectura modernista, el conjunt es trobaria dintre de l'arquitectura moderna o arquitectura contemporània catalana del segle XX. Blanco (2015: 23) parla d'una “arquitectura exacerbada, a mig camí entre allò neomodern i el neorganicisme”, catalogació emprada per nous moviments desenvolupats a partir de la 2^a meitat del segle XX, aglutinats com arquitectura postmoderna. Així mateix, wikipèdia classifica l'estil arquitectònic del cementiri com a darreres tendències, cosa que ens fa pensar en una arquitectura clarament postmoderna, “després-del-moment-modern” (Muntanyola 1985: 117). A la vegada, l'entrevista en profunditat realitzada a Carme Pinós el 19-I-2017, l'arquitecta quedà sorpresa en assabentar-se que l'obra és titllada de moderna o inclús de brutalista. Al seu parer, l'obra no és ni una cosa ni l'altra. Per la seva banda, Zabalbeascoa (2013) desenvolupa com l'arquitectura de Miralles “no és d'un temps concret” i que és difícil datar les seves obres, fet que per ella és un èxit i no pas un defecte.

unes figures gravades en l'acer. La zona de la capella està al costat, contigua a la trama geomètrica, una gran sala de formigó, inacabada, amb aspecte de ser provisional. En la gran sala s'observa tres grans lucernaris travessats per la mateixa trama utilitzada en la façana del dipòsit de cadàvers que, elevant-se cap el cel, sembla suspès a l'aire. Altres petits lucernaris en una de les parets deixen entrar la llum natural. En un costat, hi ha una escalinata de formigó. Al final de les escalinates una porta de ferro dóna pas a la coberta que, amb la construcció del nou crematori i les diferents espècies de plantes i arbustos que creixen al seu voltant, ha esdevingut la part enjardinada del conjunt funerari. Aquí, a més a més dels camins que recorren l'esplanada, s'hi divideixen unes estructures de formigó a mig construir i, una mica més enllà, apartada en un costat, una estructura metàl·lica oxidada. Tornant endarrere, ens ubiquem en el carrer dels enterraments. Aquí, fàcilment es comprova que els materials escollits van deixant rastre. L'òxid, la graveta del paviment, les estelles de les travesses de fusta, les pedres dels murs, etc, tenen la qualitat de despreniment, supeditats al pas del temps o a qualsevol tipus de canvi. Per l'escales-làpida s'accedeix al primer pis. Des d'aquí es visualitza la dimensió del cementiri, la manera que va envoltant al visitant a partir de successius nivells circulars. Els talussos que contenen els nínxols adopten formes punxegudes que t'indiquen el cel. La pujada abrupta del carrer principal s'obra al firmament, allò primer que es veu en sortir de l'edificació. Pujant hom es torna a trobar la trama geomètrica que es repeteix en l'edifici de serveis i ens els lucernaris de la capella. També et trobes unes barres de ferro que formen unes creus. La pujada del carrer dels enterraments marca la sortida, encara que hom pot sortir per altres punts. No hi ha una transició entre dintre i fora. El filat que encercla tot el perímetre del cementiri el separa d'un entorn de parcel·les i un rierol sec que les travessa. Allunyant-te del cementiri travessant aquest entorn de monticles grises i secs que formen el paisatge embolcallant, la sensació és que els seus elements segueixen repetint-se sense existir una ruptura evident (Quadern de notes, 26-XI-2017)

Aquesta descripció correspon a la d'un indret que es manifesta com un edifici singular i, que com a espai funerari que vol ser exclusiu i original, és ric en

formes innovadores i una organització de l'espai creativa i única. Aquesta percepció també és compartida per alguns visitants. Per exemple, un home explicava (24-X-2017) que havia pujat a visitar-lo amb un amic de Mauritània perquè tenia un especial interès en mostrar-li un cementiri construït per sota el nivell de terra, una idea que trobava que el feia molt diferent al concepte que ell mateix tenia de cementiri i que alhora, el feia un lloc interessant de visitar. En una sortida al cementiri amb els alumnes de l'Escola de Turisme Otelea de Barcelona (10-V-2018), el grup a penes es va fixar en els nínxols –tot i destacar en mig de tant formigó i els inusuals talussos que els contenen–, excepte quan l'etnògrafa els feia notar la diversitat de sants i verges que decoren les tombes, especialment la Verge Maria de Montserrat, imatge molt repetida. En canvi, no es varen mostrar indiferents a la glorieta de tombes, que no varen trigar a fotografiar. Era com si un espectacle s'obria davant dels seus ulls. Les criptes familiars i les tombes del terra, desgastades pel pas del temps i per no ser utilitzades resultaven atractives, malgrat la falta d'ornaments i l'aspecte vell i empobrit dels materials. Les velles travesses de ferrocarril incrustades i disseminades pel paviment els va entusiasmar. Aquestes percepcions sobre l'edificació contribueixen a reforçar la descripció anterior d'un espai que ha estat projectat prioritant la dimensió tècnica –la tècnica constructiva i els materials de construcció– i la dimensió estètica –l'harmonia de la composició–, abans que el seu ús social, dimensió de l'espai arquitectònic que es refereix a com els espais s'habiten. Aquesta seria la principal manifestació de la cultura contemporània projectiva, que en el Nou Cementiri pren forma d'una experiència en què l'estètica és la constant companya, prescindint de la seva vocació principal.

Tot i que Vitruvi fa més de dos mil anys afirmava que la bellesa (*vetustas*) és una de les dimensions essencials de l'arquitectura és important no oblidar que, a la ciutat d'Igualada, com a mínim, hi ha un enterrament diari: un cos sense vida a tractar i inhumar, per tant, el cementiri és un espai que s'utilitza sovint. A més a més de ser una forma espacial visitada per tots aquells que els interessa des de la vessant de la construcció i l'art –la visita d'un espai de disseny–, també és la seva funció (*utilitas*), el sentit pràctic que no només els passejants, sinó també els encarregats de la seva mantenició donen al

territori cementerial, en tant en quan sers espacians que generen aquest mateix espai que els arquitectes veuen projectes, iniciatives i planells. Lluny de ser exclusivament un paper en blanc que es pot omplir amb les idees, inspiracions i creacions dels tècnics de l'espai, aquest, a priori, està posat al servei d'aquells que el transcorren i l'ocupen segons necessitats i desitjos.

Però en la nova edificació funerària, això no queda tan clar. En l'obra de Miralles i Pinós s'identifiquen els personatges: recorreguts, tombes, arbres, ombres, el paisatge i posteriorment un context físic i social. Hi ha una integració amb la natura, una relació amb l'espai industrial, sistemes prefabricats, condicions topogràfiques, però també, cal identificar-hi transeünts, emocions, oblots i records. Si és la primera vegada que algú visita l'edificació arribar al carrer dels xiprers acostuma a ser complicat, tant si el visitant és d'Igualada com si és de fora. Anar-hi des de Vilanova del Camí, població adjacent a Igualada, difícilment es troben rètols que indiquen la direcció a agafar. L'etnògrafa volia vorejar la fàbrica de la Fundició fins a trobar-se amb el polígon industrial d'Igualada (22-X-2018). Després de caminar aproximadament trenta minuts pel polígon apareix la primera senyalització d'indicació del cementiri. Des d'allà i sense cap altra indicació a la vista arribo al carrer dels xiprers. Des del centre d'Igualada també es fa enrevessat trobar-lo. Només en arriba a l'alçada de la cruïlla de l'Avinguda Barcelona amb el carrer Lleida torno a trobar una altra senyal indicadora. Algun visitant n'és conscient, quan verbalitza: "jo no acostumo a anar a visitar cementiris, però, aquest, en aquest paisatge tan bonic, fa que el vingui a veure, malgrat que ens ha costat arribar. No està indicat i hem fet moltes voltes. Penso que podrien posar algun indicador a l'autovia perquè hi passa molt a prop" (1-XI-2015). La llunyania del cementiri del centre habitat de la ciutat tampoc passa desapercibuda per algun visitant autòcton, tal i com explicava un veí d'Igualada "el cementerio está demasiado solo, muy apartado" (22-IV-2018).

Els treballadors municipals que s'encarreguen del manteniment de l'edificació es coneixen bé el camí: el cementiri és el seu lloc de treball. L'hora d'obertura és a les 10h, però a les 7h ja hi ha algú feinejant, el Pere Jaume, l'encarregat de la vigilància i el manteniment de l'edificació. També procura que els enterraments succeeixin amb normalitat, preparant el nínxol que acollirà el

nou ocupant. Alguns dels seus companys puntualment pugen del Cementiri Vell per ajudar-lo, principalment el dia de la celebració de Tots Sants i també quan hi ha algun enterrament. Fins no fa gaire temps, els mateixos treballadors de la funerària eren els que introduïen el fèretre i tapaven el nínxol a l'espera que els marbristes col·loquessin la làpida. Actualment però, això ha canviat: l'empresa funerària s'encarrega de transportar el fèretre fins al recinte i la brigada de treballadors del cementiri fan la resta de la feina. El Pere Jaume, concretament, per ser el que més temps passa en l'edificació, podria dir, que és el que manté la poètica contemporània de l'espai, la creada pels seus arquitectes per donar una justificació a la forma i el disseny de la construcció funerària. Recordo que el fil poètic que seguiren els seus creadors fou la d'una esquerda en la terra, senyal del dolor que la pèrdua produeix, que serà ocupada pels morts, que aniran a parar el més a prop del centre sagrat de la terra. El nou espai funerari, caracteritzat per ser un espai extens i lliure on la naturalesa hi té un paper fonamental, s'experimenta en el seu recorregut, alhora que hom se l'apropia emocionalment i estableix el seu propi sentit del territori i de la mort. La unió entre l'art i l'arquitectura possibilita tal poètica. Amb les tècniques del Land Art – l'art de treballar la terra–, els arquitectes construeixen un edifici com si es tractés d'edificar-lo en una zona marginal, amb el mateix propòsit que els artistes d'aquest corrent, de no protegir les obres, sinó de deixar-les a l'erosió quotidiana i a la seva transformació. Aquest fet no és tan innocent com sembla perquè si ens ho prenem seriosament deduïm que en el Cementiri Nou no té sentit fer cap tipus de manteniment. Però els gestors dels espais funeraris d'Igualada saben de la importància del bon manteniment de les edificacions i de les tombes que acull en l'interior. Les queixes dels usuaris de l'estat dels recintes funeraris és un tema ben conegut a l'Ajuntament. Bones experiències són sovint assumides a cementiris ben mantinguts. Recintes o jardins mal cuidats poden descoratjar les visites (Francis. *et al.*, 2000), obstaculitzant el manteniment del record. Per això, el Pere Jaume no deixa "d'estar-hi a sobre", com explica sovint. Tot i així, la seva feixuga feina de manteniment d'un paisatge arquitectònic –"avui vaig a tope" exclama sovint–, pensat i construït prioritzant materials extrets directament de la natura, sovint no es nota. Exclamacions com, "això està molt descuidat" articulava l'Àngel en una de les

visites (22-X-2017). El Pedro exclamava “pero ¿no lo ves que esto cada dia esta mas mal?” (21-V-2018). En canvi, d’altres passejants, com la Maria, l’aprecien, doncs la seva experiència a l’endemà d’un dia de pluges torrencials és que “el mantenen molt bé, perquè sé del cert que quan torni un altre dia, les coses seran en el seu lloc” (29-X-2016). Tot i així, la beca que van gaudir Miralles i Pinós d’investigació i estància a la Universitat de Columbia que els donar l’oportunitat de prendre contacte amb les obres del Land Art, el Pere Jaume l’està pagant cara. Un preu que no paguen els seus companys encarregats del manteniment del Cementiri Vell, que ho prefereixen, abans d’anar al Nou. Les fulles que cauen dels arbres que poblen la baixada dels enterraments i l’aspecte de la capella són les qüestions que més treball donen a l’Isidre. És recurrent veure’l enfeinat recollint les fulles del paviment i escombrant la terra que contínuament es cola en la capella que, “per molt que l’escombris sempre hi ha terra i per fer-ho trigues molta estona, perquè de seguida torni a estar igual” exclama (6-VII-2016). Aquestes tasques descrites són mesures pal·liatives realitzades per amortiguar les queixes contínues que l’Ajuntament rep sobre l’estat del paviment.

Els nínxols i les criptes segueixen en l’ordre de les barreres arquitectòniques en l’ús del recinte mortuori. El 6-VII-2016, havia un enterrament en el Nou Cementiri: un moment cerimonial sobre el terreny. Esperant l’arribada del cotxe fúnebre el Pere Jaume i dos companys que vingueren del Cementiri Vell preparaven la plataforma elevadora, doncs s’havia de col·locar el fèretre en un dels nínxols de la quarta filera. Enterrar aquí, deien, “és un engorro. Ningú va pensar en nosaltres. Els arbres són un impediment per col·locar la màquina, però com tenim prohibit tallar-los, no tenim cap més remei que deixar nínxols buits”. La posició del nínxols, comentava uns d’ells, “també ens dificulta la feina. Ens les veiem negres per introduir la caixa”. Les làpides de ferro, continuava Pere Jaume, “pesen molt. Calen tres persones per aixecar-les i col·locar-les”. Quelcom similar passa en les criptes que “per baixar-hi el fèretre te les veus de tots colors”. Els tres coincidien en què “la cremació és el millor. Obrir els nínxols i manipular les restes, no és reposar en pau, a més a més del que hem de veure, que sovint surten uns escarabats grans com un puny”. L’experiència de l’enterrament segueix d’aquesta manera:

L'animada conversa finalitza en arribar el cotxe funerari. S'atura al mig del carrer dels enterraments, molt a prop de nosaltres. Els dolguts comencen a aparèixer en l'horitzó, a l'inici de la baixada: unes siluetes destacaven en el blau del cel. Anaven en grup. Majoritàriament eren homes i dones de mitjana edat i un parell de persones grans, una d'elles, l'esposa del difunt, agafada d'ambdós braços per dues senyores. Se la veia molt afligida. Baixaven en silenci, la majoria mirant el terra, fins arribar a l'alçada del nínxol escollit per dipositar les restes del senyor, moment en què alçaren la vista. La distància entre el nínxol i el grup la marcava la màquina elevadora, que per res encaixava en el talús. Al no haver-hi cap altra, els enterraments ja li han trobat els trucs i han fet els seus arranjaments per tal de treballar amb seguretat, sense que el fèretre caigui i algú prengui mal. Només aturar-se el cotxe, tres enterraments, amb l'ajuda del conductor del vehicle, descarregaren el fèretre a pes i el varen col·locar a la plataforma elevadora, el moment en què el conductor es va retirar i la resta continuaren la feina. Varen accionar la màquina per elevar la plataforma a nivell de la tercera filera de nínxols. Ajudant-se amb un tauló de fusta que ells mateixos havien fet formar part de la màquina, amb una gran precisió varen fer lliscar el fèretre dintre. Per realitzar aquesta delicada operació, amb molta cura posaven els peus en les rapisses dels nínxols veïns, ja que els facilitava la feina. El grup dels dolguts, silenciosos s'ho mirava des de baix. Posteriorment, varen acabar la feina col·locant la làpida de marbre que prèviament havien tret i col·locant un centre de roses blanques en el centre de la rapissa del nínxol. Els familiars no trigaren en marxar rambla amunt, fins desaparèixer en l'horitzó. El cementiri no els ha prestat romandre per allà, caminant pels seus carrers fins arribar a la porta d'accés, com es dona en el Cementiri Vell. En el Nou, tot i que els dissenyadors pensaren que la baixada dels enterraments fos una rambla pels passejants, amb arbres inclosos, ràpidament resta solitari altra vegada. Un cop introduït el fèretre, el grup de familiars, sense romandre gaire temps davant del nínxol, marxaren costa amunt, fet observat en altres ocasions (Quadern de notes 6-VII-2016).

Morin analitza el succés de la mort partint del que d'humà té. En els primers capítols de "El hombre y la muerte", descriu com els homes del Neanderthal

donaven sepultura els morts, senyal d'humanització, inclús els reunien en un mateix lloc, als afores del poblat. “La novetat sapiens [escriu] que aporta al món no rau, tal i com s'havia cregut, en la societat, la tècnica, la lògica o la cultura, sinó en quelcom que fins el present venia sent considerat com a epifenomen, o ridículament promulgat com a signe d'espiritualitat: la sepultura i la pintura (Morin 1994 [1951]: 113). És fàcil deduir que aquests llocs representaven la continuïtat amb l'humanitat i amb els assentaments, identificació que a Igualada s'ha mantingut fins que el nou recinte de Miralles i Pinós és l'encarregat d'acollir aquest tot junts que els Neandertals varen inaugurar. Analitzat el seu disseny en profunditat, en l'indret respiro l'egoisme del disseny, qualitat que no propicia aquesta primigènia humanitat que els dolmens desprenien. Més aviat, la seva arquitectura, com diria Rapoport de l'arquitectura contemporània en general, s'ha perdut “en una dizque de creativitat petulant, al caure en un formalisme que ha allunyat a l'arquitecte de l'usuari” (Papoport 1974: 45). A voltes, dit formalisme és vanagloriat. Per l'arquitecte Salvador Peris, per exemple, el cementiri és una construcció de primer nivell, perquè considera que els terrenys són de molt mala qualitat i, tot i així, els seus autors varen ser capaços de generar un paisatge a partir de l'idea d'enterrar l'edificació. “D'aquí la baixada, el paviment i els laterals”, explica l'arquitecte. “Això és un desert, va pensar Miralles, doncs m'invento un paisatge”, continua el seu relat, entusiasmat amb la genialitat del projectista. “S'inventa un paviment que hi posa uns troncs i, a continuació, maquina uns laterals: uns talussos que semblen jardineres gegants. Ho fa perquè generin ombres canviants en el paviment. Per tant, deixa de ser un lloc avorrit: si canvia l'ombra, canvia la percepció. Això és increïble”, exclama. En Peris és dedica a dissenyar espais creatius i innovadors, com per exemple habitacions d'hotels que inclouen alguns elements que desperten en els usuaris sensacions noves; el que ell anomena un “plus”. Per això, a l'exercici de Miralles i Pinós el titlla “d'excel·lent” perquè també conté aquest “plus”, en aquest cas, la baixada amb el paviment de troncs i la placa d'acer Corten que tapen els nínxols. Aquests detalls tan engorronidors pels enterraments, per ell són “subdecoracions”, que les adjectiva de perfectes perquè fan “espavilar a l'usuari”. L'arquitecte detalla la ideació del projecte imaginant-se el que Miralles i Pinós pretenien, que segons el projectista “van

fer una interpretació molt curosa del que era per ells la mort”. Peris parteix del supòsit que Miralles va pensar que “se’t mora algú i entres en el recinte mirant el terra perquè fa baixada i et trobes un paviment complicat que el que pretén és distreure’t del dolor que t’ha provocat la mort. Per això és tant cabrò, per això s’entrebanca la gent. De la mateixa forma passa amb les plaques de ferro, que són putejadíssimes, perquè el dolgut s’espavili. Llavors hi ha un moment màgic, en sortir de l’edificació: pujant la pendent allò únic que veus és el cel. Són dos moments de pell de gallina. No hi ha cap tècnic que ho pensi, cap cementiri del món que ho tingui: primer, et distreus perquè podries caure i, segon, et despista perquè pugues mirant el cel (...). Llavors dius, hòstia, em despisto, ploro, em retrobo amb el meu mort perquè vec el cel i que això passi en un edifici és lo màxim. És la personalització d’un terreny que és homogeni i, això és perfecte”. El “plus” que, segons Peris, fa de l’indret “un lloc superior a la resta de cementiris clàssics a Occident, és perquè a l’individu li passen coses que habitualment no li passen. I això és allò màxim que li pot passar a un arquitecte. La resta és mecànica de treball, que segurament es podria rectificar” (Entrevista a Joan Peris, arquitecte, 17-IV-2018).

En capítols anteriors resta desenvolupat que ni els talussos inclinats, ni el paviment de troncs, ni la pujada cap a la sortida convenç a qui utilitza el cementiri com a suport del record dels seus difunts. És comprensible que ningú vulgui caure i que els dolguts ja en tenen suficient amb el dolor i el caos que la pèrdua els ha portat en les seves vides (“Fue como dejarlo en un sitio abandonado. Qué pena me dio”), com per haver de “espavilar-se”, tal i com celebra Joan Peris. La baixada del carrer dels enterraments, maleïda per un gran nombre de visitants (“Y la subida que se matan los abuelos. Vamos por favor!”) és un bon exemple per il·lustrar aquesta afirmació. Analitzar detalladament el disseny arquitectònic, doncs, rebel·la més que una altra qüestió l’exaltació creativa i estètica del lloc perquè, resta etnogràficament detallat que a l’hora d’utilitzar el recinte, més que ser un “exercici de primer nivell” tal i com afirma Peris, representa la materialització de la vocació individualista dels seus creadors. Aquesta situació, argumentaria Tapada (2002), succeeix perquè els dissenyadors no tingueren en consideració que un edifici no és només l’edifici sinó l’idea mental que en tenim, el significat i el

contingut simbòlic que li atorguem. En aquest sentit, l'autora ens revela que l'arquitectura d'estil, precisament, ha manejat aquests codis de significat simbòlic "apropiant-se en moltes ocasions del significat global de l'edifici i suposant que aquest significat és compartit per tots els estaments socials de la mateixa manera" (Tapada 2002: 46-51). Peris, centrat únicament en el disseny del projecte, observa en l'obra de Miralles i Pinós la construcció d'un cementiri en un terreny situat en un torrent sec sense paisatge. Per això, el mateix disseny de l'edificació inclou la construcció d'un decorat que va canviant al llarg del dia i en el transcurs de les estacions, variacions en el temps i en l'espai utilitzades pels arquitectes per jugar amb el record i les associacions entre vida i mort, en comptes de fer-ho palpable mitjançant la forma de l'edificació i la simbologia funerària. Més aviat, Miralles i Pinós procuren sensacions a la recerca d'una nova transcendència pròpia dels cementiris-paisatgístics, "la d'imbuir els cementiris de contingut espiritual basat en la l'experiència humana, més que en el simbolisme doctrinal" (Constant 1993: 220).

Muntañola (1985) exposa les tendències arquitectòniques actuals prestant especial atenció a dos grups. El primer grup defensa una arquitectura sense referències simbòliques i busca "les raons d'ús o de forma dels edificis en el mateix edifici i no en edificis anteriors i posteriors". El segon grup, s'oposa al primer quan el que vol és recuperar "el simbolisme de l'arquitectura i els valors de les referències històriques" (Muntañola 1985: 117-123). Segons la classificació, sabem que la tendència arquitectònica del Nou Cementiri és la de no acceptar il·lustrar-se amb els estils del passat i amb els significats simbòlics que la gent dóna a l'entorn. També sabem, però, que els usos de l'espai són diversos culturalment i que cal que aquests continguts culturals estiguin presents en les edificacions que pretenen assolir una satisfacció pels practicants de l'espai. Les actuals làpides de les tombes, l'aspecte exterior de les quals responen als gustos dels propietaris, ens posen sobre la pista de quins són aquests continguts culturals que haurien de revestir l'edificació funerària si el que es vol es proveir un lloc adequat perquè la mort sigui sentida i honorada com esdeveniment i, sigui un cementiri reconegut i acceptat pels habitants d'Igualada.

Les tombes és un component clau en els espais de mort. La diversitat de tipologies i formes de sepultures que poblen els cementiris, així com imatges escultòriques d'homes i dones són elements que formen part del paisatge funerari. En aquest paisatge les sepultures s'han d'entendre com un dispositiu funcional que actua com un conjunt monumental. Els nínxols que poblen el Cementiri Nou pensats pels arquitectes de ferro, homogenis, que en un principi no contemplaven la possibilitat de guarnir-los segons els gustos dels dolguts, no emparen a fer-se manifestes les creences, els sentiments i els valors dels practicants envers la mort que tot espai cementiri hauria de fer possible. El canvi per part dels titulars de les tombes de la majoria de les làpides d'acer Corten per làpides de marbre que contenen el més diversos epitafis i ofrenes mostra que les formes que tenen els igualadins de sentir la mort és adorant el cos i adornant el lloc on reposa i no pas experimentant sensacions i textures noves. Davant d'aquesta necessitat sentida de culte als difunts, la majoria de les cultures han adoptat la solució d'una senyal commemorativa com indicació de l'enterrament. Tota una gamma de símbols que s'estenen des de l'antiguitat fins els nostres dies han servit per remomera d'una manera tangible l'evidència de la mort. La creu, l'epitafi, l'estàtua, el nínxol, etc, són els senyals més significatius que testimonien la resposta dels homes davant la mort dels éssers amb els que van compartir la seva existència. Clarament, des del segle XII, el monument funerari és el suport material del discurs sobre la mort i la seva memòria i, també, un discurs respecte el sector social que el va alçar (Ariés 1982).

El cementiri de Montjuïc, a Barcelona, és un cementiri monumental: visitar-lo té l'efecte d'estar en una gliptoteca a l'aire lliure, per les manifestacions escultòriques que arriba a contenir. Podríem dir que el cementiri és un monument de monuments. Les visites guiades que actualment es fan a l'indret com activitat cultural expliquen que famílies benestants de l'època industrial, els Bonaplata, Terradas, Regordosa –per posar alguns exemples–, no dubtaren en exhibir amb la tomba la seva riquesa i posició social. Altres panteons de famílies indíanes adinerades que havien fet fortuna a l'estranger, com els Fonrodona i els Gener propietaris en aquella època de negocis de tèxtil, cacau, tabac i també d'esclaus, foren construïts segons els estils de

l'època, sense escatimar detalls, pagant un dineral. Panteons modernistes, d'altres que predomina l'Art Nou o el Floreale italià testimonien com arquitectes i artistes eren requerits per construir l'altra casa, la casa on habitarà el difunt –algunes de 102 m² amb ascensor– producte de la imaginació de l'artista o de la inspiració històrica que, si mai ressuscita, de ben segur que no s'enujjarà, ja que li han procurat tot el confort que es mereixia. L'alta societat i la bohèmia comptaren amb el talent dels millors escultors, com Josep Campeny, Enric Clarassó i Josep Llimona per esculpir àngels preciosos, alguns de sensuals, d'altres alat ascendint cap el cel, de pensatius, de dolguts, etc, i d'arquitectes com Josep Puig i Cadafalch o d'altres de més actuals, Beth Galí, Màrius Quintana i Pere Casajoana, autors de la tomba de Lluís Companys, president de la Generalitat de Catalunya des del 1934 fins el 1940. La ciutat dels vius/morts evolucionaven de la mateixa manera, en resposta a una demanda o diferenciació social. Paulatinament, la vessant sud de la muntanya de Montjuïc s'anava poblant de sepultures. Les famílies més adinerades s'apropriaven dels espais més propers a l'entrada principal, les zones nobles, mentre en les zones més allunyades anaven proliferaven els blocs de nínxols de línies rectangulars, revestiments de granit i marcs d'acer inoxidable.

Tombes monumentals adornades amb flagrants estàtues volien ser vistes, significat el que en vida havia estat el seu propietari: un home o dona rica que en vida presumia una vida ostentosa. Així era com significacions i connotacions s'afegien a una praxis; a una existència social: una manera d'apropriar-se afectiva i simbòlicament de l'espai funerari. Així, amb la voluntat d'individualitzar el lloc de la sepultura i de perpetuar en aquest lloc el record del difunt, els arranjaments espacials a les tombes és el camí pel qual en la ciutat dels morts s'expressa l'estructura de classe.

Originàriament les inscripcions funeràries daten de la Roma Antiga. Cada individu marcava el lloc de la sepultura –el “loculus”–. Després d'un període de desaparició –durant el segle XII– resorgeixen les inscripcions funeràries en les tombes de personatges il·lustres –homes rics i poderosos que reconeixen la pròpia mort– a les que si sumaren, entrats en el segle XIII, les làpides murals de 20 a 40 cm que cobriren les parets dels cementiris. L'enyorança de l'absència de l'altre inspirà el nou culte del record de visitar el

lloc concret de la inhumació (Ariès 1982). El discurs de la memòria tal i com s'infereix en el llindar sepulcral ha perdurat fins els nostres temps. A la simple marca a la làpida i a les inscripcions s'han afegit fotografies i objectes que en el seu conjunt evocuen la llar ultramundana del difunt. La valoració social del mort, argumenta Faeta, no estava en absolut entre els objectius que la construcció sepulcral popular perseguia. Per la classe popular, assenyala l'autor, un "bricolatge de tipus teatral" sostenia els elements d'evocació d'un hàbitat pel mort diferent i desconegut: imatges, fotografies, objectes i un sec text asseveratiu eren suficients per complir amb aquest comès (Faeta 2016: 118-119). La següent fotografia d'un nínxol del Cementiri Nou mostra que els objectes que s'hi col·loquen sovint marca una intervenció important.



Fig.44. Garcia-Torra (2017). Nínxol. Cementiri Nou. Igualada

Observem que el nínxol de la fotografia conté un tapet de croixet que imita als fets de ganxet a mà, possiblement per algun membre de la família, l'avia. Al damunt reposen unes flors i una placa commemorativa que podria substituir la típica fotografia familiar que decoren taules, prestatgeries i parets de les cases. Podríem també pensar que alguns dels objectes pertanyien al mateix difunt i que molt probablement els tenia en la seva habitació. Aquest és el cas de la Núria. La Núria té un nínxol en propietat, que l'arregla sovint, especialment el dia de Tots Sants. Amb el seu marit falcaven l'escala en la rapissa del nínxol (29-X-2016). La col·locaven al revés, amb els braços de recolzament cap enfora. Ho preferien fer així per no malmetre el marbre que ells mateixos van

posar després de treure la tapa original de ferro que cobria el tempanell del sepulcre. Era la tomba del seu fill, el Jordi, que va morir molt jove, a la edat de 16 anys. El marit aguantava l'escala. La Núria, mentre netejava els objectes, explicava que "algú havia robat la petita estàtua de Sant Jordi que hi havia clavada en la rapissa, que era la que el seu fill tenia en la seva l'habitació". La varen fer clavar amb una cola molt resistent, insinuant que l'autor va tenir molt treball per cometre el fur.

La diferenciació social del difunt en el Nou Cementiri d'Igualada resta simbolitzada en el disseny de la làpida i la manera que els familiars han decorat el nínxol⁵⁷. També es troba inscrita en la tipologia de tomba escollida. Aquestes són de tres tipus diferents: nínxols, criptes familiars i tombes horitzontals. L'any que es va inaugurar la nova edificació funerària, el 1991, davant d'un nou decés no hi havia l'opció d'inhumar en el Cementiri Vell. Per tant, era obligatori enterrar en la nova edificació funerària. En el Nou, tampoc triaven el lloc exacte de la seva ubicació, perquè els nínxols s'anaven adjudicant per ordre d'arribada: els primers difunts ocupaven els primers nínxols. De la mateixa manera s'ocuparen les criptes. Les tombes horitzontals de terra continuen buides pels problemes de filtratge d'aigua que pateixen en cas de pluja. Observem un parell de criptes familiars.

⁵⁷ Recordo que les passejades pels cementiris protagonitzats pel paisatge com a símbol d'un llaç més universal entre la naturalesa i la mort, no tracten de contemplar les diferents tipologies i localitzacions de tombes, sinó que recorre'ls serà una experiència que evocarà en els visitants emocions humanes col·lectives.



Fig.45. Garcia-Torra (2017). Criptes familiars.
Cementiri Nou. Igualada.

Volent simular les antigues inhumacions romanes del segle XII en criptes naturals, les criptes del Cementiri Nou es tanquen al públic amb una porta de vidre i per sobre –tal i com s’observa en la fotografia– a un metre de distància aproximadament, fent de làpida, s’ha col·locat una estructura de ferro que suporta tres tapes–, corresponents al nombre de cossos que pot acollir en el seu interior–. En tota l’edificació en hi ha vuit de criptes. Cinc d’elles estan ocupades. Les restants segueixen buides. Les tombes familiars tenen un preu de venda més elevat que els nínxols i són propietat de famílies benestants reconegudes d’Igualada, excepte dues d’elles que pertanyen a altres famílies no benestants. L’ultima cripta familiar que ens resta per anomenar, la vuitena, pertany a la família d’Enric Miralles, enterrat en el seu interior. En unes de les tres tapes de pedra que suporta l’estructura que tanca la tomba de l’arquitecte, un llibre obert conté la seva signatura i fa d’epitafi, acompanyat d’un dibuix abstracte gravat en el mateix llibre, en forma d’iconografia. L’aspecte arranjat i polit de les que estan ocupades, excepte la d’Enric Miralles –que té ordre explícita de no fer-s’hi cap manteniment–, denota que són visitades.



Fig.46. Garcia-Torra (2017). Tombes horitzontals.
Cementiri Nou. Igualada

Els sepulcres de terra tenen un preu de venda menor que les criptes i són més cars que els nínxols. Ja sigui per l'aspecte vell que transmet la tapa de pedra que les cobreix –tal i com s'aprecia en la fotografia–, o per les filtracions d'aigua que pateixen, estan sense ocupar. Ningú s'atreveix a comprar-les.

Sigui quina sigui el tipus de tomba adquirida, un nínxol o una cripta, el patiment de la pèrdua i l'experiència de l'absència del ser estimat quedarà també inscrit en els epitafis i en els objectes que s'hi col·loquen. La inscripció funerària, assenyala Marchant, serà “la perdurabilitat física que reemplaça el sentiment del record d'un ser humà, reduït generalment a l'àmbit dels parents, però en projecció d'extensió cap a la col·lectivitat” (Marchant 2005: 2). Un acte comunicatiu com és l'escriptura funerària i els elements externs al text creen “objectes de vinculació que aviven els records i redueixen el dolor de la pèrdua [...], obrint una nova possibilitat d'habitabilitat” (Londoño 2006: 45). Els objectes variaran en forma i significació segons la classe social. El dol demana marcar un territori d'absència en el cementiri, per això, la majoria dels nínxols del Cementiri Nou no han conservat la tapa de fundació inicialment pensada com a làpida, com mostra la fotografia de sota, que no accepta ni inscripcions, ni imatges, ni objectes.



Fig.47. Garcia-Torra (2017). Làpida. Cementiri Nou. Igualada

En canvi, la imatge que procura la següent fotografia il·lustra l'activitat humana, el construir de la gent que es refereix Rapoport (1994) i que va més enllà de la part edificada segons la creativitat dels arquitectes. Els talussos de nínxols farcits de tapes d'acer Corten semblen no entrar dintre de les solucions que cada societat dóna al fenomen de la mort.

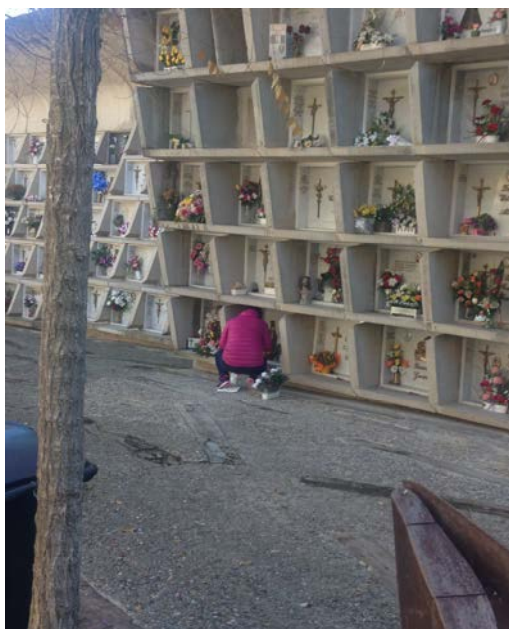


Fig.48. Garcia-Torra (2016). Talussos de nínxols. Cementiri Nou. Igualada

En canvi, variats segons els gustos i les preferències dels dolguts, la diversitat de nínxols procuren aquesta nova habitabilitat assenyalada per Londoño que habita la mort, marcant el lloc de l'inhumació de sentits existencials, significacions, pràctiques i sensibilitats que emanen del mateix dolgut, de si mateix, de la necessitat de transformar en quelcom valuós la pena que sent per l'absència dels sers estimats i, que en el conjunt de l'obra de Miralles i Pinós assoleixen allò que els arquitectes no han aconseguit. A saber, un espai funerari adequat a les característiques socials, culturals i psicològiques dels que hi tenen els seus sers estimats, al fer-se present en el seu interior la subjectivitat dels qui han perdut el ser estimat. La diversitat de làpides transformen l'indret en un lloc, “quelcom fet per la vida, des de la vida i amb la vida” (Londoño 2006: 45), el que Rapoport (1976) conceptualitza “d'entorn construït”: un context que conté una organització espacial –l'idea mental que es té de l'edifici–, un sistema de significat i la comunicació entre els sers humans; en aquest cas, entre els vius i els seus difunts i, no només formes arquitectòniques innovadores i tècniques constructives.

El dol, ens recorda Londoño, és un procés que passa “de perdre el que es té, a tenir el que s'ha perdut” (Londoño 2006: 92). Tal i com també succeeix en el domicili familiar del difunt, en el cementiri es constata l'absència i, amb les visites i la cura de la tomba es representa l'idea de la presència i els vincles amb ella. En el Cementiri Nou dita presència reclama una familiaritat dels espais i d'objectes que condueixin al record. En la següent fotografia s'entreveu a la perfecció aquesta asseveració. Darrera la làpida hi descansa un home. La fotocòpia de la seva fotografia és la manera que els parents van trobar de personalitzar la mort d'aquesta persona que, per la vestimenta que dur –una barretina negra i un mocador al coll– és algú que en vida participava en la festa dels Tres Tombs d'Igualada: un traginer.



Fig.49. Garcia-Torra (2017). Làpida. Cementiri Nou. Igualada

Gairebé tots els nínxols contenen la fotografia dels membres de la família enterrats. Generalment col·locades en marcs de diferents formes, que solen estar enganxats en un costat de la mateixa làpida. Amb el mateix protagonisme que la imatge del difunt, en el nínxol també apareixen les seves dades: nom, cognoms, data de naixement i mort i l'edat, que acostuma a estar gravat al lateral. De forma complementària a les dades personals es repleta el nínxol d'objectes i senyals.

Així com les tombes familiars no contenen cap objecte –com a molt algun gerro–, en la majoria de nínxols s'observa una gran varietat de coses. Múltiples pertinències eludeixen al món laboral, a les professions, oficis, partits polítics, equips esportius, corporacions, etc. Recursos escènics decoren les cartel·les: joguines en miniatura, pedres, petxines, manualitats, souvenirs, gerros i recipients de nombroses formes i estils. També àngels orant, petites figures de fades, bruixes, sants i arlequins. Objectes d'ús personals del difunt com gorres, encenedors, cendrers també s'inclouen en aquests petits altars de devoció minúsculs. Nínxols carregats denoten trets relacionals i comunicatius molt marcats, fet observat sobretot en els nínxols de titularitat de famílies amb cognoms castellans, que podria significar una pèrdua molt sentida. Els nínxols de famílies catalanes cobren certa diferència en la quantitat i tipus d'objectes

que hi ha dipositats, així com en l'epigrafia, que tampoc trasllueix amb la mateixa força la necessitat d'expressar el dol i el record⁵⁸.



Fig.50. Garcia-Torra (2017). Làpida. Cementiri Nou. Igualada



Fig.51. Garcia-Torra (2017). Làpida. Cementiri Nou. Igualada

Cal destacar que en el dissenys del nínxol s'adverteixen tendències. Algunes marquen la preferència pel minimalisme, altres en canvi, pel model clàssic o inclús pel kitch. També és important assenyalar que les tombes ocupades més recentment, aproximadament a partir de 2004, exhibeixen una disminució en la dimensió religiosa de la commemoració. En les noves làpides s'observa una

⁵⁸ En el cementiri es manifesten diverses expressions indicatives del que Bourdieu (1997) conceptualitza "d'habitus de diferents grups socials", construint així un camp de pràctiques culturals específiques.

construcció diferent de les retòriques fúnebres. Llises, sense imatges gravades ni objectes que les adornen –únicament les dades personals–, el difunt ja no se'l representa amb la distinció del seu ofici ni amb els objectes personals que, com apunta agudament Faeta, “lluny d'indicar una apocalíptica desaparició de la mort [...], senyala substancials modificacions de l'ordre mnemònic” (Faeta 2016: 136).

És curiós observar com les flors tenen una espècie de simbolisme i lectura. Allò comú és la decoració amb flors naturals o de roba. Coincideix amb l'aniversari del difunt que en el nínxol pareguin flors naturals, ja sigui en forma de ram o de centre, fet observat un matí d'hivern. El cementiri es trobava solitari (12-II-2018). No hi havia ningú, tampoc l'encarregat del manteniment. De sobte, apareix un home carregat amb una caixa de cartró caminant decididament pel carrer dels enterraments. De la caixa va extreure un centre de flors naturals que el va col·locar en un nínxol de la segona fila. Per les dades gravades a un cantó de la làpida comprovem que la difunta va néixer el 12 de febrer de 1946. Els nínxols de gent jove destaquen també per una constant presència de flors naturals i espelmes que es mantenen enceses bona part de l'any. Normalment, les flors de roba són les comuns, les que imiten a la rosa, el clavell o el crisantem, de marcades connotacions simbòliques i amb un sentit de commemoració i d'acompanyament. Els colors són variats, amb preeminència del vermell i el violeta, colors que ha servit amb molta generalitat per significar el dol religiós. No és comú observar flors com les que es mostren en la següent fotografia, que correspondria a l'aspecte kitsch.



Fig.52. Garcia-Torra (2017). Làpida. Cementiri Nou. Igualada.

El dia de la mare és una altra ocasió aprofitable per portar-hi flors naturals, si algú hi té la mare enterrada. Un vaivé de cotxes en el parking també s'observa en el dia de Sant Jordi. Familiars i amics, amb la rosa a la ma visiten el difunt.

L'escriptura funerària –frases, poemes i paràgrafs bíblics– com a missatge en boca del mort o bé en boca dels familiars també té un paper destacat en l'espai dedicat exclusivament al mort. Per a la mort cristiana –que domina les pràctiques dels igualadins en relació a la mort i al dol– el cos resulta central per integrar els absents en el món dels vius, alhora que li proporciona una nova vida mitjançant el ritus funerari. Els cementiris, juntament amb les sales de vetlla serien llavors construccions apreciades com a llocs que possibiliten aquest pas a una vida diferent i l'enterrament col·locaria al difunt en un espai definit, sostenint la idea de què “el familiar estaria en el cel (o algun espai simbòlic equivalent) i, que per tant seria possible conversar amb ell” (Baeza 2007: 143). Així ho mostra l'epigrafia funerària que es pot llegir en algunes de les làpides observades en el camp, com per exemple, el següent text asseveratiu que indica l'anhel d'aquest nou espai:

Oh, muerte que das vida, oh, dulce olvido!/ Dichosa ahora en que al fin me acogió/ Mi señor en su florido Vergel/ Reino de luz y de paz perpétuas/ Pues no hay sufrimiento en la eterna mansión. (Tomba nú. 223)

Vell peregrí/ Jo vaig fent via/ Com forestes arreu del món/ Però estic
segur que a l'altra vida/ M'acollirà/ Déu Piatós. (Tomba nú. 425)

Marchant descriu les tombes i els epitafis del Cementiri Anglès de Màlaga assenyalant que “la inscripció fúnebre és sovint la única ocasió literària important en la vida de la majoria dels individus”. Inclús gent que ha tingut poca familiaritat amb la literatura i l'escriptura, continua l'autora, fan inscriure en les làpides dedicatòries poètiques (Marchant 2005: 1-2). L'autora introdueix així l'analogia entre les escriptures populars i les personals, caracteritzades per estrènyer el vincle amb la comunitat de pertinença o d'anar configurant la pròpia identitat. Similar a un diari personal, en una de les làpides llegim, “Nuestro corazón sangró el día que nos dejastes/ y sangrando estará hasta que nos volvamos a encontrar” (T.375). I en una altra, “Madre no entiendo porqué/ te marchastes de mi lado/ me pierdo sin tu querer/ y me siento abandonada” (T.525). Veiem doncs que la textualitat, juntament amb la cura de la tomba i el dipòsit d'ofrenes són el suport de la memòria familiar. La simple inscripció del cognom o els graus de parentiu: espòs o esposa, naturalment exemplars; o pare o mare naturalment devots; fill i filla predilectes; així com germans, nets favorits, cunyats estimats, etc, representa la pervivència de la dimensió familiar de les relacions vius-morts, gràcies a la qual el finat és potència i avantpassat. Llegim en una làpida: “Esposo del alma. Padre querido/ Tanto te queremos/ ¿Por qué te has ido?/ Como es verdad que hay cielo/ Tu tendrás que estar en el/ Por lo bueno que has sido” (T. 729).

Observem també el següent epitafi gravat en una placa que es troba enganxada en el mateix marbre: “Te fuiste tan rápido que apenas pudimos decirte lo importante que eres para nosotros/ La vida no te lo puso fácil i a pesar de que te la arrebataron sin más/ Jamás nadie pudo arrancarte esa sonrisa que te caracterizaba/ Des de aquí tus tres soles brillaran cada día por ti, y allí en el cielo/ cada estrella que encuentres serán, los besos de tu madre, padre, hermano/ Que no dejen nunca de quererte/ Des de aquí te admiro con la fuerza y la entereza/ Que siempre demostraste tener” (T.427). Aquest cop comprovem que, en la seqüència de la memòria, a l'afecte familiar expressat de

forma poetitzant, li segueix la partida, l'exemplaritat personal i l'existència d'un altre món. El valor personal i el lloc consagrat al reconeixement i a la gratitud també hi té cabuda en la epigrafia: "Amb agraïment per la teva tasca en el sector automobilístic d'Igualada/ Els teus pilots i copilots d'Igualada/ A Pere Riba/ Temporada 2000-2001" (T.672).

Seria perfectament oportú parlar de "literatura de consolació", expressió que utilitza Ariés (1983: 238) per referir-se a formes literàries, frases o poemes utilitzades com a missatge. Els següents poemes fan d'inscripció en dues de les làpides observades:

Los Hermanos/ Los hermanos són uniones/ que sangre y alma procrean/ y con amor las moldean/ profundas palpaciones/ Son lazos, son eslabones/ Impulsos de identidad/ Són latidos de unidad/ Que aun estando separados/ Permanecerán ligados/ Por toda la identidad. Antonio Sánchez Marin. Trovador. (T.345)

Aquel 24 de diciembre/ Cristo bajó del cielo/ Quiso tener junto a él/ al angel más tierno y bello/ mientras dormías dulcemente/ él te envolvió con su manto/ para que tu alma al despertar/ reposara en su regazo/ te llevas todo lo vivido/ días de alegría y júbilo/ te llevas todo el amor/ que todos te repartimos/ Más no nos dejas solos/ De ti nos queda algo/ Para llenar el vacío/ Nos queda bellos recuerdos/ Todo lo que compartimos/ Y nos queda ante todo/ La esperanza de reunirnos/ Este es nuestro homenaje/ A nuestra querida Olga/ Hija, esposa, madre, hermana y amiga. (T. 532)

En la narració de la memòria –recordem que, en la mort cristiana està centrada en el cos del difunt– té la seva vinculació orgànica no només en l'escriptura funerària sinó també al conjunt iconogràfic, a més a més de les activitats descrites de compliment de les accions per ells. Les xerrades amb els difunts també formarien part de la commemoració, pràctiques que actualment ja no s'observen en els cementiris, exceptuant famílies d'ètnia gitana sorpreses en el Cementiri de Sant Andreu de Barcelona expressant en veu alta els sentiments vers els seus morts. La iconografia funerària present en el Cementiri Nou resta representada per les imatges de Sants que trobem gravades en les làpides o

en les estàtues en miniatura recolzades en les cartel·les dels nínxols. Per en lloc es troben al·legories explícites a la mort (hem vist en capítols anteriors que d'implícites en hi ha algunes, sempre ideades pels propis arquitectes), ni tampoc estàtues de gran mida o finats jacents que ens evoquin l'absència. Ni tan sols en les criptes familiars, que difícilment accepten fotografies del difunts enterrats. Vist dita impossibilitat de col·locar-les-hi degudes al disseny, una placa de marbre feta fer a algun marbrista i enganxada en un dels laterals de la cripta fa de suport a les fotografies. La següent fotografia il·lustra la sol·lució que els familiars han optat per fer front a aquesta mancança.



Fig.53. Garcia-Torra (2017). Criptes familiars. Cementiri Nou. Igualada.

Els temes que apareixeran en els nínxols del Cementiri Nou són repetitius, sempre dins d'una temàtica cristiana. El cementiri és pels cristians l'expressió externa de la immortalitat de l'ànima, la resurrecció de la carn i la comunió amb els sants, d'aquí el significat de la celebració del Dia dels Difunts o Tots Sants, de desig de comunicar-se amb la divinitat i amb els sants i que es mantingué unit al de retrobar-se amb els difunts. Això no és en va, doncs en la mitologia del cristianisme apareixen com a protectors o patrons. Per aquest motiu, en la majoria dels nínxols apareix la imatge del sant i del patró gravades en la làpida. La Verge Maria i Crist són els motius més emprats. La Verge Maria sovint

apareix en l'escena del descens de Crist de la creu o bé amb el nen Jesús assegut a la falda. La Moreneta és la imatge més repetida del cementiri, seguida de la Virgen del Rocio, en format fotografia i enganxada en la làpida. La Macarena, la Mare de Déu del Pilar i la Virgen de la Montaña són la resta de Verges que fan presència en el cementiri, també en format fotografia. Crist és representat en la creu o portant-la a les espatlles. La Creu també és motiu de decoració. Algunes làpides són gravades amb la imatge del colom que surt de les mans, o duent una branca d'olivera en el bec.

Amb tranquil·litat, remenant pels nínxols, mig amagades entre la resta d'objectes que emplen les rapisses hom s'hi troba petites estàtues de patrons, com Sant Pancraci, patró de la salut i del treball o Sant Pedro de Alcantara, patró d'Extremadura. Minúscules Verges de Lourdes i del Carme també formen part de la riquesa en que cadascú ha engalanat la tomba del seu difunt. Els talussos de disseny de Miralles i Pinós, de formigó, conformant una harmonia amb la resta de l'edificació postmoderna no ha estat un impediment per fer-se palpable els gustos i les preferències dels visitants.



Fig.54. Garcia-Torra (2017). Talussos de nínxols. Cementi Nou. Igualada

El cementiri resta així envoltat d'objectes que cadascú considera necessaris per servir de medi d'apropiació de l'entorn immediat, per no sentir-lo pròxim a ells com a membres d'una comunitat. Els objectes i la textualitat pertinents a

l'esdeveniment de la mort són acumuladors d'emocions, vivències i sentiments que constitueixen un sistema de símbols entorn al cadàver –algú que no existeix ni que és–, complint així amb una funció, a més a més de perceptiva, creativa, deixant de ser el cementiri aquell espai neutral que invoquen els arquitectes (un suport neutre de diferències), per passar a ser un entorn construït i vivent amb valors tangibles i intangibles des del record i la memòria. La repetició d'imatges de sants i Verges, d'objectes com flors, fotografies del difunt i símbols al·legòrics i l'ús d'epitafis sobre el marbre es converteixen en rutina i amb un sistema de vida compartit, solidari amb les persones que inicien el dol. El cementiri, de ser un espai percebut com fred i inhòspit, ara, atapeït d'objectes ha poblat l'espai, convertint-lo en un espai quelcom més familiar que el que resulta de tècniques constructives i de poètiques contemporànies que omplen l'espai de simbologia velada. La família, decidint el què treure, deixar o afegir en l'espai exclusiu al difunt han conformat una unitat, un nosaltres i un lloc. La participació activa en el ritual funerari des d'una pròpia realitat sentida i no des d'una realitat imposada pels arquitectes, en l'espai cementiri es fa possible la relació vida-mort reflectida en un imaginari pràctic i simbòlic que sí que els representa.

“Avui en dia”, comentava la Dolors, visitant del cementiri, en una conversa casual (4-III-2017), “no hi ha respecte cap el mort. En el tanatori hi ha un soroll! Tothom parla i crida! Abans la gent estava més callada”. De sempre, en les societats occidentals, el dolor, la solidaritat i el respecte cap el finat i el seu estatus han estat símbols socials que activen l'escenari de la pràctica ritual (Montilla/Finol 2005: 178). Aquest cop però, la senyora exclama que a Igualada aquests elements comuns de tot ritual mortuori semblen haver-se perdut. En el tanatori d'Igualada els professionals de la mort són els que informen i guien els dolguts presents en la vetlla del seu difunt, per això, pot semblar que aquests es limiten a procedir segons unes instruccions. Però en el cas de la ciutat d'Igualada, els tanatopràctics més que guies són considerats psicòlegs, per la tasca que fan d'acompanyament en el procés de dol. En nombroses ocasions, pel carrer la gent els reconeix i inclús els donen les gràcies pel tracte rebut, no només ells com a dolguts, sinó també el seus difunts (García-Torra 2012). Aquests fets demostren que les tasques d'adecentament del cos sense vida i la

seva exhibició pública en la sala vetlla segueixen sent un element del procés ritual molt sentit pels habitants d'Igualada. Que d'altres persones en veure'ls pel carrer els girin la cara per considerar-los com aquells que els ha arravatat al seu ser estimat (García-Torra 2012) és una mostra de les complexes creences que encara sobreviuen i la funció socioespacial que el ritual mortuori segueix gaudint en la ciutat d'Igualada. La confiança i la familiaritat que trasmetren els gestors de la mort és degut, en bona mesura, per ser els enterraments d'una ciutat relativament petita si la comparem amb Barcelona, però també, en una gran part, aquesta planor és recolzada per la forma i situació de l'edifici, l'organització dels espais i els materials utilitzats per a la seva construcció. De totxo vermell, amb façana ondulada i baranes metàl·liques podria semblar una de les torres residencials que poblen la part alta de la ciutat, al llarg de l'Avinguda Barcelona. La seva ubicació la fa una edificació accessible a la vista de tots aquells que passen pel davant. Accedir-hi és entrar en un ampli espai amb despatxos i grans sales de vetlla. Rajoles de marbre de qualitat en el terra, sostres alts i massisses portes de fusta confereix un interior ampli però alhora càlid i acollidor. Les sales de vetlla, àmplies i lluminoses, també revestides de fusta, es divideixen en dues estàncies. Una de més privada, sense finestres en el seu interior, on hi ha situada el túmul i una altra de contigua delimitada per seients, més pública, amb sortida a una gran terrassa des de la que es divisen camps de conreus i bells turons postrats en l'horitzó llunyà.



Fig.55. Garcia-Torra (2011). Terrassa de la sala de vetlla. Tanatori Funeraria Anoià. Igualada.



Fig.56. García-Torra (2012). Recepció. Tanatori Funeraria Anoià. Igualada.

Situats en la planta baixa, no hi ha passadissos i l'ampli holl presta a reunir-se fora de les sales. Un parell de màquines de cafè i d'aigua estan a la disposició dels que en allà es reuneixen per acomiadar a qui marxarà per sempre. És cert que entrar en l'edificació el dia que s'estan vetllant tres o quatre cossos o el dia de la vetlla d'algú molt conegut i estimat és trobar-hi un ambient de trobada

que, precisament el silenci no és el que més s'escolta: un llenguatge de veus, sorolls, històries i relats formen part de la sonoritat del lloc. Les portes de les sales de vetlla es troben obertes per a la lliure circulació dels dolguts i dels amics que els acompanyen en aquest moment d'aflicció. Des de l'exterior s'observen les terrasses plenes de gent conversant i el parking és un vaivé continuo de cotxes. Podríem dir que la familiaritat que transmeten els professionals de la mort i el clima de confort i acolliment que procura l'arquitectura del tanatori ha sofert una sort de continuïtat en l'espai funerari de Miralles i Pinós, quan els qui han perdut els seus sers estimats han fet present en el seu interior la seva subjectivitat vers la mort i el dol que l'acompanya expressat objectivament. Gustos, anhels, somnis i cultura han fet de l'indret un lloc on la mort és personalitzada, trobant d'aquesta manera el medi adequat per significar, per trobar un valor i un sentit al fenomen de la mort.

Resta així demostrat que la forma construïda o marc morfològic –previst des del projecte i la planificació– manté una relació dialèctica amb els formants, els que practiquen-fabriquen aquell mateix ambient; una relació que s'antulla polèmica si el disseny no fa possible les dimensions que marquin la pèrdua com a esdeveniment i com a ritual. L'arquitectura "autònoma" de Miralles i Pinós, a partir d'ella mateixa, i amb referències històriques conceptuals, però sense referències simbòliques, no serveix de suport a la memòria i al record, que no és una altra cosa que el dolor sentit convertit en valor. Contràriament, la geometria esdevé la protagonista de la retòrica arquitectònica, i en marca tant la funció com la forma (Muntañola 1985: 124). Els treballadors de la Funerària Anòia encarregats de procurar-li al mort una conducta decorosa obeint la pretensió d'acceptabilitat, vetllen per una escena ben muntada i que cap imprevist desacrediti o contradigui la projecció. "Cuidar l'última imatge que el cos ens ofereix, i que ja no depèn d'ell, és rendir-li homenatge perquè pugui continuar existint una mica més en la mirada de l'altre" (Thomas 1989 [1980]: 126), una mirada al cos ubicat en un marc que els dolguts no perceben idoni i que voldrien canviar-lo per convertir-lo en un entorn per rebre la mort. Actualment, alguns visitants estan contemplant l'idea d'exhumar els seus difunts per dipositar les despulles en el Cementiri Vell, operació que consideren monetàriament massa costosa. Mentre, es conformen

en anar modelant l'entorn a l'esdeveniment. Perquè la mort és una imatge (Morin 1994 [1951]), una imatge a recordar, aquella que el difunt va gaudir en vida; una vida quotidiana plena de experiències i que va compartir amb els seus sers estimats.



Fig.57. Garcia-Torra (2011). Difunt. Tanatori Funerària Anoia. Igualada

En la fotografia comprovem un passat que es fa present, com en els nínxols que actualment poblen el cementiri d'autor de vivències passades que es volen recordar i immortalitzar i, si no és possible el retorn dels éssers estimats, almenys que (simbòlicament) estigui en un hàbitat que transmeti protecció i descans: el que habitarà en la vida nova que l'espera.

La mort és un trànsit de la vida a la mort. Aquesta concepció processual de la mort requereix un suport social i també un suport físic. D'aquí que concebem l'espai pel morir como una relació de situacions. Arribada l'hora del decés, els professionals del tanatori recolliran el cos sense vida, en un acte simbòlic de separació per entrar en un estat transicional de laminaritat (Van Gennep 2008 [1909]) en què, ni viu ni mort, en un ambient solemne d'homenatge serà acomiadat abans d'incorporar-se al seu destí final o postmortem, la tomba, punt que se li assigna amb la continuïtat amb la vida. El destí final serà el Nou Cementiri d'Igualada, espai amb una fisonomia urbanística i simbòlica ben diferent a la del Cementiri Vell, de 160 anys de vida. Un espai aquest que ha

contribuït a perpetuar la tradició de les activitats de record i commemoració dels habitants d'Igualada vers els seus difunts. Per manca d'espai pels enterraments en el recinte vell, el Cementiri Nou serà el nou escenari en el que s'el·laborarà la cultura de la mort. L'estat mític de la mort prescriu que per i en aquest espai funerari, amb actes simbòlics la societat dels vius conduirà als seus morts a un destí transcendent, la manera que els dolguts donaran sentit a l'absència, "subratllant que la situació no és d'abandonament sinó de superació del dolor sentit per la pèrdua" (Londoño 2006). Així doncs, tot un sistema de signes i de sistematització de símbols que segueix un model cultural buscarà el seu suport material en una arquitectura postmoderna, que s'autoalimenta per ella mateixa, l'objectiu de la qual hauria de permetre ser un espai habituat, aquell construït objectiva i subjectivament d'acord ha demarcar un territori d'absència. Però, per voler mantenir el seu status d'obra d'art, els seus gestors procuren que no sigui usurpada per comportaments i dinàmiques dels visitants que l'usen i la signifiquen com un espai més de la seva vida quotidiana, a la que també inclouen els seus difunts.

En aquest context és raonable plantejar-se, que l'espai arquitectònic de Miralles i Pinós hauria de complir les expectatives de la gent, de ser un lloc per manifestar sentiments i de trobada amb els seus absents, els quals es fan presents en les visites i la cura de la tomba. Contràriament, l'arquitectura remou els valors simbòlics tradicionals vers la mort i el mort i provoquen un mal estar entre aquells que els tenen presents i interioritzats a mesura de mantenir-los vius mitjançant la reiteració de les seves pràctiques funeràries, les que ara es troben obstaculitzades per una arquitectura de disseny que prioritza la seva suposada estètica moderna i de qualitat. Però cal tenir en compte que el dol és una experiència subjectiva que demana objectivitat (Londoño 2006), per això, els visitants han decidit gairebé unànimement adaptar l'indret a les seves necessitats de culte i record i fer d'ell un espai d'experiències compartides: un entorn construït i vivent, aquell que fa més senzilla la quotidianitat, sense haver de racionalitzar un fet tan dolorós com la pèrdua d'un ser estimat en una arquitectura que no entenen.

La solemnitat ritual de morir en el llit del segle XV-XVI, en què la mort s'instal·lava en cada un dels visitants i també en els mobles i les xemeneies de

les cases, consolidà la funció del propi moribund en les cerimònies de la seva pròpia mort (Ariés 1982 [1977]: 35-36). La familiaritat de l'escena, amb el cos com element d'acció social no troba la seva continuïtat en una arquitectura del trànsit –un suport neutre de diferències– que permeti als difunts descansar en un lloc fix, segur i en pau. Uns nínxols variats segons gustos i preferències, les visites a les tombes i l'esforç d'alguns visitants de mantenir-hi les activitats de culte –encara que sigui vist amb recel pels seus gestors– tornen a l'espai aquelles dimensions que possibiliten l'habitar de la mort, en el sentit de donar-li una significació i un valor: la sensibilitat que de seu té la mort.

El que els practicants del lloc han fet és superposar al que els ha estat proveït –una obra d'art–, el que prové d'ells mateixos i així, l'entorn conté un sentit per ells, perquè hi ha un “sistema de significació” (Lefebvre 1973 [1970]). El nou espai funerari, un cop convertit en un espai de trobada amb els absents, públic, farcit d'imaginariis referencials que ajuda a acceptar i incloure la materialitat del cadàver en la vida dels dolguts, d'actes comunicatius, de llenguatges compartits, d'experiències humanes i de cultura, proveeix a l'espai un caràcter i una essència que Enric Miralles i Carme Pinós no han plasmat en la seva obra, concebuda des de plànols i projectes. Tota una revolució, diria Lefebvre (1971), en què els Igualadins, sense renunciar a la seva manera de ser i sentir, han donat a l'espai un esperit, una identitat humana que pressuposa la identitat del lloc, la que transmet el suficient valor per mantenir l'ordre de l'univers dels que han patit la pèrdua.

La ciutat i la societat en el seu conjunt poden veure's inscrits en les representacions i pràctiques del cementiri. Per això, més que ser simplement un lloc de trànsit i un “no lloc”, en el sentit que li dóna Augé (2000), de lloc de l'anonimat, sense identitat, és a dir, amb manca de relacions humanes –ja siguin socials, afectives o simbòliques–, el cementiri és un lloc identitari i de permanència, on s'hi respira un cert benestar. Només quan la pèrdua sentida troba un substrat idoni per ser expressada, l'espai esdevé quotidià: un lloc fundat per “la presència d'allò sensible, d'anhels, fet per la vida, des de la vida i amb la vida” (Londoño 2006: 45). Un espai construït que, a més a més de contenir les dimensions arquitectòniques –la tècnica i l'estètica–, conté també les formes de viure i de construir pròpies de la gent, tant necessàries per “fixar

la informació normativa col·lectiva, facilitant la reproducció de la mateixa en la vida diària” (Tapada 2002: 7-8). D’allò contrari, com apunta Lefebvre (1973), l’espai roman abstracte o mora.

VI. NI PELS VIUS NI PELS MORTS: EL FETITXE ARQUITECTÒNIC

VI.1 La transformació urbana i arquitectònica de la ciutat de Barcelona: l'elitista figura del bon arquitecte.

L'arquitectura té a veure amb el poder. És un miratge de la capacitat, la fermesa i la determinació dels poderosos: els dirigents polítics l'utilitzen per seduir, impressionar i intimidar. A grans trets, aquesta és la premissa de la que parteix Deyand Sudjic (2010) per encarar la íntima relació entre arquitectura i exercici del poder, dilucidant al llarg de les seves pàgines com l'arquitectura és un mitjà per explicar una història sobre aquells que construeixen. Per l'autor la finalitat de l'arquitectura subjugada al poder, ja sigui polític, econòmic, social o cultural, és la de servir d'eina propagandística. Clars exemples d'això en la història provenen de grans mandataris com Saddam Hussein, Adolf Hitler, Lósif Stalin o Benito Mussolini.

Els palaus i monuments que va fer construir Hussein demostren la intenció del dirigent d'utilitzar l'arquitectura com a instrument per glorificar l'Estat i consolidar el seu poder. Les espectaculars edificacions tenen una funció política i un paper cultural: la de glorificar-se a sí mateix i al seu règim i, el paper de donar una imatge de modernitat a un Estat. Només cal observar la Mesquita Estatal que el dictador volia construir, amb cabuda per a 30.000 fidels, prevista per ser el major centre de culte del món islàmic. Un altre edifici que Sudjic utilitza com a exemple d'expressió del poder polític mitjançant la construcció és la Gran Cancelleria dissenyada i construïda per Albert Speer sota les ordres de Hitler. Els gairebé quatre-cents metres d'edificació recalquen el missatge de la superioritat inherent d'Alemania, alhora, que serviren per l'engrandiment personal de l'arquitecte, la carrera del qual va desplegar-se gràcies als encàrrecs nazis. Així mateix, continua l'autor, Stalin va ser un altre dirigent que entenia a la perfecció l'art del llenguatge propagandístic de

l'arquitectura al servei d'una ideologia. El dictador soviètic, al igual que Hitler, va utilitzar l'arquitectura com a part de la seva estratègia per demostrar una posició en la que era capaç de controlar els esdeveniments i d'imposar la seva voluntat per canviar la forma del món. La grandiositat dels monuments de la ciutat, així com els materials utilitzats per a la seva construcció eren tècniques arquitectòniques usades per magnificar el seus règims. Boris Iofan fou l'arquitecte que es va unir a Stalin en els seus plans de reconstrucció de Moscú. Els volums i les textures dels nous edificis construïts, com el Palau dels Soviets, eren la imatge de l'estimat líder inspirat per la llum del geni, de qui va derruir i reconstruir tot allò que fos de menester per donar forma a una Rússia moderna. Mussolini no es quedà endarrere en aquesta voluntat de donar una funció política a l'arquitectura. Aquest cop, l'arquitecte Marcello Piacentini va ser l'escollit per donar forma arquitectònica al narcisisme, al vigor i a la força del dictador italià. Piacenti, juntament amb el seu mecenes, van fer tot el possible per relacionar el fascisme amb el progrés. Les seves intervencions en el Foro, el Coliseu i el Capitol inspiraren intimidació i sotmetiment dels individus cap el líder, qui utilitzava als arquitectes i els seus dissenys per reforçar la ideologia del partit. Com apunta Sudjic, "els edificis enormes, els eixos triomfants i l'ús de grans quantitats de pedra exhibides de manera que devien d'intimidat als transeünts caracteritzaren a tots els règims totalitaris, tant marxistes, com fascistes o nacionalistes" (Sudjic 2010: 59).

Amb aquests seguit d'exemples de mandatariis de règims totalitaris que utilitzaren l'arquitectura com a medi per finançar el poder i, d'altres exemples de les vides d'arquitectes que han mantingut una relació de submissió cega als poderosos, com és el cas de Philip Johnson, Yung Ho Chang, Jacques Herzog, Richard Rogers., etc, Sudjic desenvolupa com els arquitectes, a més a més de construir per raons pràctiques i ideològiques, també construeixen amb finalitats emocionals i psicològiques. D'aquesta manera Sudjic demostra que la disciplina

ha estat forjada pel que ell anomena l'ego, en el sentit que ha servit i serveix per exhibir poder i control tant per part dels poderosos com pels mateixos arquitectes que s'han adherit a la seva ideologia. Les estructures monumentals dissenyades i construïdes per tots ells, destacades per la seva expressió arquitectònica han estat construïdes per fins polítics i modernitzadors, passant per alt les construccions i la vida preexistent dels seus entorns. Els règims tenien nous líders i nous arquitectes que oferien projectes clarament moderns. Arquitectes de renom internacional com Hassen Meyer i Le Corbussier amb les seves obres aspiraven a crear una societat on les masses visquessin en condicions civilitzades. Ambdós ambicionaven construir llocs de treball, escoles, vivendes i hospitals decents pel proletariat, donant un valor ideològic a l'arquitectura; egotistes que han estat atrets per dirigents polítics que els acaben utilitzant amb finalitats polítiques (Sudjic 2010: 11).

Uns dels atractius de l'arquitectura pels qui aspiren assolir poder polític està en la manera que aquesta serveix per expressar les seves voluntats. Per ells, dissenyar o encarregar el projecte d'un edifici és la manera de construir la realitat tal i com volen que sigui, més que no pas com és, per ser sabedors que l'arquitectura, en certa mesura, determina la nostra manera de veure i d'interactuar en el món. Si bé, els mandataris anomenats això ho tenien ben clar, també ho tenien els gestors de la nova Barcelona, aquella que es va construir amb l'entrada d'Ajuntaments democràtics, un cop acabat el règim franquista. La modernitat va entrar a la Ciutat Comtal en forma d'icones arquitectòniques i a la mà d'Oriol Bohigas, l'arquitecte que va posar els seus coneixements al servei de diferents mecenes, els quals no dubtaren en continuar la tradició pròpia de tota Àsia i Orient Mitjà de demanar a arquitectes de moda dissenyar i construir projectes de prestigi, amb la finalitat de propiciar una imatge de modernitat a la ciutat.

Bohigas fou un arquitecte compromès amb el model Barcelona. Conjuntament amb arquitectes de la seva quinta, com Coderch, Moragas, Sostres i d'altres que posteriorment s'inclogueren sota la seva teoria i obra, Sòria, Garcés, Tusquets, Clotet, Correa, Milà, Viaplana i Piñón, Solà-Molanas, etc., –guanyant-se per aquest fet l'apòde de pare de la família arquitectònica barcelonesa–, han acabat sent els arquitectes universals dels anys '80. Amb

els seus projectes, la transformació de Barcelona començà a caminar (Moix 1994: 23-29). Dins d'aquest model Barcelona, directament deutor dels incentius econòmics aportats a la ciutat per a la preparació de la candidatura dels Jocs Olímpics de 1992, es tractava de donar una imatge a la ciutat i, –amb ella la figura de l'arquitecte intel·lectual–, com una realització material d'una visió política del progrés: recuperar una ciutat embrutida després de dècades de porciolisme.⁶⁰ Entre les dècades de 1980 i 1990, amb Bohigas a l'Ajuntament durant el mandat de Narcís Serra, el compromís polític amb l'arquitectura durant la Transició s'havia convertit en un terreny fèrtil per a projectes creatius arriscats que, posteriorment, amb Pasqual Maragall a l'alcaldia l'any 1982, fou en la força d'aquesta arquitectura postfranquista on es trobà la clau perquè Barcelona fos la metròpoli mediterrània de referència. Fruit de l'entrada de Maragall a l'escena política, el projecte de transformació urbanística traçat amb Serra i recolzat pel COI va créixer amb més força que mai. Dividida en projectes, la ciutat de Barcelona va ser repartida entre diversos arquitectes, la missió dels quals era crear una imatge de modernització per a la seva posterior projecció internacional.

A fi de donar aquesta imatge de modernitat, projectes de prestigi van ser dissenyats per aquests arquitectes triats a dit per Bohigas, l'arquitectura dels quals va servir com a eina propagandística del Model Barcelona. Els seus projectes provenen d'un interès en mostrar la ciutat el més seductora possible a ulls de tot el món. El ambiciós pla no només va ser encomanat a figures de l'arquitectura nacional sinó que també, durant aquesta dècada van aparèixer l'Star-System de l'arquitectura. L'adjudicació de projectes a arquitectes de renom mundial –Vittorio Gregotti (L'Estadi Olímpic), Arata Isozaki (Palau Sant Jordi), Norman Foster (Torre de Collserola), Gae Aulenti (Palau Nacional), Bruce Graham i Frank Gehry (Hotel Arts), i Richard Meier (Museu d'Art Contemporani)– va deixar clar la debilitat de Maragall per les *vedettes* de

⁶⁰ En aquest context de progrés, el porciolisme era entès pels arquitectes de l'època no només com el període estricte de l'alcalde Josep Maria de Porcioles, del 1957 al 1973, sinó també per les diverses etapes que el van envoltar i que van ser responsables d'una falsa expansió urbana de Barcelona. Dita expansió és caracteritzava per dur-se a terme sense plans ni projectes, sense cap sentit de sociabilitat i confortabilitat col·lectiva i sense serveis ni urbanització, les conseqüències de les quals va ser tenir desatesa a la migració acollida de corre-cuita als anys `50, obligada a construir en terrenys inservibles i perillosos des del punt de vista tècnic.

l'arquitectura, com també ho eren per a Bohigas convençut que l'arquitecte de fama aportaria un valor afegit al projecte. Les estrelles de l'arquitectura van ser utilitzades per proporcinar la idea que es pretenia de ciutat moderna, així com per recolzar operacions immobiliàries indispensables en aquest procés de modernització urbana, de les quals encara ens en fem ressò⁶¹. El mateix MACBA (1991-1995), projectat i construït per Richard Meier, fou l'element central d'un pla per a la renovació del barri del Raval (Moix 1994: 94-101), titllat de degradat, amb falta de llum i espais públics oberts. El projecte museístic va marcar definitivament un punt d'inflexió en el compromís polític amb l'arquitectura iniciat durant la Transició.

El fenomen de les "arxistar", que s'origina d'atorgar projectes a estrelles d'arquitectura de fama mundial, s'entén millor quan repassem la vida arquitectònica de Barcelona a partir de 1939, un cop finalitzada la Guerra Civil. En aquest temps, Francisco Franco no va mostrar cap interès en la cultura general i menys encara per les qüestions projectuals. Per això, la típica relació condescendent entre l'aristòcrata i l'arquitecte o, dit d'una altra manera, entre poder i arquitectura, que de sempre s'ha donat en països governats per dirigents autoritaris a Espanya no es va donar. Amb Franco al poder no es va rebre cap contribució per part de cap arquitecte rellevant. La falta d'instàncies arquitectòniques feu que no es pogués parlar d'una arquitectura del sistema, ni d'una recerca de sinergies amb un llenguatge projectual definit. Per això, la tendència estilística predominant va prendre forma d'una arquitectura vernacular amb elements del monumentalisme clàssic, seguint models com el Monestir del Escorial (1563-1584).

Ara bé, en la dècada de 1970, l'arquitectura es trobava en un procés de redefinició un cop culminat l'esforç d'un conjunt d'arquitectes anomenats el Grup R, l'acció dels quals va contribuir a consolidar una versió pròpia de

⁶¹ Per donar una imatge de modernització i promoció internacional de Barcelona, les preparacions dels Jocs Olímpics de 1992 es varen associar estretament a l'especulació urbanística, financera i a un fort control social, ara simbòlic ara seguritari. En la configuració de la desfasada ciutat industrial en l'actual ciutat seu turístic-comercial de reconeixement internacional va caldre abandonar-nos a un intens frenesí urbanístic, iniciat anys abans de la inauguració del Jocs. Ara fa vint-i-cinc anys sabem que la Barcelona de 1992 no va imaginar-se els desastres que la preparació a la candidatura dels Jocs Olímpics va comportar pels barcelonins, que va suposar rescats econòmics i retallades en drets socials que, a hores d'ara, encara ens estan afectant.

l'estètica moderna sota el règim franquista⁶². L'any 1975 amb la fi del franquisme i a causa d'un procés democràtic de les estructures del país a la vista i, de la poca intercepció de l'arquitectura pel govern, en comparació amb altres disciplines en què la reacció del règim es manifestà amb intensitat, aquesta fou un modus eficaç d'incidir en la societat com a instrument de crítica política. Per aquest motiu, molts arquitectes van aglutinar-se en escoles o grups, com és el cas del Grup R. Això va provocar que el debat traigues a la llum una escena intel·lectual especialment viva a Barcelona que, més endavant, es va refermar quan Bohigas va decidir donar a la ciutat "una imatge arquitectònica convençut en les possibilitats de la figura de l'arquitecte-intel·lectual com a realitzador material d'una visió política de progrés" (Scarnato 2016: 32-40). L'anhel de contemporaneïtat que va portar a fer sorgir l'elitista figura del bon arquitecte va ser en detriment a les pressions veïnals que de sempre s'havien donat a la Barcelona vella a l'hora de decidir les reformes urbanes i arquitectòniques de la ciutat⁶³. Paulatinament i, secundari als efectes de la visió maragallista de ciutat harmoniosa i cívica, els barcelonins s'anaren convençent de les suposades millores que portava el Model Barcelona en les seves vides. En aquests moments, l'arquitecte va començar agafar força, fins el punt que se li va reconèixer una autoritat cultural i professional.

A partir de llavor va donar-se un desplegament de talent projectual per part dels "arxistar" i d'altres arquitectes locals que fou definit pel mateix Bohigas com una generació de "nova arquitectura catalana". Oportunitats professionals i conceptuals impensables en altres moments i llocs van donar al col·lectiu un lideratge en la promoció de la ciutat i un paper summament destacat en els

⁶² El Grup R fou un moviment arquitectònic desenvolupat a Catalunya durant els anys '50 que va sorgir com a reacció a l'arquitectura de tall acadèmic monumentalista desenvolupada en els anys de la post-guerra espanyola. Entre els seus membres destacaren Josep Antoni Coderch, Josep Maria Sostres, Antoni de Moragas, Joaquim Gili, Manuel Valls, etc, a qui s'afegiren d'altres més joves com Oriol Bohigas, Josep Martorell i Manuel Ribas i Piera. En la segona meitat del S.XX varen tenir un paper fonamental en la promoció d'una arquitectura catalana internacional a partir del moviment modern. El seu esperit renovador va tenir continuïtat en la Escola de Barcelona, que estarà en la avantguarda de l'arquitectura catalana durant els anys 1960 i 1970.

⁶³ El fenomen dels "arxistarts" va suposar que la disciplina arquitectònica deixés de banda el compromís social d'anys anteriors per abandonar-se totalment a les exigències de l'encàrrec. La recerca d'arquitectes de fama que aportessin valor a les operacions de milloria urbanística i social a la ciutat va ser en detriment del paper destacat que tenien a l'Ajuntament i d' ignorar les protestes veïnals vers les accions projectuals per formular una consciència política més àmplia de la ciutat.

programes de transformació urbana impulsat per la preparació a la candidatura als Jocs Olímpics de 1992. Així mateix, sumat al fet que l'arquitectura tenia la llibertat per créixer i desenvolupar-se facilità l'experimentació arquitectònica i el sorgiment d'una arquitectura més exuberant, de la qual fou emblema l'Enric Miralles (Scarnato 2007: 107). L'arquitecte Bruce Graham, autor de la torre Arts (1990-1991) del Port Olímpic de Barcelona, en una entrevista subratllava que “ [...] La nova generació d'arquitectes dirigida per Oriol Bohigas és atrevida i revolucionària [...], la preocupació dels quals és l'avenç de la civilització i el descobriment d'un llenguatge constructiu modern que pugues albergar l'organització democràtica que es defensa” (Alandete 2010: 1)⁶⁴. De tot plegat podem deduir que l'Acadèmia va gaudir com mai de la visió maragallista en la qual el valor únic de l'arquitectura residia principalment en l'afany de contemporaneïtat i en les possibilitats compositives ofertes per una estètica oberta que assegurava un valor creatiu de l'acció projectual.

Estem parlant del pas endavant donat als anys '70 en el terreny de la cultura arquitectònica, que redueix el paper dels arquitectes en l'Ajuntament i avala l'aparició d'un nou “arquitecturisme”, aquells projectes portats a terme per arquitectes escollits a dit, vectors d'un programa de govern que prioritza l'arquitectura com a fet cultural i que no requereix una militància estètica comú, operant d'acord amb l'hedonisme i el talent de cada autor (Moix, 1994; Scarnato, 2007). Barcelona serà transmutada pels seus alcaldes en una urbs de gran bellesa mitjançant una arquitectura de “firma”, d'obra d'autor que, alhora, tindrà també la tasca de resignificació de l'espai urbà, experimentant amb la seva forma. Aquest fet és corroborat per Delgado (2007), quan ens manté al corrent d'aquesta voluntat de modelatge dels gestors de l'espai mitjançant l'arquitectura i l'urbanisme, no tan sols per fer-la un model sinó també per fer-la modèlica: un exemple exemplificant, un referent a seguir. Barcelona es convertí així en un dels laboratoris urbans més actius –i atractius– dintre del panorama nacional i internacional en temes d'arquitectura i urbanisme.

⁶⁴ David Alandete, El País, 25-03-2010.

D'aquesta conjetura surt el concepte "Model Barcelona" al que hem refereixo més amunt i que al·ludeix a aquest poder de l'arquitectura i de l'urbanisme de transformar, de millorar l'atractivitat i la posició estratègica de la ciutat. El terme va ser anomenat per primer cop en un article de Le Monde publicat el 1996, on el periodista i crític d'arquitectura Frédéric Edelmann (1996) lloava el paper del "domini" artístic, arquitectònic i urbanístic de la capital catalana. Resulta llavors evident que Barcelona és un exemple més del que Sudjic (2007) qualifica d'una arquitectura d'alt nivell i impactant, convertida en representació del poder i arma propagandística política i cultural que ha comportat deificar als arquitectes que s'han posat al seu servei.

Conversant amb Carme Pinós (19-I-2017), ella parlava del tant per cent d'arquitectes que es mereixien el títol acadèmic, que per ella era d'un 10%. Aquests, afirmava, són "els que tenen cara i ulls, els que destaquen sobre la resta d'arquitectes". El 10%, deia, són "els que fan arquitectura. La resta, fan altres coses". L'exclusivitat del bon arquitecte o de l'elitisme que ostenta a què es refereix Pinós prové d'un estatus que s'ha anat traçant des de l'Edat Mitjana quan començaren a formar-se organitzacions d'oficis entorn la construcció d'esglésies, catedrals i monestirs. Així ho relata Ferrer Benimel (1994), en desenvolupar, entre d'altres qüestions, el paper que l'arquitectura va tenir en el sorgiment del fenomen històric de la Masoneria, present al llarg dels tres últims segles dintre i fora d'Europa. L'autor veu el punt de partida de l'engrandiment de l'arquitecte en l'imaginari arquitectònic de la maçoneria medieval operativa constructora de catedrals. El gremi dels constructors era un dels més organitzats i més exclusius de l'Edat Mitjana, fins al punt que assolir el lloc de mestre paleta equivalia a convertir-se en una de les figures més importants del país. Mentre duraven els treballs d'edificació, els obrers i els mestres ocupaven llocs diferents. Per un cantó, hi havia l'espai dels obrers, on treballaven, menjaven i descansaven i, per un altre cantó, es situava l'obrador. Aquí, els mestres i d'altres actors –artistes i operaris– treballaven aixoplugats de la intempèrie sobre taules i taulers de dibuix sota l'autoritat del mestre paleta, qui mantenia la disciplina i aplicava les normes de l'ofici de l'arquitectura. En aquests espais s'establien vincles estrets, sorgint d'aquesta manera una comunitat estable i un ordre necessari per mitjà d'una subordinació completa.

D'aquí que apareguessin diferents confraries, com la dels pedrers, formada per obrers, operaris, artistes i mestres que, posteriorment, es convertiren en lògies o grups de treballadors a l'entorn dels quals es construïen habitacions convertides en colònies o convents. Aquests nuclis eren reglamentats per estatuts amb la finalitat principal d'aconseguir una concòrdia completament fraternal (Ferrer 1994: 5-7).

Dins d'aquesta jerarquia corporativa, prossegueix l'autor, els maçons medievals posseïen una posició social elevada i són els que van tendir cap a la creació d'una professió arquitectònica. Més que individus que exercien un ofici bàsic, eren considerats mestres que exercien un art lliberal. La iconografia medieval del Déu Pare com a Creador, traçant l'Univers amb un gran compàs mostra el concepte de "Gran Arquitecte de l'Univers" que representa l'enlairament del seu estatus. L'exclusivitat que gaudien procedia no només de conèixer els costums tradicionals de construcció, sinó també de dominar i d'utilitzar convenientment l'arquitectura a base de símbols i d'una ciència mística dels números. Eren sabers i tècniques que guardaven com un gran secret que només desvetllaven a aquells aspirants que juraven lleialtat i honor a les lògies i estaven interessats en sotmetre's a l'ensenyança regular de l'ofici. Aquests, anomenats neòfits, eren dirigits pel mestre en el seu ingrés a les confreries (Ibídem: 28-30).

Aquest sentit d'engrandiment i exclusivitat de l'arquitecte també el trobem en el context de l'edificació del Cementiri Nou. Josep Clos és el manyà que va treballar per l'Enric Miralles i la Carme Pinós en la construcció del cementiri. Clos té un taller propi de ferreria en el Polígon Industrial d'Igualada, no massa lluny del nou assentament funerari. En el seu dia, la constructora encarregada de les obres buscava un manyà per la zona i varen contactar amb ell. Clos havia treballat per a altres arquitectes. De Miralles i Pinós, però, no n'havia sentit a parlar, ni tampoc els coneixia. En la mesura que anaren treballant junts es conegueren i varen connectar. A partir de llavors el ferrer ha col·laborat en altres obres de l'arquitecte com Tir a l'Arc Olímpic (1992), fent també mobiliari per a casa seva i, posteriorment, amb Carme Pinós va col·laborar amb l'obra del Parc de les Estacions (2000) a Palma de Mallorca i amb l'estudi d'arquitectura Miralles Tagliabue (EMBT), concretament construït

una estructura metàl·lica mòbil, de set tones de pes i set metres d'alçada per suportar el pes d'un espectacle. Clos, parla principalment de la seva relació amb l'Enric Miralles (9-XII-2016). Amb la Carme Pinós va tractar-hi poc, perquè el cementiri resta sota la responsabilitat de Miralles, després de la separació de la parella. El que més va destacar durant la passejada conjunta al Cementiri Nou va ser l'experiència de treballar per aquest "geni", tal i com ell el qualifica. Josep Clos sent una gran admiració per Miralles, per la facilitat amb què dibuixava i per les idees que tenia a l'hora de construir els seus dissenys. Al seu parer, Miralles passava del dibuix als materials de construcció amb molta facilitat, fins a tal punt que exclamà que el cementiri ha estat la construcció on més ha gaudit. El que li sorprenia, afirma, és que "Miralles és l'únic arquitecte que dissenyant pels altres vivia les coses en la seva pròpia pell", un sentiment que transmetia a tot l'equip. Clos ho recorda en el fet que el propi Miralles agafava un foli en blanc i s'asseia amb ell per discutir i trobar la manera de materialitzar el disseny que tenia en ment. Fet el dibuix i havent-se posat d'acord en com construir-lo, no li quedava cap dubte que l'arquitecte era únic dibuixant a mà alçada. Treballant junts en el cementiri, explica, també li demanava el parer de detalls que tenia previst incorporar en la construcció. El feia participar i li transmetia la seva genialitat, cosa que li fa pensar que realment va deleïtar-se de debò ajudant-lo. S'ho passava bé amb ell, dibuixant i provant tècniques i formes. "Vaig aprendre molt. Ostres, tot a mà, unes projeccions i unes coses, que veus el que vol perfectament definit i fet. Em trucava i quedàvem a casa seva. És innegable que el veies gaudir", exclamava. També recorda que era molt bon comunicador, amb una gran facilitat de convèncer, "amb un tarannà fluid que t'ho feia passar bé", conclou. Una opinió semblant de Miralles prové d'en Carles Crespo (11-IV-2016), actual arquitecte municipal d'Igualada que va ser partícip en tot el procés de construcció del Cementiri Nou. Crespo també destaca les aptituds de l'arquitecte per transmetre el seu ofici als operaris de l'obra. Per l'arquitecte, Miralles era una persona encantadora i seductora que provocava que la resta de l'equip es convertissin en col·laboradors, fent-los formar part de la construcció. Per això – va afegir–, "el jardiner continuava treballant amb ell, igual que el manyà.

Emocionava a la gent amb les coses que construïa. Coses complicadíssimes que feia i desfeia, muntava i desmuntava”.

Aquestes converses suggestionen una imatge de Miralles com el gran mestre amb autoritat que aplica les normes de l'ofici de l'arquitectura, el qui il·lumina al seu deixeble, a l'obrer capaç de servir-lo útilment. Com una espècie de ritual d'iniciació maçònic, els industrials que participaren en la materialització del projecte funerari de Miralles i Pinós són els neòfits disposats a aprendre de l'home arquitectònic, signe de la intel·ligència i de la ciència. Ambdós testimonis etnogràfics ens remetent al Venerable Mestre demiürg de l'Univers, a modus de Gran Arquitecte Universal que esmenta Ferrer. Miralles, conegut com un reputat arquitecte executa un art lliberal i inventa un llenguatge constructiu modern que emana de la conjuntura de la transició democràtica i la modernització de les estructures del país donada en les dècades dels '70 i '80.

En aquest sentit d'avenç de la civilització, com encertadament senyalaren Aricó, Mansilla i Stanchieri, un cop deixa't endarrere l'urbanisme *desarrollista* de l'època porciolista, la tasca de resignificació de l'espai urbà que s'havia d'administrar a partir de l'anomenada transició democràtica va desenvolupar un inèdit patró d'urbanisme redentor. Aquests nou model d'urbanisme feu possible que les directrius d'actuació del Model Barcelona constituïssin una nova disciplina urbanística i arquitectònica que buscava transcendir el seu propi objecte d'anàlisi i d'aplicació, amb l'objecte de permeabilitzar tots els àmbits que conformen la vida social (Aricó *et al.*, 2016: 227-228). La modernització de la ciutat volia imprimir un canvi radical no només territorial i urbanístic, sinó sobretot social, a l'estil de la maçoneria, en un desig comú de perfeccionament del món. L'instrument que tingueren els gestors per fer-ho fou l'espai públic, al voltant del qual, un cop embellit i ordenat –és a dir, regulada i codificada la troca de realitats humanes que s'hi donen mitjançant l'urbanisme i l'arquitectura– es pretenia també crear una cohesió ciutadana en torn als valors polítics hegemònics que es volen dirigir cap a una ciutat perfecta, moderna, on sobreabunden els “espais de qualitat”. De qualitat perquè han estat tocats per l'arquitecte, que ha tingut la tasca de redimir-los del seu aspecte degradant i caòtic per la via del projecte i del monument. Aquesta funció donada al projecte de monumentalitzar i, alhora, d'esquematzar l'espai

perquè resulti bonic i amable als nostres ulls porta de la mà, tal i com sosté Delgado, la proposició d'un fons afectiu. Això vol dir administrar de manera significativa recursos emocionals que posin cada un dels elements morfològics presents en l'espai al servei d'una congruència i coherència ideal, però donant l'esquena a l'enrevesament de les pràctiques urbanes reals. Delgado insisteix en el fet que el mecanisme d'arquitecturització utilitzat per redimir l'espai públic i tot allò que el conforma, el converteix en un "espai de qualitat" que actua com a dispositiu inductor d'actituds, és a dir, com a instruccions d'ús tant pràctic com simbòlic, "orientades a l'acció, controlant les interaccions, senyalant el que convé fer, però també el que convindria pensar, sentir i anhelar" (Delgado 2007: 15-16). Les polítiques que gestionen el Model Barcelona a partir del projecte arquitectònic busquen sobretot la congruència entre la forma i l'activitat mitjançant l'esteriotipació i l'esquematzació dels entorns, propiciant una identitat social diàfana, feta en base a valors cívics i progressistes que no deixen de ser els mateixos que les confreries maçòniques aspiraven a infondre al món com a valors universals. Tant els francmaçons de l'època de les Llums, com els arquitectes responsables de les monumentals obres d'arquitectura que anaren poblant Barcelona a partir de la dècada dels anys '70 professaven una espècie d'endogàmia intel·lectual tancada compromesa en la construcció de la humanitat: en la construcció d'un temple d'amor o de fraternitat universal.

Passejar pel cementiri amb el Josep Clos ha facilitat copsar l'actitud de Miralles o el seu posicionament davant d'una arquitectura de disseny que requeria ser explicada als gestors de la ciutat en la mesura que s'anava construint. Durant el passeig, en Josep Clos recordava molts detalls de les visites a les obres que feia amb el Carles Crespo i l'Enric Miralles:

Tot caminant per la baixada dels enterraments en Josep explica com es van col·locar i quin significat tenien els tres eixos de ferro en forma de creu que marquen l'inici de la baixada. El que inicialment volia Miralles, argumenta, "no es va portar a terme perquè els volia col·locats de tal manera que, amb un motor elèctric, aquests s'obrissin per deixar passar el cotxe fúnebre, alhora que l'obligava a fer una espècie de ziga-zaga". L'Emili s'hi va negar i en Miralles va cedir; l'hi va fer cas. Però, en el que no

va cedir fou en retirar la tapa de clavegueram que tanca la fossa comú. Miralles, per tapar el pou que serveix de fossa comú va fer servir les típiques tapes de fossa rodones fabricades pel Grup Fàbregues pel clavegueram de la xarxa de sanejament d'Igualada. Llavors, "el Carles, en veure-ho, es va enfadar, perquè ho trobava una falta de respecte i, per aquest motiu, li va demanar, gairebé cridant, que la retirés immediatament". L'actitud de Miralles en aquells moments fou de quedar-se impassible. No li va ni contestar, es va quedar totalment fred. En acabar la visita, sortint d'allà, quan el Carles no era al davant, li vaig dir, aquesta tapa la faràs canviar, oi?. En Miralles em respongué, "aquí ningú toca res" i la tapa encara hi és" (Entrevista a a Josep Clos, 9-XII-2016).

El fet que, per dir-ho d'alguna manera, l'arquitecte es sortís amb la seva i el client acceptés construir no només alguna cosa que no entenia, sinó també alguna cosa que no desitjava, transmet una visió d'una professió que ha desenvolupat un concepte de sí mateixa semblant a la d'un sacerdot. Com és sabut, l'arquitectura és una eina pràctica i un llenguatge expressiu capaç de transmetre missatges molt concrets. En aquest aspecte, hem vist com grans monuments i edificis han servit de propaganda per glorificar l'Estat i consolidar el seu poder. Així mateix, la cultura també ha estat invocada amb les mateixes finalitats instrumentalitzadores. Construccions de teatres, auditoris, biblioteques i museus com grandiloqüents exaltacions de l'art i de la cultura han servit d'instruments legitimadors de determinades gestions sobre la forma de la ciutat i els seus habitants. L'arrogància projectadora que manifesten les fa equivalents a les construccions dels temples clàssics o les catedrals medievals. A Barcelona, el projecte arquitectònic buscarà el perfeccionament moral i cultural dels seus habitants mitjançant la construcció de temples simbòlics dedicats a la virtut; la ciutat ideal dels arquitectes i dels urbanistes.

Alguns exemples locals propers en serien el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (1990-1993), de Piñón i Viaplana, el MACBA (1987-1996), de Richard Meier i la Biblioteca Municipal Nova Icària (1989-1992), de Franc Fernández i Moisés Gallego –ambdues edificacions considerades icones culturals–; autèntics llocs de culte que fan de Barcelona un bon exemple de principis arquitectònics i pràctiques urbanistes a seguir,

però sobretot un model cultural que estableix costums, conductes, desitjos i necessitats. Altres exemples arquitectònics locals posteriors que també exhibeixen aquest èmfasi en els grans conjunts culturals amb l'objectiu polític i polititzador són el Teatre Nacional de Catalunya (1996), de Ricard Bofill, L'Auditori (1999), de Rafael Moneo, l'edifici Fòrum (2001-2004), de Jaques Herzog i Pierre de Meuron i el Centre de Convencions Internacionals de Barcelona (2000-2004), de Josep Lluís Mateo. Exemples d'altres indrets de l'Estat tindriem el Museu Guggenheim Bilbao (1992-1997), de Frank O. Gehry, a Bilbao, la Ciutat de les Arts i les Ciències (1998), de Santiago Calatrava i Félix Candela, a València i l'Auditori de Tenerife (1997-2003), de Santiago Calatrava.

D'aquí que la figura de l'artista, de l'intel·lectual o del creador correspondria aleshores a la de personatges que han estat posseïts per la cultura (Delgado 2008: 72). Sota les ordres de polítics, els arquitectes han estat triats a dit per construir temples enlairats en honor a les arts, però també a la ciència i a la tecnologia (Aricò *et al.*, 2016: 230). Llavors a modus de demiürg, l'artista creador es posa al servei dels qui representen el poder polític i econòmic que el que cobegen és ordenar i guiar vides i llocs mitjançant les seves projeccions. Les vides d'ignorants que cal culturalitzar i llocs que ineludiblement han de ser modelats per convertir-los en espais de qualitat a partir de sotmetre'ls a la transparència, la coherència i la predictibilitat, propòsits clarament modernitzadors. Llavors podem dir que l'arquitectura i el seu creador el Gran Arquitecte Universal seran els encarregats de controlar i classificar la vida tal i com es viurà en un espai, coreografiar cada activitat dintre de cada espai i d'imposar-se per complert al nostre entorn personal. També emmarcaran el món, excloent allò que no vol exhibir i mostrant el que es pot veure. Per a tot això caldrà que la seva forma depengui dels poderosos i no de la majoria. A les mans dels primers, els segons seran persuadits i guiats de com s'ha de viure per convertir-se en subjectes moderns. Sudjic ho exemplifica quan escriu "al principi de l'arquitectura moderna hi va ser Le Corbussier. La vida és un camí. Escull bé qui t'ha de guiar" (Sudjic 2007: 156-157). François Mitterand amb la reforma del Louvre a la dècada de 1980 i la construcció de la Grande Arche de la Défense (1989-1990) fou part essencial

de la seva estratègia per convertir París en la capital indiscutible d'una Europa moderna. Formes geomètriques simples d'acer i cristall serviren per simbolitzar el compromís francès amb la modernitat.

VI.2 L'arquitecte artista

Tal i com s'han pinzellat més amunt, podem dir que l'Enric Miralles fou fill de la família arquitectònica de qui Bohigas en fou el gran progenitor. El recorregut de la seva carrera professional ha estat clar. Abans d'acabar els estudis d'arquitectura Miralles, conjuntament amb Marcià Codinachs fou col·laborador del despatx d'Albert Viaplana, Helio Piñón i Gabriel Mora, arquitectes les creatives projeccions dels quals ompliren la ciutat de Barcelona durant la reforma urbanística executada per la preparació dels Jocs Olímpics del 1992. En aquest context d'abundància de propostes en els despatxos d'arquitectura, el tàndem Miralles i Pinós fou escollit per participar en la construcció de l'àrea olímpica de la Vall d'Hebron, a Badalona. Tir a l'Arc Olímpic (1992) fou un dels conjunts arquitectònics que donaren forma al conjunt olímpic juntament amb d'altres obres com el Pavelló Municipal d'Esports, de Jordi Garcés i Enric Sòria. Eduard Bru, arquitecte cap de l'ordenació del complexa, sentencià que fou l'àrea dels juniors: joves professionals de trenta anys que amb la dinàmica olímpica varen poder treballar, fet poc habitual que arquitectes d'aquesta edat hagin pogut accedir a obres de tant nivell (Moix 2007: 141-149).

El nou rol que l'arquitectura va adoptar a mitjans dels anys 70-80, d'assegurar el valor creatiu de l'acció projectual va donar encara més rendes soltes a les creacions d'un arquitecte –Miralles–, que per ell mateix ja despuntava com un dels més solts i personals. El fet que Barcelona es presentés com un laboratori urbà en temes d'arquitectura i urbanisme també fou favorable perquè els arquitectes gaudissin de total llibertat a l'hora de dissenyar propostes constructives i tinguessin barra lliure conceptual, sense constreyniments formals ni estilístics. L'exuberància arquitectònica de Miralles no només prové de les seves capacitats personals sinó també d'aquest context d'experimentació i descobriment de nous llenguatges constructius moderns

dels que l'arquitecte ja va fer un tast en els anys treballats com a col·laborador amb els veterans de l'ofici.

Ara bé, darrere l'èxit olímpic és va manifestar una clara inclinació a considerar els arquitectes més artistes que tècnics. En la dècada de 1980, assevera Degen, es va assistir a l'aparició del disseny com a expressió de la nova llibertat, la nova identitat catalana i un nou estil de vida català (Degen 2008: 3). Una mostra d'això fou l'exposició "La ciutat de l'artista. La ciutat de l'arquitecte", exhibida l'any 1994 en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) i que va suposar l'inici d'una successió d'exposicions i iniciatives culturals centrades en la ciutat i l'arquitectura. Aquesta consideració d'artistes no ens hauria d'extranyar si tenim en compte que un dels vectors de la transformació urbana de Barcelona fou l'anhel de contemporaneïtat que es va cobrir des del valor creatiu de l'acció projectual, la qual cosa va donar peu a accentuar la vessant estètica de les construccions, tan necessària per embellir l'espai públic percebut com a degradat i brut. Així, l'arquitecte va poder desplegar tota la seva imaginació sense restriccions culturals –tampoc financeres ni burocràtiques–. Un fet que va reforçar aquest èxit súbtil del disseny i de la producció creativa a la ciutat de Barcelona i a la resta de l'Estat espanyol foren les crisis teòriques que pels anys 70 va patir la modernitat pel que fa a l'arquitectura. L'arquitecte Díez de Corral en una entrevista a Jot Down Magazine (2015) ens fa saber com l'arquitecte modern va ser llavors considerat l'artista. Això fou degut que, a falta d'un exercici crític, la majoria d'arquitectes es donaren a creacions més capritxoses o espectaculars. La postmodernitat, sosté l'autor, va portar a la consagració universal de l'arquitectura-espectacle. Situats als anys '80, "es va generar la gran artistada i l'arquitectura es va convertir en un show pagat pels polítics" (Corazón 2015: 14).

El dia de la celebració del 20è aniversari de l'entitat Dones amb Empenta a l'edifici de l'Adoberia Vella d'Igualada, la Clara, parlant amb un grup d'amigues presents en la celebració sobre l'obra de Miralles, comentava que tenia "pendent anar a visitar el museu". Així considerava aquesta veïna d'Igualada el cementiri, com un lloc on s'exhibeix art que s'ha de visitar. Així mateix, en Jordi Pont, regidor d'Urbanisme i Mobilitat de l'Ajuntament d'Igualada s'alarmava per "la gestió d'un indret que esta concebut com una

obra d'art, quan en realitat és un espai funerari que s'ha d'utilitzar" (15-XI-2017). Concretament, l'obra del cementiri és una obra molt estudiada en les universitats d'arquitectura. Encara, actualment, a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB) imparteixen assignatures que dediquen alguna classe a comentar l'arquitectura del Cementiri Nou d'Igualada, sempre posant-la com a referent de bona arquitectura, en el sentit de ser innovadora i que ha assolit ser un llenguatge projectual totalment inèdit. Tanmateix, l'originalitat en la manera de projectar d'Enric Miralles i Carme Pinós està dilatadament comprovada en alguna tesi doctoral. Montserrat Bigas Vidal, per exemple, en "Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto" (2005), planteja com l'arquitecte havia donat a conèixer el seu desinterès per les tipologies i creia en la insuficiència de recórrer als usos històrics per fer arquitectura. Miralles, escriu Bigas, fa arquitectura partint de la vessant acadèmica i professional, en el sentit que crea el seu propi estil a partir també de l'experiència del construir. Tal experiència és presidida per la implicació personal que l'arquitecte materialitzava fent que les analogies, metàfores, elusions poètiques o d'altres referents culturals que tenia en el pensament fossin directament models formals. Els productes de la seva imaginació ja són arquitectura. Igualment els seus esbossos i dibuixos que per si mateixos també són arquitectura, elements constructius vàlids i autònoms (Bigas 2005: 4-5). Observar detingudament l'edificació funerària ens dóna una idea més clara del que Bigas assevera:

Voltejant pel cementiri hom percep que és important no perdre de vista el terra, perquè el paviment conté incrustats troncs de velles travesses de ferrocarril. La feina va ser aconseguir que un avi amb caminador arribés davant del nínxol que volia visitar. La vellesa no li permetia alçar el caminador per passar el desnivell que aquests produeixen. Feia passes petites mentre l'acompanyant l'ajudava a fer-ho. El trajecte des de l'entrada al recinte fins arribar a mitja alçada de la baixada dels enterraments va ser lent i feixuc, però amb paciència ho va aconseguir. Quan van arribar al nínxol els esperava la resta de la família, que li tenien un banc a punt perquè descansés. És molt fàcil ensopegar i no cal ser vell per fer-ho: l'etnògrafa, fent observació, també va ensopegar. Perdre el terra de vista

és un ensurt segur per a un nombrós nombre de visitants. Molts ho saben. A voltes són pocs els avis que no van agafats. La Genina, duia el seu pare agafat del braç amb les dues mans. Algú altre, també amb les dues mans, li agafava l'altre braç. L'avi caminava per l'espai com si no toqués de peus a terra. Una escena humorística i sobretot estranya, quan els avis sempre han gaudit dels cementiris, de passejar moltes vegades sols per l'indret; d'asseure's a l'hivern en els bancs que hi toca el sol (Quadern de camp, 1-XI-2017).

Però en el Cementiri Nou això no és possible. La metàfora que Miralles tenia en el pensament i que va utilitzar per dissenyar aquest tipus de paviment, la qual materialitza en els materials de construcció i el seu desplegament pel terra, és un poema de Jorge Manrique, “Coplas por la muerte de su padre”, fent al·lusió concreta al primer vers de la tercera copla, “*nuestras vidas son los ríos que van a dar en el mar, que es el morir*” (García 2016). Els tronc de velles travesses de ferrocarril que tants problemes donen als gestors de la ciutat –reben moltes queixes dels transeünts– representen aquestes vides que flueixen. La poètica que expressa el disseny del paviment ha assolit la creació d'un lloc divers i original. Contemplar la glorieta de tombes en un dia sovellós (5-X-2016), des del segon pis és un espectacle. Els troncs semblen flotar. Alguns arriben fins al final on es queden aturats i amuntegats en no poder seguir el seu recorregut. En el traçat de la corba que desemboca a la glorieta, sembla que s'ajunten perdent velocitat, però no deixa de ser un efecte visual. El resultat és admirat, allò mai vist en un cementiri. Però, el visitant que passeja manifesta que “el pitjor que porten és el terra. La feina es nostra per aconseguir recolzar-hi les escales” (Núria, visitant del cementiri, 29-X-2016).

L'actuació funerària vol dissenyar un paisatge. D'aquí sorgeix una arquitectura restaurativa front la natura (Massad/Guerrero 2005: 1). Seguint aquestes intencions, l'arquitecte, tant en el disseny com en la construcció de l'espai pels morts, actua prioritant el significat de la seva obra dins d'un entorn i temps per sobre de la seva funció. El resultat d'això és una edificació on l'art i l'arquitectura tenen una relació intrínseca. L'actuació conté intuïció i poesia “desconfiant dels fetitxismes de la generació anterior d'arquitectes i estant a

favor d'una definició més pura del seu art, basada en l'abstracció, la composició i l'atracció directa dels espais i les formes" (Vidal 2010: 24). El nivell d'abstracció resta també reflectit en els plànols de construcció que els fan difícils, per no dir impossible, d'interpretar per a la resta de l'equip tècnic. L'arquitecte municipal d'Igualada, Carles Crespo ho detalla (11-IV-2013), quan explica que "així com un plànol normal té discontinuïtats i diferents gruixos, quan n'agafes un d'en Miralles comproves que tot té el mateix valor. Tant és que sigui una fulla, una junta de paviment o una paret. Miralles representava el projecte de tal manera que cap empresa constructores es decidia a fer l'obra". Amb això, l'Elena, arquitecta de Madrid que gaudeix d'una estada acadèmica a Barcelona, no li va agradar quan l'etnògrafa (21-VI-2017), parlant del cementiri li va comentar que els constructors no entenien els plànols de l'arquitecte barceloní. Ella, admiradora dels seus dibuixos i projeccions, amb rubor a les galtes i les celles frunzides va replicar: "No em diràs també que a Picasso ningú l'enten!"

Tot plegat ens condueix a afirmar que estem davant d'un teòric espai públic "de qualitat" que ha estat textualitzat –s'assolit no sols una determinada funcionalitat, sinó també la seva capacitat de transmetre cognitiva i semànticament– a partir de la seva arquitecturització. Arquitecturitzar l'espai implica geometritzar-lo i instal·lar a continuació una obra d'art amb certa pretensió innovadora i creativa encarregada a una signatura de prestigi, però de manera aliena i fins i tot hostil al seu entorn i, sobretot, a les apropiacions socials per les que se suposa que hauria d'estar disposat. La idea de Miralles i Pinós que els va portar a dissenyar les escales que connecten els dos pisos d'enterraments va ser la de simular una tomba oberta de la qual, un cop enterrat l'esser estimat, aquest pugui partir cap al "més enllà". Les van fer construir entre dos talussos de nínxols, amb la intenció de simular que els visitants del lloc poden traspasar els cossos per tal de mirar el que hi ha darrera; de buscar allò amagat. Les "escales tomba" de formigó també segueixen la noció dels arquitectes segons la qual tota l'obra és un espai liminal, un estatge del trànsit de viu a mort. Per això hi ha una bona alçada entre esgraons, simulant un estat sospès i la dificultat per assolir l'estat de mort. Pel mateix motiu tampoc hi ha baranes per agafar-se a l'hora de pujar-les

o de baixar-les: el viatge al més enllà, a la comunitat dels morts, està ple de dificultats.

Les escales que donen a la segona secció d'enterraments eren concorregudes. Hi havia moviment de visitants amunt i avall. Si uns les pujaven, els que les baixaven s'havien d'esperar. Un grup de quatre persones s'enfilaven escales amunt. Tots duïen sabatilles esportives, tant els homes com les dones. Anaven parlant i agafats els uns als altres. De cop, algú va alçar el to de veu i, dirigint-se al grup, va exclamar "hem agafat el camí més difícil". Una àvia també volia pujar-les. L'acompanyava un home. Aixecar la cama per arribar al següent esgraó li suposava un gest feixuc que de cap de les maneres hagués pogut fer sense l'ajuda de l'acompanyant que l'agafava (Quadern de camp, 1-XI-2017).

Però no és només en aquest tram de l'obra que s'hi troben a faltar baranes. En la baixada del carrer dels enterrament també s'hi troben a faltar. El mateix dia (1-XI-2017), dues parelles sortien del cotxe que havien estacionat en el pàrking. Anaven ben arreglats. Les dones duïen pantalons ajustats, americana i sabates de taló. Només començar a baixar pel carrer, el primer gest que varen fer les dues fou el d'agafar-se del braç de les seues respectius acompanyants. Tot i anar ben agafades no els va ser massa còmode baixar. Els seues cossos semblaven els dels equilibristes, que tremolen quan fan esforç per mantenir-se rectes.

Pel recinte funerari hi ha materialitzats un gran nombre d'exemples del pensament metafòric que els arquitectes utilitzen com a gènesi de l'arquitectura, fins el punt que "no és la construcció de la metàfora, com un exercici postmodern, sinó que és la metàfora feta pedra, acer i formigó" (Guerrero/ Masad 2004: 1). Això dificulta saber el significat d'un lloc farcit d'una simbologia vetllada, que violenta a molts visitants a les tombes dels seues familiars o amics que han marxat per sempre. De bon matí (1-XI-16), dues senyores de mitjana edat i un home d'uns 80 anys eren davant d'un dels talussos inclinats. Parlaven entre ells mentre es miraven el nínxol que volien arreglar, situat en la quarta filera. Deixaren al terra les bosses que duïen i, mentre el senyor s'esperava dempeus, li anaren a buscar un banc individual. El

col·locaren davant del nínxol i el feren asseure. Mentre ell reposava, les dones s'allunyaren buscant la font per omplir els gerros on volien col·locar les flors fresques, deixant l'home sol. De lluny es veia a un senyor que semblava a punt de ser esclafat per un mur de formigó mentre ell se'l mirava.

Davant d'aquesta situació, si bé, en un altre indret no tindria importància, en un cementiri crea una vinyeta que produeix un sensació d'estar totalment fora de lloc, al forçar a fer gestos exagerats a aquells que procuren el culte post mortem. Inclinar tant el cap per recordar els seus difunts, fins gairebé fer caure la gorra que el senyor vestia, altra vegada, ens evoca una situació ridícula. Els talussos de nínxols dissenyats per Miralles, que es repleguen cap a la terra per transmetre la sensació de lloc de reflexió i intimitat amb un mateix, novament produeix un rebuig a les apropiacions socials per a les que el cementiri ha estat suposadament construït.

El procés de gènesi de l'arquitectura de Miralles que, per projectar tradueix directament metàfores, al·lusions poètiques i d'altres referents culturals a models formals, fa que aquesta no es compregui i creï en l'espai pràctiques que ens podrien fer pensar en una certa supervivència: el resultat d'adaptar-se a un lloc que no s'hi troben els significats i que cal improvisar. Aquesta improvisació, al meu parer i seguint el camp de la investigació de la semiòtica d'Umberto Eco (1986), seria deguda a la falta d'estímuls per reconèixer la funció arquitectònica del conjunt funerari, encara que hom sàpiga la seva eficàcia comunicativa: la de ser un lloc d'enterraments on es practiquen els rituals d'acomiadament i de record. Eco, des de la impostació semiòtica reconeix que l'arquitectura es compon de "vehicles sígnics" que promouen comportaments. El signe arquitectònic, detalla, conté la presència d'un significant, el significat del qual és la funció que aquest fa possible. D'aquí que es pugui afirmar que el que permet l'ús de l'arquitectura, no només són les funcions possibles, sinó sobretot els significats vinculats a elles que ens predisposen per l'ús funcional. Així, si hom no sap que unes determinades formes signifiquen unes determinades funcions o no les denoten d'una manera clara, l'arquitectura no orientarà els moviments més adequats en el seu ús, justament perquè no disposem dels processos de codificació –sistemes d'expectatives i d'hàbits adquirits– ja existents que ens comuniquen la funció.

Per tant, assevera l'autor, "la genialitat d'un arquitecte no pot convertir en funcional una forma nova si no es recolza en processos de codificació reals o tangibles" (Eco 1986: 260-264). Per assolir aquesta funcionalitat seran llavors necessàries unes instruccions d'ús, ja que la forma nova per si sola mai denotarà una funció nova.

Tals observacions em condueixen a afirmar que el Cementiri Nou, essent una actuació basada en l'abstracció i la composició pot ser utilitzat inclús d'una manera agradable i funcional, però mai es gaudirà com un hàbit si no es reconeixen les direccions d'habitabilitat que actuen com estímuls, és a dir, si no es reconeix el recinte com un context de signes referibles a un codi reconegut. Per gaudir-lo caldria, en primer lloc, trobar alguna fórmula perquè els visitants a l'indret deformin progressivament l'estructura estructurant que dicta les tradicionals formes i funcions del recinte funerari i, en segon lloc, que l'arquitecte de la nova forma doni amb aquesta mateixa forma les indicacions per descodificar la funció inèdita. En cas contrari, "l'objecte arquitectònic ja no és un objecte funcional i es converteix en una obra d'art" (Ibídem: 265), quelcom que es contempla, més que no pas s'utilitza.

La forma inèdita de les escales tomba i la dels talussos de nínxols, d'entre moltes altres formes repartides per l'espai, connoten la ideologia global que segueix l'operació de l'arquitecte. El significat expressiu o apel·latiu d'aquests elements ens fa considerar uns arquitectes que, més que tenir en compte les persones que practiquen el culte postmortem en el nou espai funerari, han pensat única i exclusivament en la seva capacitat artística, innovadora i creativa. El resultat d'aquest desplegament de creativitat, que no atén ni a referències ni a formes històriques, sinó sols a relacions de textures, materials, forces, etc., m'avalua a l'hora d'afirmar la contínua lluita contra l'arquitectura que tan les persones que el visiten, com els seus gestors i el personal de manteniment han de fer contínuament quan estan en contacte amb l'edificació. Un grup reduït de persones invidents també corrobora aquest fet:

Se'ls veia perquè anaven amb bastó. Eren a l'inici de la secció sobreposada d'enterraments fent un grup amb altra gent no invidents. Uns estaven dempeus i d'altres eren asseguts en la rapissa de formigó,

amb forma de banc allargat. Una breu conversa amb ells va ser suficient per veure que en cap moment se'ls passaria pel cap d'anar de visita sols. Convençuts de què hi falten referències per poder moure's per l'espai amb total llibertat, saben que fàcilment es perderien, sense ser capaços de trobar la sortida. El més gran de tots comentava que ni tan sols es poden guiar per la porta d'entrada, com en el Cementiri Vell que, almenys, dóna la referència que són dins del recinte. També hi troba a faltar angles que fan de referència per comptar i saber quan has de girar per situar-te davant del nínxol que cerques (Quadern de camp, 1-XI-2017).

El funcionament del creatiu projecte i la seva plasmació en la construcció es desenvolupa com un organisme viu, en el que flueixen els recorreguts, la llum, el temps, etc, en un esforç projectual dels arquitectes buscant un significat a l'edificació a partir de la idea que les formes es donen de manera natural. En paraules de Carme Pinós:

Es el contexto que nos da las pautas para hacer el proyecto y, esto era un cementerio-parque que está en medio de la naturaleza y que nos iba dando las pautas, los esquemas. Son estructuras que nos permiten unas reglas de construcción y crecimiento como la naturaleza lo da; como se construye una hoja –la estructura, los nervios– y nosotros nos cogemos a esto. (Entrevista a Carme Pinós, 19-I-2017)

Conseqüentment, els arquitectes creen un sistema basat en analogies o en la creació d'un conjunt de regles que donen la impressió d'intencionalitat, un "com si", del que fan una pròpia definició d'arquitectura. La tasca arquitectònica fou la d'innovar amb estímuls provinents de l'escultura, la pintura, la literatura, el dibuix, etc, fruit de la rica vida intel·lectual dels dissenyadors.

VI.3 Procés de ideació del projecte

Així ha estat la primera fase del procés de gènesi de l'arquitectura –la ideació del projecte–, anomenada per Paul Ricoeur la *prefiguració*: fase on es dóna

una relació poètica entre la vida de l'arquitecte com a individu i la genètica de l'arquitectura com a espècie dins d'una història de la cultura (García 2003: 21). Per entendre millor l'acte de construir una edificació podem remetre'ns al símil de l'anàlisi d'un text, tal i com fa Ricoeur, qui aplica els seus treballs sobre "els cicles hermenèutics" al camp de l'arquitectura per tal d'estudiar el paral·lelisme entre aquesta i la narrativitat. Això li va permetre mostrar l'espai arquitectònic com una realitat material "intel·ligible".

L'arquitectura, diria Ricoeur, es configuraria seguint un continu de tres fases –prefiguració, configuració i refiguració–, que va des de la ment de l'arquitecte on s'origina el disseny, fins al seu posterior ús, moment en què l'usuari interpreta la construcció habitant-la, procés que l'autor compara amb l'anàlisi d'un text. En el text aquest continu correspondria a la intriga, la intel·ligibilitat i la intertextualitat, com etapes que s'estenen des de la forma literària fins a la seva lectura. Ricoeur concep el text com un relat ofert a ser llegit i la narrativa com el temps del relat, "una barreja del temps viscut i d'aquell temps dels rellotges". Llavors, per Ricoeur, en paraules de García, l'espai construït és "una espècie de combinat de llocs de vida que envolten al cos vivent i un espai geomètric" (García 2003: 20-21). Aplicant la relació de Ricoeur entre la ideació del projecte i el text en el projecte funerari de Miralles i Pinós, en primer lloc, la *prefiguració* correspondria a les metàfores, les al·lusions poètiques i literàries, dibuixos, pintures, etc, extretes d'un transfons cultural ampli, a partir de les quals els arquitectes creen un nou genoma: un embrió del qual sorgeix el que es construirà. En aquesta primera fase es fa sensible l'estructura poètica de l'arquitectura, el discurs que justifica la forma i l'ordenament de l'espai funerari i la justificació de l'ús de les diferents estratègies retòriques en el seu disseny. En segon lloc, la *configuració* correspondria la següent fase de l'acte de construir, segons la qual, un cop dissenyat el projecte, aquest és materialitzat. Correspondria a la fase en què la virtualitat es converteix en realitat, és a dir, on es fa sensible l'estructura poètica de l'arquitectura i l'ús de les estratègies retòriques. La tercera i última fase, la *refiguració*, equival a quan l'arquitectura com el relat, arribat el seu moment, presenta l'estructura d'ús, forma i significat. Inclouria la utilització de

l'obra, moment de la relectura del projecte arquitectònic per part dels habitants habitant l'edificació.

Un cop dilucidades les tres fases, Ricoeur entra en la qüestió principal del seu treball. Per l'autor, perquè l'obra assoleixi un significat i pugui ser habitada ha d'estar vinculada a la fase de la *prefiguració* la qual, en la seva conformació hauria de partir del binomi "habitar-construir", ja que l'habitar precedeix al construir⁶⁵. Només a partir d'aquest binomi, de tenir present l'acte d'habitar a l'hora de dissenyar un projecte, l'obra dependrà del món de la vida i podrà ser gaudida. En el Cementiri Nou hem vist com la poètica contemporània de l'espai que els arquitectes han palesat en l'obra, on els sentits simbòlics del ritual funerari són representats en la construcció, s'ha configurat bàsicament amb les tècniques del Land Art. El Land Art destaca per ser un treball de terres o earthwork –excavar-la, moure-la, contenir-la, enterrar-la, amuntegar-la, etc–, que assoleix que el paisatge i l'obra d'art estiguin estretament enllaçats. En el Cementiri Nou, totes aquestes accions estan presents en varis punts de l'espai: en el monticle de terra de l'entrada –símbol de túmul funerari de l'antiguitat–, en la baixada pronunciada del carrer dels enterraments –que simula una esgarrapada a la terra–, també en la capella semisoterrada i construïda en el punt més alt del conjunt, etc.

Així, els signes del Land Art que van delimitant el conjunt funerari són marques en el paisatge que van construint el significat d'aquest lloc renovat. Les conseqüències d'aquesta manera d'aportar un significat a l'arquitectura, de prescindir de les formes per donar pas al fet de construir i de la seva importància en la innovació arquitectònica són exposades per Pérez Romero. El professor, també interessat com Ricoeur en les arquitectures que funcionen com textos, dedica un assaig a l'anàlisi de dos edificis -el Dantenum de l'arquitecte Giuseppe Terragni i el temple Borobudur de Gunadharma- els significats dels quals s'entenen només en relació a la topografia i a la

⁶⁵ Ricoeur il·lustra l'analogia entre un relat que es pot llegir i una construcció oferta a ser vista seguint el pressupòsit de Martín Heidegger segons el qual, l'essència del construir és el deixar habitar, perquè construïm en tant en quan habitem; tret fonamental de la condició humana (Heidegger 1994: 140-142). Tenint present la premissa de Heidegger, Ricoeur desenvolupa la importància que té a l'hora de dissenyar de partir del binomi "habitar-construir" perquè, al principi, abans de l'edificació, hi ha un acte de construir que s'ajusta a la necessitat vital d'habitar.

localització del projecte. Després de descriure i detallar els processos constructius de les obres, l'autor conclou que en aquest tipus d'arquitectura, en què es manipula i es decodifica el terreny on s'insereix la construcció, es dona una dislocació del sentit arquitectònic tradicional entre forma i significat (Pérez 2000: 4).

Del projecte del Cementiri Nou també hom pot extreure el significat de l'obra no per les formes que conté sinó, única i exclusivament si entén els signes i les marques en el paisatge. Així és com el cementiri sembla estar encallat en la fase de la prefiguració perquè, un cop construït, no es donen les condicions per assolir ser decentment practicat com un espai funerari on s'hi performen pràctiques cementerials. El motiu d'aquesta incomoditat a l'hora de ser practicat, dirien Ricoeur i Pérez, és la manca de coneixement per part dels visitants de la pròpia gramàtica, la qual només pot ser llegida pels arquitectes que l'han dissenyat. Per això, algunes converses esporàdiques amb visitants mostren incomprensió cap a un edifici que és admirat per experts en arquitectura, quan ells mateixos el perceben com un lloc estrany pel repòs dels familiars i amics morts. Dites converses també demostren que el desplegament per part dels arquitectes del seu propi estil arquitectònic a partir de l'experiència del construir, de què sigui el mateix terreny el que doni les pautes per continuar la materialització del projecte, passant per alt la importància de portar a terme amb comoditat i seguretat les accions imprescindibles en tot espai funerari, fa que l'espai sigui percebut com una obra d'art a la que es contempla. La construcció d'un paisatge, on l'arquitectura està plena de fenòmens naturals i el simbolisme de la mort es troba en el mateix conjunt arquitectònic confirma "la desaparició de la forma per la forma, l'arquitectura per l'arquitectura per assolir un nou formalisme, la de l'arquitectura com escena", que Córdoba (2003) deduïa de la construcció de la Biblioteca Nacional de França.

Caminar per l'indret funerari i practicar-lo no evoca ens els visitants habituals estar en un espai per gaudir-lo lliurement. L'arquitectura de disseny actua com un constrenyiment a fer-ho. Un bon exemple és el d'una senyora (30-X-2015), quan parlava de les sensacions que li produeix l'edificació cada cop que la visita. L'absència de comoditat era el que més la indignava. Per ella

cada visita és un patiment. Així ho expressa: “tu posa l’escala allà, en els nínxols que uns van cap a dins i els altres cap a fora, amb canaleres al terra que fan que l’escala tremoli. Mira allà on vulguis. Les pedres cedeixen i no hi ha manera de solucionar-ho. I així en tots els nínxols [...]. Fixa’t també amb la gent gran. No els pots deixar anar perquè se te’n van”.

Omplir uns terrenys residuals a partir de construir mitjançant les tècniques del Land Art ha donat com a resultat un indret que, volent seguir els principis d’aquest corrent artístic d’unió amb la terra i d’utilització del mínim d’elements expressius, el cementiri no es percebi segur, ni tampoc estèticament acceptable, per estar ple de dificultats derivades d’un paviment amb troncs i graveta incrustada, d’escales sense baranes, d’una baixada accentuada i dels talussos de nínxols inclinats. De la manera personal i compromesa dels arquitectes de profunditzar en el projecte, de valorar l’experiència del procés i de cercar processos de projecció arquitectònica que usen la metàfora com a motor d’innovació deduïm que els creadors van fer servir l’espai com un lloc d’assaig; com un banc de proves que va propiciar una creativitat no compartida, que fa que les persones s’hagin d’adaptar a l’obra. Però, l’objecte d’arquitectura no és l’obra en sí, sinó un mitjà pel qual els humans habiten (Sarquis 2006: 28). Per això, si els arquitectes i els dissenyadors es plantejen que la fi de l’obra es compleix amb la seva materialització/construcció, sense que després pugui ser profanada pel seu ús i per les exigències de la vida quotidiana, l’obra, o bé, es converteix en un monument, és a dir, en quelcom que es contempla però que no s’utilitza, o bé, en una ruïna arquitectònica. Perquè sense persones que la utilitzin i que la cuidin revertirà el cicle vital de l’arquitectura i l’obra entrarà en un procés de degradació i de desmaterialització: del seu disseny en el paper a una ruïna en el paisatge. L’obra de Miralles i Pinós és un fons d’escena, o l’escena mateixa al voler ser neutra, és a dir, projectada de tal manera que tots els elements de disseny i construcció tinguin el mateix valor, sense destacar velles tipologies, ni símbols, ni propiciar les pràctiques reconegudes que ritualitzen l’acte de morir.

La dicotomia entre la vida i la mort que de sempre ha estat representada en les formes, objectes, versos, etc, que poblen els cementiris, a Igualada roman únicament en la ment dels arquitectes sense fer-la explícita a tothom,

tan sols pels que comprenen l'arquitectura d'Enric Miralles. Els creadors del Cementiri Nou només han apel·lat a la característica última de tota obra artística: la condició de la vida humana, que pels projectistes és la del cicle de la vida; de morir i tornar a formar part de la natura. Per això, la seva arquitectura és catalogada de restaurativa en front de la naturalesa (Soria-López 2004). Restaurar el dolor per l'absència dels sers estimats en el cementiri es tradueix en passejar per la natura, recollir els diàlegs del dolor en aquest suport neutre de diferències. D'aquí que Miralles afirmi que “el cementiri no és una tomba, més bé és una relació amb el paisatge i l'oblit: empremtes com signes abstractes, una abstracció que s'origina amb el traçat de les passes, el millor camí”⁶⁶

Un altre obra arquitectònica que indubtablement ens recorda el procés de projecció del cementiri d'Igualada és el Cementiri Ideal de Teodoro Anasagasti. L'espai funerari, projectat per ser edificat en una illa, no va arribar a ser construït. Tot i així, la projecció ha tingut importants repercussions en l'arquitectura funerària, essent considerada una brillant expressió d'aquesta. La retòrica que l'arquitecte espanyol va fer servir com a gènesi de l'arquitectura s'asimila en molts aspectes a la retòrica utilitzada pel tàndem Miralles i Pinós a Igualada. En el primer cas, el Cementiri Ideal, el punt de partida va ser l'estudi de les formes que oferia la naturalesa. El bell paratge –una illa– reclamava una arquitectura poètica i melancòlica, que evoca un projecte escenogràfic o un escenari pel dolor, ignorant la retòrica decimonònica per deixar pas a motius evocadors, merament metafòrics (Saguar 1993: 29). L'obra de Anasagasti, que s'inscriu en una concepció emocional de l'arquitectura d'estirp simbolista –igual que l'obra de Miralles i Pinós–, sembla nascuda amb el terreny i s'apropia estèticament de la topografia, fent que tot plegat faci d'ella una obra considerada visionària, com també és considerat el Cementiri Nou d'Igualada. I no només per la seva grandària i monumentalitat, sinó per la innovadora manera de ser projectat, en la qual preval més “la ciència del sentiment, que la de la regla i el compàs” (Ibídem: 32). Podria ser que prestar atenció a les emocions, més que a les activitats de culte no hagi estat una bona pensada

⁶⁶ Fragment extret de la memòria presentada al concurs. Versió del manuscrit original. Fundació Miralles. Barcelona.

per una edificació que s'utilitza sovint. Seguint el fil, en José Losantos, professor de l'Escola Superior d'Arquitectura, després d'una conferència donada per l'etnògrafa en la mateixa escola sobre el nou espai funerari d'Igualada⁶⁷, en el torn de preguntes i comentaris va fer notar a la sala que la funció d'una edificació pot anar més enllà de la utilitat de la construcció, destacant així la diferència entre ús i funció. "A l'hora de projectar (va asseverar el professor), s'ha de reconèixer el tipus d'arquitectura que es pretén per aquella edificació, és a dir, si es vol simbòlica, poètica, estètica o utilitària. Podria ser, (continuava), que el Nou Cementiri Parc d'Igualada presenti problemes a l'hora de ser utilitzat, però és una edificació de gran valor si es té en compte la intencionalitat visionària que li donaren els arquitectes" (José Losantos, professor d'arquitectura a ETSAB, 7-XI-2017).

En la projecció del cementiri, la materialització d'una retòrica que no té gairebé res en comú amb els discursos i intencionalitats arquitectòniques dels conjunts funeraris tradicionals, li dona a l'arquitectura aquest regust futurista tan valorat per la disciplina arquitectònica des del segle de les Llums. Potser hi va tenir quelcom a veure el Cementiri Ideal, doncs va deixar una àmplia estela d'influència en molts artistes espanyols de l'època i també en el camp arquitectònic. Sens dubte, un dels precursors o inspiradors d'aquests espais arquitectònics més simbòlics que utilitaristes és Jacques-François Blondel, gran teòric de l'arquitectura del segle XVIII, que es va convertir en el mestre de la denominada generació "visionària" d'arquitectes. Per aquell temps, l'arquitecte aconsellava als seus estudiants a rebaixar el nivell del cementiri respecte el terreny adjacent amb la finalitat de transmetre la terrible realitat de la mort (Etlin 1993: 45)⁶⁸. Seguint les seves ensenyances, alumnes seus com Claude Nicolas Ledoux i Étienne-Louis Boullée projectaren obres inspirades en

⁶⁷ Estudiants d'arquitectura d'ETSAB organitzaren un cicle de conferències amb el títol de "Novembre crític. Desmitifiquem", dins d'un espai fundat per ells mateixos amb el nom d' "Espai social de formació per l'arquitectura (ESAF)". Com el mateix nom indica, l'objectiu que presegueixen és el de treballar les qüestions més socials de l'arquitectura.

⁶⁸ Alguns recintes funeraris paisatgístics coincideixen en definir amb la construcció un pla aliè al món dels vius, creant espais en concavitats a l'interior de la terra que volen evocar el regne dels morts (Etlin 1993: 8). Un exemple seria la proposta mai construïda d'Alvar Aalto pel Cementiri de Lingby (1951-1952), a Dinamarca. Aquí trobem tot un nou món, més enllà de la vida quotidiana. La verdor i el riu que acompanyen la baixada servirà per elevar l'ànim. Miralles i Pinós també fan servir aquest efecte d'endinsar-se a l'interior de la terra. El carrer dels enterraments és un descens al nucli d'aquesta terra.

els seus preceptes, que els va portar a fer guanyar la consideració de representants de l'arquitectura visionària. Per la seva banda, Ledoux, amb obres com el Château de Bénouville (1768-1770) i Salina Real de Arc-et-Senans (1774-1779), va tractar de alliberar-se d'estils passats, dotant de nous significats a diferents temes arquitectònics. L'obra de Boullée es caracteritza per l'eliminació de tota ornamentació innecessària, inflant les formes geomètriques fins a una escala enorme. Una mostra d'això és el Cenotafi per Isaac Newton (1784), monument funerari i obra simbòlica que va trencar amb tot allò establert. Pensada com un temple del saber universal ha passat a ser tota una icona de l'arquitectura visionària.

El context de les creacions d'obres arquitectòniques visionàries fou la Il·lustració. L'home del segle de les Llums no acceptava els dogmes preestablerts. Més aviat, era conscient que els nous esdeveniments aclamaven nous processos conceptuals d'acord amb els temps que es vivien. Tot i així, aquestes projeccions no necessàriament havien de ser construïdes en la realitat física. Que arribessin a donar un caràcter experimental a l'arquitectura ja fou un gran pas tant pel progrés científic com per l'artístic, perquè establiren un nou llenguatge que s'anticiparia a la seva època. El tàndem Miralles i Pinós va aconseguir que la seva obra no romangués en la seva imaginació i fos edificada. "L'espai funerari s'obre entre la terra; la baixada dels enterraments et porta al nucli d'aquesta terra, al lloc més bàsic i primitiu (Blanco 2005: 117). Étienne-Louis Boullée es va conformar en deixar la seva creació sobre un paper. L'esborrany de l'exuberant Cenotafi i la seva original estructura deixa entreveure el pes excessiu que per a l'arquitecte tenia l'herència del passat i, sobretot, el valor artístic de l'arquitectura; un esbós que va revolucionar la disciplina. La projecció de Miralles també ha revoltat a molts arquitectes, que a hores d'ara peregrinen a visitar la seva tomba. Per realitzar-la els arquitectes feren servir un llenguatge projectual que contenia ordenacions i formes mai vistes, les quals varen plasmar en un espai on els vius i els morts conviuen: es comuniquen i s'intercanvien favors. És per això, per crear amb llenguatges arquitectònics nous, per prescindir de formes passades i per ensenyar un recent art de la construcció que Miralles és considerat, almenys per en Oriol Hostench, professor de l'ETSAB, un visionari i, un geni per aquells operaris

que es posaren sota les seves ordres. Estant d'acord amb Andrés, quan apunta que les instal·lacions funeràries manifesten que la societat té consciència del seu passat i previsió de futur a llarg termini (Andrés 2003: 20), puc afirmar que l'espai funerari de Miralles i Pinós té previsió de futur, però s'ha oblidat la consciència del passat, dels codis que ens permetran saber el significat i funcionament de l'edificació. Amb l'ànsia d'innovar, els arquitectes van oblidar en el fons de la taula de dibuix el consens social de l'arquitectura funerària que s'ha anat constituint al llarg de la història en la mesura de fer servir els espais de mort, quan aquest és un element imprescindible pel reconeixement i acceptació d'aquesta. Quan el senyor major, que col·locava flors en un nínxol de la primera fila (29-X-2015) comentava que "al Cementiri Vell sembla que hi vagis amb més respecte", volia dir que en el lloc trova a faltar el sistema de gestos i rituals d'interaccions de la vida.

Estem davant d'un sistema arquitectònic que posa la topografia i la localització de l'obra per sobre de la forma, que simula un habitatge pel trànsit al "més enllà", que en tot moment està obstinat pel disseny i per la subjugació a la vida quotidiana, fets que no possibiliten que el cementiri es converteixi en un escenari que consagri els orígens de la família i en un depositari dels seus valors. Per ser-ho ha calgut que els visitants s'apropiessin de l'espai amb les seves pràctiques d'atencions i visites a les tombes, com reemplaçar les làpides impersonals d'origen per unes altres segons els seus gustos personals. Malgrat que els arquitectes, com apunta Pinós (19-I-2017), volguessin tancar els nínxols amb planxes de ferro i no pas amb una peça de marbre que admeti inscripcions, "per donar uniformitat i sentit als murs que contenen els morts", els visitants no concebien unes lloses que no poguessin contenir epitafis. Exclamacions similars a "com que no puc escriure el nom del meu pare a la làpida? A on s'ha vist això? (visitant del cementiri, 23-II-2017), corroboren la negativa dels dolguts a sotmetre's a un disseny que refusa la incorporació de l'usuari.

L'original disseny de les tapes de ferro a conjunt amb els també originals talussos fa que se li doni al contingut mnemònic de la tomba una forma per mitjà de la representació artística. Ledoux, en un exercici d'humilitat, no aspirava a la viabilitat dels seus projectes, sinó que els donava a la vida

arquitectònica, anticipant el seu futur. Miralles també ha donat l'obra a la vida arquitectònica, com ho demostra que arquitectes d'arreu del món admirin els seus treballs, especialment el d'Igualada, valorat per grans estrelles d'arquitectura mundials que actualment segueixen bocabadats pel sistema de representació que el tàndem va utilitzar en els seus plànols. Novament, Carme Pinós (19-I-2017), ens recorda com l'arquitecte Steven Holl, en una ocasió li va comentar "que el primer croquis del cementiri se li desmuntava a les mans de tant mirar-lo". Miralles podria ser un visionari bastant pretensions en creure que les seves visions de futur podrien ser construïdes i utilitzades sense inconvenients pels habitants del lloc on l'obra està introduïda. Les projeccions utòpiques de Ledoux i Boullé mai foren materialitzades, en canvi, sí que ho ha estat la projecció dels arquitectes catalans que aspiraven a l'edificació d'un cementiri ideal on els cossos semblessin enterrats en la mateixa natura, la qual acabarà cobrint l'arquitectura per desaparèixer per sempre, com la nostra mateixa existència.

Aquestes reflexions em condueixen a afirmar que a Igualada estem davant d'una arquitectura d'autor i que Boullée fou, precisament, el precursor de l'arquitecte-autor –tipus Miralles–, aquell creador que obeeix exclusivament a la seva pròpia creativitat, sense posar límits a la imaginació, mostrant al món la seva extravagància, personalitat i caràcter. En aquest sentit de traspàs dels confins entre allò real i allò visionari, el conegut diagrama de Charles Eames intenta posar llum sobre els límits d'aquest arquitecte-autor que descaradament imposa el seu imaginari. Mitjançat un sistema de cercles concèntrics, el diagrama engloba tres àrees que, segons Eames, es creuen en el procés de realització del disseny. Aquestes àrees són l'àrea del client, del dissenyador i de la societat. L'àrea del dissenyador es fa especialment visible i pren el màxim protagonisme quan el procés de ideació de l'obra ignora els interessos del client i els de la societat, motiu que el fa sortir de l'àrea que es forma de la intersecció de les tres esferes d'interessos. Això vol dir que l'autor ha excedit el límit i que està exigint el seu disseny, cosa que confereix l'arquitectura com a una pràctica tancada, en comptes de ser oberta i fonamentada en la participació (Faura 2014: 24-25).

Com a resultat dels arquitectes de fer volar la imaginació sense confins, el Cementiri Nou té nínxols, però el seu accés és complicat. Hi ha escales que comuniquen les seccions d'enterraments, però sense baranes on subjectar-se. L'edificació està ubicada en un paisatge de muntanyes, arbres i cel, però massa allunyada del nucli urbà; té sol, llum i tombes però no és reconegut com un espai funerari, sinó més aviat com un lloc abstracte que es percep insegur i poc adequat per dipositar els cossos dels familiars i amics morts. Té de tot, però no pertany a cap lloc ni a ningú: ni als vius ni als morts. És una utopia. És també l'espai d'uns narcisistes que han desplaçat l'interès del subjecte cap a l'objecte i han creat una imatge concebuda desvinculada de les pràctiques vitals. El cementiri és el disseny i la construcció d'una arquitectura com a representació, que organitza l'espai funerari donant l'esquena a les necessitats de lidiar amb la memòria, la continuïtat i amb l'ús social.

VI.4 El fetitxe arquitectònic

El Cementiri Nou és un exemple de la plena institucionalització del fetitxe arquitectònic, el valor del qual resideix en què representa la condició actual de l'arquitectura com a gènere: la presentació pública de l'objecte, més que la consideració del que esdevé en el seu interior. Per això no és estrany que un gran nombre de queixes provenen del personal de manteniment del cementiri que, per portar a terme la seva feina, es troben un bon nombre d'impediments. El fetitxe com a destí de l'arquitectura resta desenvolupat per Daniel Mielgo Bregazzi en la seva tesi doctoral sobre l'estudi de l'influència del llenguatge en l'arquitectura. Al llarg de la recerca, Mielgo va il·lustrant com reconeguts fetitxistes "inspirats en el seu propi univers autista" exhibeixen les seves obres com a objectes, del qual únicament ells en saben el significat. D'aquí el fetitxisme, la utilitat del qual recau precisament en l'exclusivitat del seu significat. Al llarg de les pàgines de la tesi, Mielgo ens va convencent que el protagonisme d'aquest objecte en l'arquitectura contemporània i la seva exhibició com a tal és un alienant del vertader propòsit de tota obra arquitectònica, que és la de ser habitada. Aquesta substitució, de ser usat a ser

principalment exhibit, l'autor ho desenvolupa a partir del famós eslògan modernista “la forma segueix a la funció”, volent recalcar com el moviment representà “la culminació de l'estètica de la finalitat de la construcció”. Pels modernistes, un edifici bell era aquell en el qual es reconeixia la finalitat en la seva forma arquitectònica. En canvi, en l'actualitat, programes i usos poden admetre qualsevol forma, el que per ell representa la violació de la necessitat de consens social de l'arquitectura, que com esmentava fa un moment, és una de les condicions a priori de tot acte de construir. Per Mielgo aquesta arbitrarietat de les formes també condueix al distanciament més absolut entre la finalitat i el contingut, condició actual del fetitxe arquitectònic. L'objecte es troba així emancipat del seu llenguatge. Per molt que els arquitectes contemporanis donin justificacions per defensar la seva obra, els complexos edificis que construeixen responen a clixés com “codi genètic”, “dislocació”, “desplaçament”..., que no contribueixen en res a la comprensió estètica. Si bé Gaudí, apunta l'autor, “es va esforçar en mostrar que la seva arquitectura no era arbitrària, i que tota forma està dictada i s'explica des de la construcció”, en l'arquitectura contemporània hi ha un ús conscient de l'arbitrarietat de la forma, donant la possibilitat de l'escepticisme: allò bell ja no podrà ser la motivació de les formes. La construcció arquitectònica, conclou l'autor, sense el sentit de les formes i el sentit dels materials que propiciïn que en el seu interior s'hi doni esdeveniments, en lloc de representar el triomf de la comunitat sobre l'arquitectura és l'objecte el que sotmet a tota la comunitat (Mielgo 2007: 387-431).

El Nou Cementiri Parc d'Igualada és un edifici-objecte construït a partir d'una metodologia projectual pròpia basada en dotze eines que, com vinc desenvolupant, els arquitectes extreuen del diàleg permanent que amb el projecte mitjançant referències i recolzaments provinents de varies disciplines artístiques, entre d'elles el Land-Art. Algunes d'aquestes eines són “lliscar”, “desplaçar”, “repetir”, “desviar”, etc, que configuren un espai construït a partir d'un procés “viu i mòbil, canviant, que s'adapta a les tensions que venen tant de l'interior com de l'exterior, que s'estira fins l'extrem de deformació màxima admissible (...); buscant totes les possibilitats, les millors solucions” (Blanco 2015: 22). La retòrica del disseny és la representació del ritual, de la processó

que segueix un vessament imaginari que engloba els vius i els morts i que eludeix simbòlicament a la funció de l'enterrament i de l'acomiadament. D'aquest discurs surt la producció arquitectònica de Miralles i Pinós a Igualada considerada una de les de millor qualitat en el últim quart del segle XX. Un espai funerari que neix sense regles concebudes, pervertint les tipologies ja establertes, sense formes que segueixen la funció i que m'evoca el que Moneo subratlla sobre l'arquitectura contemporània, "un construir registrat en el llenguatge, no per habitar, sinó, abans de tot per preservar la seva memòria com excepció al que ja està construït" (Moneo 2005: 112-114).

Miralles i Pinós han edificat amb regles que encara no havien estat concebudes i aquesta és la possibilitat de l'art, no del construir. L'excés, la fantasia, la festa que transmet la seva arquitectura, teòricament vinculada amb la terra i el ritual funerari, ha estat possible per una racionalitat lliure de fins; una obra d'art que els seus visitants han de gaudir com a espai funerari. En aquest espai arquitecturitzat és la funció la que segueix a la forma. La desmesurada creativitat dels arquitectes ha de cobrir les necessitats de l'enterrament, amb la descarada pretensió que els visitants s'adaptin a ella, prenent que les pràctiques cementerials es sotmetin a la forma, unes formes que no reconeixen i que excedeixen amb els seus usos. L'arquitectura no és un art del que pugui emanar qualsevol cosa, sinó que a de seguir un consens fonamental que és el de construir un espai en l'interior del qual succeeixin esdeveniments.

La cúspide de la torre de Babel havia de tocar el cel, motiu pel qual Déu va castigar els seus constructors, introduint en els seus actes diferents llengües per tal de crear confusió i evitar el propòsit de desafiar a la divinitat. La torre de Babel és un fracàs de la mateixa deïtat que no va saber preveure el que pot fer el poble junt amb una sola llengua (Mielgo 2015: 125). L'obra d'Igualada no segueix el consens, la sola llengua que possibilitaria el seu significat i consegüentment ser funcional; tal és la situació viscuda a la torre de Babel. El fetitxe amaga la realitat que és l'ineludible final de tot ser humà, la mort. En l'espai funerari aquesta no és reconeguda, per això els visitants s'encarreguen de fer-la present amb les seves pràctiques, estructurant en el

possible totes aquelles formes mnemòniques connectades amb el dol, que l'arquitectura "d'autor" sembla haver desorganitzat pel seu pur caprici.

Els espais de mort participen en el sentit del lloc i d'identitat dels seus habitants. "Un no és de cap lloc mentre no tingui un mort sota terra", exclamava José Arcadio Buendía, el protagonista de "Cien años de soledad", de García Márquez, a la seva dona Úrsula (García 1994: 16). Un bon nombre de visitants no senten que el Cementiri Nou formi part d'ells ni de la ciutat, cosa que no passa en el Cementiri Vell on creuen que hi ha les seves arrels. El recinte vuitcentista el viuen com un lloc entranyable que forma part de la seva vida quotidiana, mentre que passejar per la nova edificació funerària ho viuen com un lloc que se'ls ha imposat i, que no té res a veure amb el sentit de l'estètica que tenen, ni el amb el confort que el Cementiri Vell els proporciona tant físic com espiritual. El Pedro me'n fa palesa cada cop que té l'oportunitat de parlar de l'edificació. Actualment encara pensa les lloses dels nínxols. Voldria, inclús, que "continguessin uns marcs de vidre" (Pedro, visitant del cementiri, 22-X-2018).

Miralles i Pinós són hereus directes d'anhel de contemporaneïtat i progrés sorgit en la transició democràtica que, sense restriccions culturals ni financeres, va fer possible que els arquitectes gaudissin d'un context d'experimentació i descobriment de nous llenguatges constructius. Completament diferent a la concepció clàssica de fer arquitectura, les noves formes i organització del recinte sorgides d'una acurada i sofisticada metodologia projectual repel·leixen la incorporació de l'usuari i el recinte ha esdevingut una obra d'art per ser contemplada; un espai de qualitat que exclou tots aquells comportaments no adients que, paradoxalment, són les pràctiques cementerials de culte postmortem, culturalment reconegudes com a pertinents a la societat a la que el cementiri teòricament hauria de servir. Si des de Père-Lachaise els cementiris tenen la doble funció d'albergar la memòria dels essers absents i de guardar les seves restes, sembla ser que els arquitectes del Cementiri Nou es conformaren única i exclusivament en aixoplugar esquelets en una arquitectura de qualitat per un espai de qualitat. Els actes de culte amb la seva capacitat performativa, en aquest espai de qualitat aspiren a ser guiats

i ordenats de tal manera que hi ha una restricció de tot allò que sostregui la “qualitat” a una arquitectura d’alta costura. Treballar en el manteniment o la reestructuració de les tombes, deambular, dipositar flors o col·locar objectes gairebé hagués estat considerat una usurpació si no fos per la resistència dels seus visitants que, sense complexos ni manies, traspassen les barreres arquitectòniques i imposen la ritualitat inherent a l’enterrament dels seus, tal i com la seva cultura funerària els ha instruït. Pocs d’ells estan disposats a ser persuadits de com han de viure i de com han de comunicar-se amb els absents per sempre.

VII. PATRIMONI LOCALITZAT. PEREGRINACIONS A LA TOMBA D'ENRIC MIRALLES

El Cementiri Nou amb un total de 2934 nínxols previstos en el projecte inicial de l'any 1988, actualment compta amb un total 800. Recordo que, degut al procés de suspensió de pagaments de l'empresa constructora, el cementiri resta inacabat. Sortosament, després del procés de desnonaments de nínxols del Cementiri Vell, l'espai funerari vuitcentista va recuperar-ne un bon nombre, cobrint les necessitats d'inhumació de la ciutat per un bon temps. Mentre, descartada de moment l'opció de finalitzar l'obra –condicionar la capella i construir més talussos de nínxols–, l'Ajuntament planeja què fer amb aquesta icona arquitectònica a mig construir.

Des de la seva inauguració i degut al ressò que l'obra va tenir en el món arquitectònic, tant a nivell nacional com internacional, el cementiri rep nombroses i contínues visites d'estudiants d'arquitectura. Grups interessats en l'arquitectura de Miralles no dubten en viatjar fins a Igualada, endinsar-se en l'aventura de trobar el lloc i passejar per una obra d'un gran valor projectual i constructiu. El interès arquitectònic continua fins a l'actualitat. L'obra per si mateixa sense ser promocionada atrau fluxos importants de visitants. No fa més de mig any (10-X-2018), estudiants d'arquitectura vinguts de la University of Columbia fotografiaven la capella. Amb tot, l'edificació té la nominació de Bé de Interès Cultural Local (BICL) i resta en espera de rebre la nominació de Bé de Interès Cultural Nacional (BICN). El Cementiri de Miralles i Pinós, juntament amb altres edificacions emblemàtiques de la ciutat, forma part d'un patrimoni cultural i arquitectònic inclòs en el pla que actualment l'Ajuntament està desenvolupant per fomentar la ciutat, com una estratègia més per reviure un territori econòmicament deprimat, situació de dècades d'evolució.

Igualada ha passat de ser una ciutat pròspera, amb un gran nombre d'indústries adoberes, empreses de gènere de punt i tèxtils, que en el seu moment generaren un volum important d'ocupació a ser la capital d'una de les comarques de Catalunya, l'Anoia, amb les taxes d'atur més elevades. L'any

2018 el nombre d'aturats era de 7.988⁶⁹. La gradual davallada econòmica de la comarca s'inicia als voltants dels anys 80, fruit de la crisi industrial i que provocà la deslocalització d'un nombre important d'empreses de gènere de punt i tèxtil que nodrien una gran part del teixit assalariat. L'alliberalització dels mercats amb la possibilitat de produir en altres països amb ma d'obra més barata va accelerar el tancament de grans empreses com Vivesa, Fabril·malla, Biosca i Ignasi Carner. A aquest fet se li suma la crisi econòmica espanyola que a partir del 2009 feu que d'altres sectors, el agrícola, el industrial i el de serveis també anessin a la baixa. D'ençà, tot i els esforços que han emprat els diferents equips de govern en la recuperació d'una ciutat que en els anys setanta gaudia de salut econòmica, no s'ha assolit crear un nombre estable de llocs de treball. Els contractes que els empresaris ofereixen continuen sent temporals i de curta durada.

Enmig de tanta oscil·lació, entre l'any 2010 i el 2014 en tota l'Anoia es varen crear cent llocs de treball gràcies a un incipient procés de reindustrialització, sobresortint els sectors dels curtits, paper i tèxtil. A Igualada concretament, amb la certesa que aquest tipus de indústries ja no assoliran cobrir les necessitats de treball com ho varen fer en el passat, el consistori comença a explotar noves oportunitats d'atracció de capital, veient la bona ubicació geogràfica de la ciutat, relativament a prop de Barcelona i d'altres capitals catalanes. Al voltant d'aquesta bona ubicació han pivotat els principals valors per promocionar la ciutat com un escenari òptim per acollir noves inversions empresarials. L'any 2015, amb l'entrada en el govern del Partit Demòcrata Europeu de Catalunya (PDeCat), el govern municipal continua amb les polítiques de promoció iniciades pels governs anteriors, ocupant-se també de la millora de l'entorn per captar empreses i per retenir el talent; estratègies adreçades en la creació d'un entorn prou atractiu per invertir, formar-se, viure i treballar. La millora de les comunicacions així com sumar esforços i alinear estratègies entre els agents públics i privats serà el tret de sortida d'una legislatura especialment ocupada en deixar el passat endarrere i explotar tot el potencial i atractiu que actualment disposa la ciutat. La creació del "Rec.0

⁶⁹ Dada extreta de l'Informe Econòmic Anual de l'Anoia 2017. Per més consultes: <http://observatorianoia.cat/wp-content/uploads/2018/04/informe-economic-2017.pdf>

Experimental Stores"⁷⁰ i d'un centre de simulació hospitalària, el 4DHealth, són les primeres passes d'una legislatura marcada per apostar per una Igualada que vetlla per un entorn propici al creixement socioeconòmic.

Arran d'aquestes polítiques d'inversió en la creació de llocs de treball, paral·lelament als esforços de millora de l'atractivitat de la ciutat, l'organització d'esdeveniments i actes culturals tindrà un pes important en la promoció de la ciutat de cara als propis igualadins i, sobretot, en l'atracció de turistes; un altre dels sectors al que es vol incidir per l'atracció de capital. Si bé la ciutat d'Igualada ja es trobava inclosa en la promoció del territori⁷¹, l'oferta de la capital de l'Anoia resta renovada en quant als objectius que persegueix. A partir d'ara, el turisme no només anirà acompanyat de la promoció dels bens patrimonials de la ciutat sinó que, a més a més, s'ha vist la importància d'adequar els entorns per especialitzar aquest turisme dins del concepte de turisme cultural, amb l'objectiu d'obtenir la major rendibilitat econòmica possible. Aquestes polítiques d'inversió semblen anar ben encaminades si tenim en compte que actualment el perfil del consumidor és diferent, amb unes altres expectatives i que, consegüentment, les ciutats i pobles tenen que assolir una adaptació als productes actuals i a les necessitats d'aquest nou consumidor del segle XXI. Com molt bé desenvolupa Puig, "la ciutat, el poble, la comarca, la ruta, etc, tenen que vendre's per intentar atreure negoci i inversió" (Puig 1999: 31) i no solament gestionar aïlladament el patrimoni històric i cultural com s'ha vingut fent fins aquests moments a les ciutats. Dintre d'aquests plans per Igualada, el Nou Cementiri formarà part del circuit de productes a oferir com oferta cultural, amb l'objectiu de deixar de ser únicament una atracció "d'un turisme especialista en arquitectura que no deixa diners a la ciutat", tal i com comenta Jordi Pont (15-XI-2017), actual tinent alcalde d'urbanisme. Com anirà desenvolupant al llarg de capítol, el Cementiri Nou forma part d'un pla que engloba accions com, la diversificació d'ofertes d'oci, la

⁷⁰ Rec. O Experimental Stores és la transformació d'un vell barri industrial, el Rec, de velles fàbriques i d'adoberies que es converteixen en botigues de moda de primeres marques que venen els seus mostraris i stoks a baix preu. L'event dura tres dies i es celebra dos cops a l'any.

⁷¹ En tota la comarca de l'Anoia es troba un circuit d'indrets interessants de visitar pel seu component cultural i d'oci. "Els camins del paper" a Capellades, la Igualada industrial, el memorial del exercit popular a Pujalt en són alguns exemples. Ofertes gastronòmiques i hoteleres acompanyen a diferents rutes pels paratges de l'Anoia.

millora de serveis i la millora d'infraestructures culturals, perquè com indica Puig, “el simple fet de tenir patrimoni cultural no significa tenir un producte cultural” (Puig 1999: 31).

El recorregut que ha patit l'obra funerària de Miralles i Pinós des de la seva inauguració fins ara és ben clar. Amb l'arribada de la democràcia, Igualada experimenta una certa transformació urbanística després dels desgavells que va cometre la dictadura, que es veu reflectida a partir dels anys 70 en una clara millora en els equipaments públics. En aquest context es construïren escoles de primària i de secundària, l'estació d'autobusos i ferrocarrils i el Cementiri Nou. També es dotà a la ciutat d'equipaments culturals, gran part instal·lats en edificis emblemàtics com l'Arxiu Comarcal de l'Anoia a l'edifici de Cal Maco, construït l'any 1914, d'estil modernista; la biblioteca central d'Igualada ubicada a l'antiga fàbrica de Cal Font; l'Escola Municipal de Música i l'Escola Municipal d'Art a l'edifici de l'Amèlior (Vives/Miret 2007). Després de més d'una dècada de trifulgues, esmentades en capítols anteriors, l'any 1991 s'inaugura el Cementiri Nou.

En els primers anys de vida de l'edificació, les visites d'estudiants d'arquitectura eren esporàdiques. En Carles Crespo, actual arquitecte municipal, era per aquells temps l'encarregat d'atendre'ls. Feia de guia i com arquitecte gaudia explicant la dificultat constructiva en un terreny de margues ubicat en un cul de sac d'un polígon industrial. Crespo, al ser-hi des dels inicis de la construcció treballant junt a Miralles en la supervisió de les obres, li entusiasmava explicar i detallar com l'arquitecte barceloní va compondre-se-les per construir-hi un paisatge funerari en uns terrenys de difícil accés. Vist l'èxit de l'edificació a nivell nacional i internacional, amb el temps, les visites a l'indret van anar en augment. Aquest cop, sense notificar-ho a l'Ajuntament, els grups campen per l'espai i el recorren pel seu compte, la qual cosa demostra que el cementiri per si mateix atrau un flux important de visitants, el que Jordi Pont anomena “té vida pròpia”. Diríem que en aquests moments, aprofitant aquest “patrimoni localitzat” (Prat 2005)⁷², el cementiri comença a ser promocionat com

⁷² Llorençs Prats fa una distinció entre patrimoni local i patrimoni localitzat. A diferència del primer en què la seva ubicació és primordial de cara a l'explotació econòmica-turística, el segon, el interès transcendeix la seva ubicació (Prat 2005: 9).

un bé de valor arquitectònic d'interès cultural i turístic. En plafons informatius i pàgines webs apareix anunciat juntament amb d'altres edificis emblemàtics de la ciutat; tots ells testimonis d'un passat industrial. Les antigues fàbriques de Cal Granotes i Cal Boyer, així com la basílica de Santa Maria (S. XVII), el Claustre de l'antic convent dels Agustins (1393), l'Asil del Sant Crist (1941); el Museu del Traginer i l'emblemàtic barri adober del Rec formen aquest conjunt històric tan preuat per la ciutat que s'exhibeix conjuntament amb la nova edificació funerària.⁷³En aquesta línia de promoció del Cementiri Nou, l'Ajuntament va crear productes de marxandatge de bosses de roba, bolígrafs, tasses i samarretes



Fig.58. Bossa. Marxandatge. Font: Ajuntament d'Igualada



Fig.59. Samarreta. Marxandatge. Font: Ajuntament d'Igualada

⁷³ Llocs inclosos en les pàgines webs de turisme que apareixen indicats com a indrets a visitar a Igualada. Un exemple és www.festacatalunya.cat/poblacions-fitxa_poblacio-0810220002-cat-igualada.htm

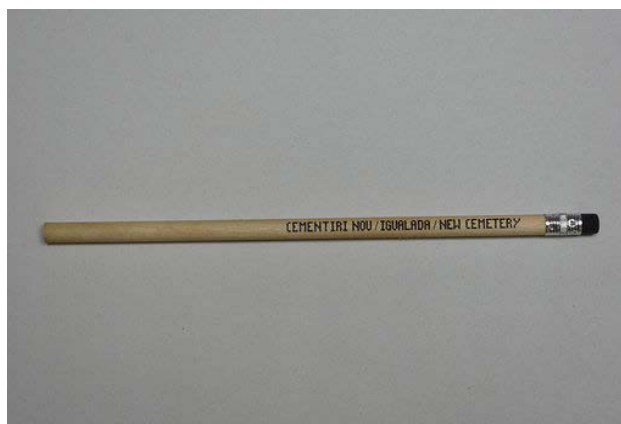


Fig.60. Llapis. Marxandatge. Font: Ajuntament d'Igualada.

Així, l'obra com a símbol i com a reclam va ser considerada mereixedora de la categorització de Bé Cultural d'interès Local (BCIL).

En general, els cementiris, malgrat no tenir una vocació de recurs cultural i turístic, sinó de ser llocs de rituals d'enterrament, memòria i homenatge, a partir del segle XX comencen a tenir la consideració de "museus a l'aire lliure", esdevenint amb el temps patrimoni funerari de les ciutats, fins a concebre'ls part del turisme funerari. Els llocs de repòs són visitats per la vessant més cultural d'art, històrica i monumental, però també per la vessant de la mort i la desolació, el tanatoturisme, amb atracció cap els camps d'exterminació d'Auschwitz, per exemple. La unió de distintes conceptualitzacions que s'han anat associant entorn als cementiris –patrimoni cultural, identitat i turisme– ha donat lloc a la creació l'any 2001 de ASCE (Association of Significant Cemeteries in Europe) al reconeixement de la importància patrimonial d'aquests espais com una pràctica de turisme cultural (Martínez 2014; Tarres/ Gil 2016). Amb el temps, fruit dels esforços ASCE i les experiències llatinoamericanes en matèria de turisme, l'any 2010, sorgir el projecte d'unir els cementiris d'alt nivell patrimonial i històric que pertanyien a l'associació, en un recorregut cultural i turístic que travessés el continent Europeu, l'anomenada "Cultural Route of the Council of Europe". L'obra arquitectònica de Miralles i Pinós es considera de prou valor cultural per ser inclosa en ASCE i en la Ruta Europea de Cementiris.

Mentre el nou recinte funerari igualadí continua guanyant fama nacional i internacional paral·lelament a la projecció de Miralles com arquitecte que ens va deixar un gran llegat, les visites d'arquitectes i estudiants d'arquitectura seguien augmentant, fins el punt que es pot parlar de peregrinacions, en el sentit d'anar al lloc on es guarden les restes mortals de personatges de gran rellevància. Només cal observar la seva tomba. Milers de signatures i dedicatòries omplen les parets, escrites en diferents idiomes i sempre honorant-lo com un gran mestre i font d'inspiració⁷⁴.

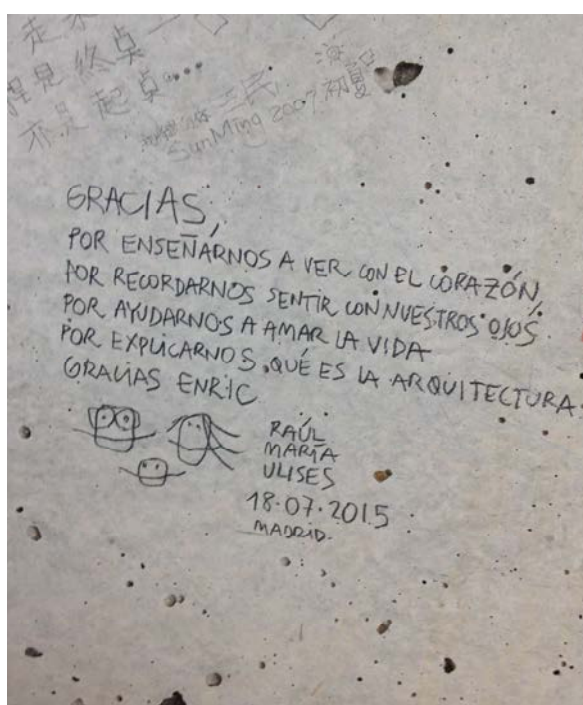


Fig.60. Garcia-Torra (2016). Dedicatòries. Tomba d'Enric Miralles. Cementiri Nou. Igualada.

⁷⁴ Observar les parets de la cripta de l'arquitecte Enric Miralles, a on proliferen signatures i dedicatòries, una al costat de l'altre, ben atapeïdes, recorda a la tomba d'Oscar Wilde en el cementiri parisenc de Père-Lachaise. Peregrinacions d'admiradors del gran escriptor i dramaturg demostren l'estima deixant marcats de llavis i cors el monument alçat en la seva memòria. Amb els temps, les autoritats acabaren netejant les restes de pintura llavis de la pedra i col·locant una barrera de vidre al seu voltant per evitar més danys.

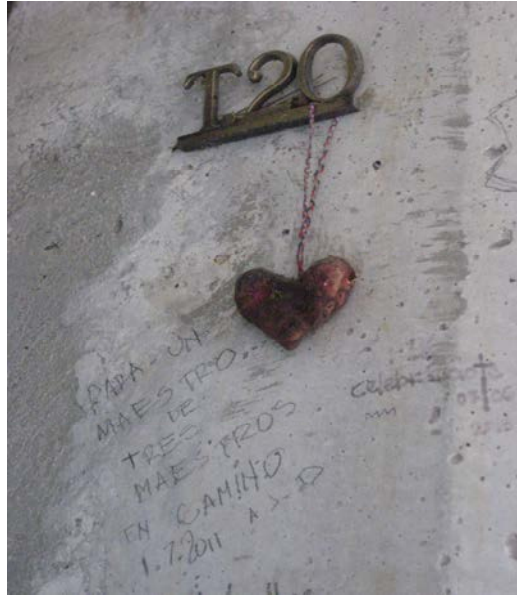


Fig.61. Garcia-Torra (2016). Dedicatòries. Tomba d'Enric Miralles
Cementiri Nou. Igualada.

Un factor a tenir en compte en l'auge de visites que rep el cementiri d'estudiants d'arquitectura és el paper que juga la Fundació Miralles. Situada a Barcelona fou creada l'any 2012 per Benedetta Tagliabue⁷⁵ amb l'objectiu de ser un espai específic on enriquir-se de la línia de pensament pròpia de l'arquitecte. L'any 2015, la mateixa Fundació oferia el primer postgrau d'especialització en l'obra d' Enric Miralles dedicat a la seva figura⁷⁶. El gran nombre de visitants a la Fundació també rebel·la aquesta sort de peregrinació, però no principalment a les restes mortals de l'arquitecte inhumat en una de les seves obres sinó al seu pensament traduït en una forma de construir que vol perdurar viva. Estudiants vinguts d'arreu del món participen en les activitats i exposicions que organitza la Fundació. Per això, podem afirmar que Miralles esdevé una marca, la mateixa marca que serà promocionada a Igualada de cara a l'atracció de turistes, en un altre tram d'aquest recorregut de l'edificació de Miralles i Pinós que estic argumentant. Entretant, l'edificació també és utilitzada com a exterior perquè diferents marques de roba o complements rodin anuncis o facin fotografies per catàlegs de moda. Aquesta és una

⁷⁵ La Fundació Miralles està ubicada en el mateix edifici que actualment hi ha el despatx d'arquitectura Miralles Tagliabue (EMBT), al Passatge de la Pau, nú 1, de Barcelona.

⁷⁶ Per més informació sobre la Fundació Enric Miralles i el postgrau especialitzat en la obra de l'arquitecte: <http://www.fundacioenricmiralles.com/>. Per ampliar informació sobre el Postgrau dedicat a Miralles: <https://etsav.upc.edu/ca/noticies/9070>.

possibilitat més d'ús per una capella, l'estructura de la qual no passa inadvertida pels gestors de la ciutat que l'ofereixen com un gran plató, iniciativa que s'anomena Igualada Plató. Altres edificis, espais i equipaments municipals també s'inclouen en la iniciativa pel seu caràcter industrial vinculat al passat tèxtil i adober⁷⁷.

L'estructura de la capella, un gran espai diàfan fet de formigó, ha servit fins ara per acollir models, actors i actrius, instruments musicals, cavalls, cotxes de luxe i globus aerostàtics. Les parets de formigó també han estat utilitzades per anunciar empreses de treballs verticals com Trivazquez. Homes assegurats amb arnés es penjen per ser fotografiats, com a simulacre de la forma com treballen els constructors quan han de dur treballs de restauració i arranjaments de façanes. L'experiència de trobar en el cementiri serveis audiovisuals gravant un anunci o una pel·lícula significa, o bé trobar l'accés tancat o bé, veure en l'esplanada principal furgons de materials que és desplegat en el terra pels tècnics sense massa mirament, ocupant gairebé tot l'espai. Els fotògrafs i els càmeres tampoc dubten en pujar per les cornises dels talussos i el sostre de la capella i l'edifici de serveis –inclús per la teulada del crematori– buscant el millor pla per l'escena escollida.



Fig.63. Garcia-Torra (2016). Anunci televisiu. Cementiri Nou. Igualada.

⁷⁷ Per consultar les diferents localitzacions de la ciutat que es lloguen com a exteriors podeu consultar: <http://www.igualadaplato.cat/ca>

Aquests usos tan poc convencionals en un espai funerari és una de les moltes qüestions que actualment els gestors de la ciutat estan debaten quan intenten pensar en un futur sostenible pel cementiri. La intenció del consistori, assevera Pont, és donar un “salt qualitatiu” en la promoció de la ciutat pel turisme i pels propis igualadins. Pel tinent d'alcalde és important “no perdre de vista que l'edificació és un cementiri, perquè els rodatges són continus i mai pel tema funerari”, fet que troba “poc ètic” i que “caldría posar-hi fre”⁷⁸. Les reflexions del tinent plenes de bones intencions semblen voler posar fi a una gestió d'un cementiri que fins ara ha tractat de posar pedaços a un problema que persisteix, un lloc inacabat, poc o gens pràctic, ja sigui perquè no saben com fer-ho o, perquè no disposen de recursos o perquè, com afirma Josep M^a Susanna, ex-alcalde d'Igualada, el 5-XI-2017, “els morts no donen vots”. A més a més, el fet de ser una obra d'art que se l'ha de protegir com si es tractés d'un lloc excepcional demana una cura especial en la seva gestió i manteniment, doncs tot no s'hi val. Un exemple il·lustratiu d'això són els orificis i les entrades de llum a la capella que no compleixen les normes de seguretat. Recordem que el gran espai diàfan vol ser habitat de llum a l'estil de James Turrell, artista nord-americà principalment preocupat per la llum i l'espai. Les seves instal·lacions artístiques en interiors són creades pensant en l'entrada de llum, natural o artificial, per orificis concrets, aconseguint amb el contrast de la foscor una forma projectada en el terra. Miralles, inspirat per Turrell va fer quelcom similar. En la capella, un gran claraboia rectangular permet l'entrada de la llum de tal manera que projecta la forma d'una creu en el paviment. La posterior construcció del crematori, al costat de la part més alta del conjunt funerari demanava per qüestions de seguretat una reixa que tapés la claraboia. El vist-i-plau definitiu per a la col·locació del reixat i el compliment de les normes de seguretat el va donar la Carme Pinós, persona que té la última paraula en les decisions dels arrencaments necessaris.

⁷⁸ Trobem oportú afegir que el reglament regulador de cementiris municipals, l'article 7 del capítol primer, dictamina que “les persones que visitin els cementiris es comportaran amb el respecte adequat al recinte i, a aquest efecte, no es permetrà cap acte que, directament o indirectament, en suposi profanació”.

Aquest gest poc amable demostra que l'arquitectura de disseny a esdevingut una restricció a qualsevol acció per fer un espai segur i practicable pels visitants, un problema que no presenta el crematori, dissenyat per la mateixa Carme Pinós. Per declaracions de l'arquitecte a la premsa pocs dies després de la seva inauguració sabem que “el disseny del crematori neix amb la voluntat de diàleg amb el cementiri, respectant el caràcter escultòric amb l'ús del formigó com a material de construcció”⁷⁹, però, aquest cop, disposat de tal manera que la seguretat i la habitabilitat de l'edificació destinada a forn crematori estan assegurades. L'obra funerària de Pinós presenta un disseny i unes formes que en cap cas actuen com a factors restrictius a l'adaptació al seu ús. Camins i esplanades senyalitzades i pavimentades, materials càlids com la fusta i un entorn enjardinat confereix un indret ordenat que tant s'agraeix en els moments de la pèrdua d'un ser estimat.



Fig.64. Garcia-Torra (2016). Crematori. Cementiri Nou. Igualada

⁷⁹ ACN, La Vanguardia, 27/07/2016.



Fig.65. Garcia-Torra (2016). Crematori. Cementiri Nou. Igualada

La preocupació del consistori en fer un salt qualitatiu en la promoció de la ciutat dona l'embranchida a la consolidació de l'espai funerari projectat per Miralles i Pinós. El primer pas i més important és el fet de tenir una regidoria de cultura i promoció de la ciutat que treballi amb exclusivitat, ja que en els anteriors consistoris dita regidoria funcionava conjuntament amb la regidoria de serveis municipals. Amb aquest canvi, des del juliol de l'any 2017, Patricia Illa, regidora de Dinamització Econòmica, Ensenyament i Universitats, s'encarrega de confeccionar un Pla del Foment del Turisme, fins ara inexistent. El segon pas i més centrat en l'espai en qüestió és la construcció del crematori al costat del cementiri. Abans de ser construït l'Ajuntament va negociar amb la Funerària Anòia construir el nou equipament en els terrenys on s'ubica el cementiri, ampliant d'aquesta manera el conjunt funerari i consolidar-lo com allò que pretenia ser: un parc-cementiri. Des del punt de vista arquitectònic, l'obra dissenyada per la mateixa Carme Pinós incorpora un immoble més que obre la possibilitat de recorre el conjunt funerari com si d'un circuit es tractés i passejar en un dia tranquil de visita als difunts o de celebració d'un enterrament. Pinós (19-I-2017), ho argumentava de la següent manera: "el nostre projecte volia ser una Z, que acabava en un rierol i dius, d'acord, tu vas a visitar el difunt i després fas una passejada. Aquesta passejada va acabar truncada i ara s'intenta altra vegada activar". Des de la part enjardinada del crematori, les escales de la capella que condueixen al sostre serveixen per connectar els dos

immobles, augmentant així el valor arquitectònic de l'espai i l'atractivitat. La integració de les dues edificacions és especialment valorada. Construir el crematori en un dels terrenys disponibles del polígon industrial –del poc sòl urbà de què disposa la ciutat–, tal i com preveia la Funerària Anoia, no s'hagués donat aquest plus de xamosia ⁸⁰. El tercer i últim pas en l'assoliment de l'objectiu de l'Ajuntament d'Igualada de consolidar l'espai és l'obtenció de la nominació de Bé Cultural de Interès Nacional (BICN). Respecte a això, Santi Vila, ex-conseller de cultura de la Generalitat de Catalunya va aprofitar la seva presència en el dia de la inauguració del crematori, el 22 de juliol de 2016, per anunciar que “des del seu departament treballaran juntament amb les institucions municipals per aconseguir el reconeixement de bé cultural d'interès nacional”⁸¹. Un fet a destacar són els motius pels quals els representants culturals demanen un BCIN pel conjunt funerari. Tant el conseller com el tinent d'alcalde creuen que gairebé és una obligació tenir aquesta nominació degut a la transcendència arquitectònica que ha tingut el cementiri, que atrau turisme i ha permès, com va exposar Vila, “situar Igualada al món des del punt de vista cultural i acadèmic”.

La invocació a la cultura que expressa el conseller ho fa a través d'una obra icònica i que servirà, tant pels habitants d'Igualada com pels estudiants vinguts d'arreu del món, conèixer un cementiri d'alt valor constructiu mentre utilitzen el temps que disposen d'oci, el que Vidal (2002) conceptualitza com “l'oci del coneixement” en front de “l'oci del divertimento”, quelcom que no té res de nou si tenim en compte que la col·laboració entre cultura i turisme s'inicià en la dècada dels anys 90. El pla de ruta polític del PdeCat de millora dels entorns per a l'atracció de capital ja té un dels objectius en marxa: l'arranjament del Cementiri Nou. D'una manera elegant s'han demanat uns diners a la Generalitat per la “posta en forma” –com anunciava Pont– d'un

⁸⁰ En aquest sentit d'augmentar l'atractivitat per l'ubicació de l'obra a l'entorn, un exemple d'edificació funerària que no transmet cap atractiu és el tanatori de Madrid, ubicat al costat de la M-30, una via de circumval·lació, amb característiques d'autopista que rodeja en el centre de la ciutat de Madrid. Terrenys d'aquest tipus, residuals o parcel·les de polígons industrials són els que actualment acaben acollint cubiculums de formigó com edificis idonis per representar el trànsit de viu a mort.

⁸¹ Sánchez, El Punt Avui, 23/07/2016.

espai funerari que presenta problemes i incomoditats derivats del seu ús i de la incomprensió de l'arquitectura i, que l'Ajuntament en té constància.

D'entre els plans més immediats però, no s'inclou arranjar la baixada d'enterraments i els troncs de velles travesses esquitllats per l'aigua, o proveir l'espai de més bancs per seure. Tampoc proveir escales metàl·liques idònies per pujar fins els nínxols, millorar el sistema d'il·luminació o instal·lar baranes en les escales que comuniquen els dos nivells d'enterraments. Tampoc fer-hi arribar la línia d'autobús urbà o solucionar els regalims d'aigua que cauen sobre les tombes, ben molest pels propietaris. La preocupació en la gestió del cementiri no recau en els habitants de la ciutat, d'arranjar un espai per ser practicat amb seguretat i comoditat i crear una relació amb les experiències del lloc, sinó que els esforços del consistori és resoldre el que més impacte té a la vista, que és pavimentar la capella per deixar de tenir l'aspecte d'inacabada, creant la il·lusió d'espai ben mantingut. En aquest cas, la imatge és l'element associat a la ciutat i el contingut resta en un segon terme. Una imatge que no només va associada a la preservació i al manteniment de l'espai de cara a una ciutat que aspira a ser de qualitat, sinó també a la imatge d'un arquitecte de prestigi que forma part d'un valor que els gestors associen a la ciutat: l'arquitectura de Miralles i Pinós al servei de l'atracció de públic i capital.



Fig.66. Garcia-Torra (2015). Capella. Cementiri Nou. Igualada.



Fig.67. Garcia-Torra (2015). Capella. Cementiri Nou. Igualada.

Concretament, l'arranjament de la zona de la capella segueix les polítiques actuals de creació d'esdeveniments. L'espai diàfan i monumental, un cop estigui enllestit, serà un escenari més de la ciutat per l'organització d'actes dels que puguin gaudir tant la ciutadania com els turistes. El moviment generat a la ciutat amb els esdeveniments de cap de setmana, adreçats bàsicament a l'oci amb la família, marca la diferència amb passats consistoris. Si bé alguns d'ells com La Mostra del teatre infantil, el festival de música l'Anòlia i l'European Ballon Festival tenen uns quants anys de vida –la fira de teatre ha complert la seva 29a edició–, actualment a Igualada s'organitzen tot tipus d'actes culturals com festivals de cançons i poemes, espectacles familiars, aplecs de sardanes, obres de teatre, jornades, exposicions, etc. Dins d'aquest reguitzell continuu d'esdeveniments, el conjunt funerari, ampliat amb la construcció del crematori i l'adeqentament de la capella, és una aposta clarament turística, un “engegar la maquinària turística” –tal i com ho expressa Pont (15-XI-2017)–, ara que la regidoria de turisme comença l'anadura, amb un pressupost propi. En nom de la cultura doncs, com si d'un gran escenari es tractés, la ciutat serà preparada per rebre l'arribada de peregrins del Camí Sant Ignasià i trobar-se una ciutat vestida pel gran esdeveniment. Els arranjaments de la zona de la capella a més a més de la construcció d'un alberg amb prou capacitat de pernотacions serà la manera de començar a preparar la ciutat per un esperat degoteig de

peregrins que, durant l'any 2021-2022 passaran per la ciutat d'Igualada en direcció a Manresa.

La sortida de Loiola d'un nombre important de peregrins –molts d'ells vinguts dels EEUU i Israel, pel seu caràcter de Camí de pelegrinatge internacional– és degut a la celebració dels cinc cents anys de la conversió de Sant Ignasi i la seva peregrinació des de Loiola, la seva casa natal, fins el que es coneix com la “cova de Sant Ignaci” a Manresa⁸² El Camí Sant Ignacià segueix l'exemple del conegut Camí de Sant Jaume de pelegrinatge a la tomba de Sant Jaume Apòstol a la catedral de Santiago de Compostela, on es poden venerar les seves restes, a modus de temple funerari. Fins arribar a Manresa, el Camí Sant Ignasià en els seves 27 etapes des de Loiola, travessa sis comarques, entre d'elles la comarca de l'Anoia. En el tram número vint-i-cinc, entre Cervera i Igualada, a Jorba es trobem un alberg a la disposició dels peregrins. Igualada també gaudeix d'un petit refugi de peregrins que cobreix l'allotjament del següent tram, el d'Igualada a Montserrat, a més a més dels hotels i fondes que no són emblemes del Camí. Com en totes les rutes de peregrinació, durant el trajecte per les diferents etapes, els pelegrins tenen l'oportunitat de descobrir la diversitat cultural i les tradicions de cada indret que s'aturen a descansar. Amb aquesta idea, Igualada ha decidit participar més activament en el Camí, aprofitant sobretot, aquest any tan especial, l'Any Ignasià, que promet l'arribada continua de pelegrins i així potenciar l'atracció turística de la ciutat⁸³. Per això, actualment s'està construint un alberg adreçat a aquests tipus de pelegrinatge, de sales àmplies i amb capacitat d'albergar un major nombre de peregrins, vist que l'actual refugi només disposa de dotze llits.

⁸² El camí va estar recreat per iniciativa i impuls de la Companyia de Jesús amb l'objectiu d'oferir una experiència de peregrinació als homes i dones del segle XXI, seguint el procés espiritual de Sant Ignasi. Iñigo López Recalde, fill de nobles i militant de professió, després de la conversió espiritual que va patir a Liola, amb el desig de seguir a Jesucrist, l'any 1522 va emprendre el camí cap a Jerusalem, seguint el camí Real que el portaria a Barcelona per embarcar cap a Terra Santa. Per això, Manresa es convertirà durant tot l'Any Ignasià en el bressol de les espiritualitats ignasianes. En aquesta ciutat del Bages, Ignasi s'estigué en una senzilla cova a l'espera que Barcelona, assetjada per la pesta, obrís les muralles. Abans però, passar per Montserrat on hi va deixar la roba i la espasa de militar als peus de la Verge Maria i iniciar el pelegrinatge. En aquesta cova de Manresa va ser on va tenir les experiències místiques i espirituals que el van inspirar en la redacció de la seva obra principal, els Exercicis Espirituals, un mètode de recerca de la voluntat de Déu.

⁸³ L'Ajuntament disposa d'un estudi de la Diputació de Barcelona segons el qual, en època baixa es preveu que facin el Camí Ignasià unes dues centes persones diàries i en època alta en seran quatre centes (Vilaweb, 16 d'Agost de 2016).

També, en el seu interior, aclaria el tinent d'alcalde (15-XI-2017), es "preveu posar un centre d'atencions als visitants en el que es pot demanar informació cultural i turística i una sala d'exposicions permanent". Arran d'aquests plans més immediats de cara a l'atracció de turisme, la construcció o rehabilitació d'infraestructures dins de la dinàmica d'organització d'esdeveniments, el tenir cura de la gastronomia –restaurants que ofereixen una cuina d'alta qualitat–, a més a més de la comercialització del conjunt d'edificis emblemàtics dels que disposa i la percepció d'un espai urbà segur, net i atractiu, són els objectius més palpables d'una gestió de la ciutat que anhela potenciar una identitat pròpia –un valor de marca– per atreure públic i capital.

En el llarg i feixuc camí de transformar la ciutat en un producte cultural, els plans pel Nou Cementiri es mostra a la part amb les infraestructures que s'estan creant o rehabilitant entorn a l'esdeveniment del Camí Ignasià. En arribar a Igualada, els peregrins trobaran una ciutat competitiva i eficient, amb ofertes culturals que molt probablement s'adaptaran a les seves necessitats i gustos –esdeveniments, tradició, gastronomia i albergs– i també arquitectura, modernista i contemporània. Abans, però, s'ha de preparar l'escenari i consolidar un espai funerari que sigui font d'orgull cívic pels seus habitants. El Nou Cementiri té la fita de un nou referent de la ciutat. L'arranjament de la capella, d'aspecte abandonat i ruïnós, és la primera passa en l'apropament de la ciutadania a una obra icònica a la que no tenen massa simpatia. Donar eines d'interpretació serà el segon pas en el reconeixement de l'obra.

Fer un espai d'interpretació fix en el cementiri és una decisió que d'entrada podria ser una excel·lent notícia pels igualadins, tenint en compte que els arquitectes deixaren a les mans dels passejants donar a l'obra el propi sentit mentre la recorren i l'experimenten. Si algun dia s'acaba consolidant dit espai, els visitants i turistes com espectadors d'una arquitectura de disseny, d'una peça d'art urbà podran gaudir d'un espai d'interpretació creat amb la finalitat d'augmentar la qualitat de les visites, oferint una experiència completa, alhora que se'n fa difusió. Actualment, els medis de promoció de l'obra amb que compta el consistori són un audiovisual de visita virtual a l'interior de l'estructura prevista com a capella que es pot visualitzar per internet, varis plafons informatius repartits per la ciutat i la web del consistori. Com a eina

d'interpretació, actualment l'Ajuntament disposa de rètols repartits pel cementiri amb textos descriptius acompanyats d'imatges que il·lustren l'explicació. Poques eines més de promoció, difusió i interpretació han calgut fins ara per un cementiri que forma part del "patrimoni localitzat" (Prat 2005).



Fig.68. Garcia-Torra (2016). Rètols descriptius. Cementiri Nou. Igualada.

Està previst que l'espai d'interpretació estigui ubicat en l'edifici de serveis. La inversió està destinada a preparar les sales de tanatopràxia i el que havia de ser la sagristia, per muntar-hi un espai que mostri i expliqui el cementiri. És d'esperar que allò que principalment s'explicarà i mostrarà serà el seu significat arquitectònic, el procés de construcció i el seu valor icònic. Per això, plànols, fotografies, maquetes i audiovisuals serviran de suport a les explicacions amb la finalitat d'educar i conscienciar als residents d'aquest bé patrimonial; sobre aquest valor especial que és el valor addicional que se li ha donat a l'obra en forma de BICL i BICN, independentment de la seva utilitat o funció.

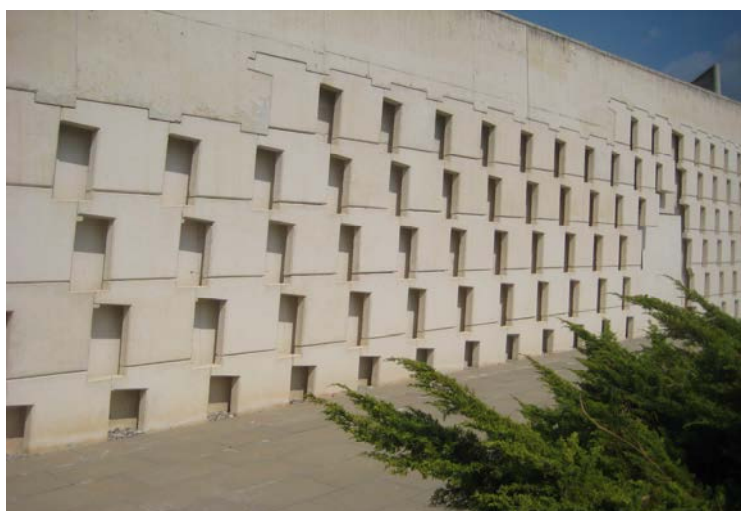


Fig.69. García-Torra (2016). Edifici de serveis. Cementiri Nou. Igualada.



Fig.70. García-Torra (2016). Interior edifici de serveis. Cementiri Nou. Igualada.

En capítols anteriors he desenvolupat que els cementiris són espais d'enterraments, però també espais on es commemoren les vides i les morts de personatges importants, llocs on la història i el patrimoni conviuen amb tradicions funeràries i els costums socials. Els cementiris s'han configurat com autèntics "museus a l'aire lliure", exemples de patrimoni històric-artístic, el que justifica que siguin espais per visitar i oferir al turista. En l'interior contenen patrimoni immaterial que mantenen viva la memòria. Estan plens d'històries passades, de literatura i de valors urbanístics i arquitectònics, de simbolisme, de tradicions i de costums. Degut al conjunt d'elements culturals que poblen un nombre important de cementiris de pobles i ciutats resta justificada la declaració de valors que s'atribueixen al cementiri i que justifica l'atracció de

visitants i l'interès dels residents. En el cas del Cementiri Nou, més que valor històric o d'identitat o inclús religió té un valor tipològic i estètic. La mateixa web de la Ruta de Cementiris Europeus el presenten com “una tipologia de cementiri allunyada del concepte tradicional de cementiri, que pretén mostrar la instal·lació d'un parc per passejar sense estar envoltat per les imatges típiques d'aquests llocs”. La web també destaca “els racons, objectes i detalls que juguen constantment amb la llum i les ombres, donant un gran simbolisme a tot l'edifici”⁸⁴. És d'esperar que aquestes descripcions siguin les que es posaran a l'abast dels turistes visitants de l'edificació de Miralles per mitjà del centre interpretatiu i, també, els mateixos residents, els igualadins, que no en tenen prou amb els rètols explicatius repartits per l'espai per entendre un cementiri tant innovador pel que fa a la tipologia i als mètodes projectuals i constructius. Un passejant exclamava (11-XII-2017), “una vez una chica arquitecta nos dijo que tiene un significado y a mi me gustaría saber [...]. A ver, la idea no esta mal, lo que pasa es que nadie nos dice nada”. Davant de la voluntat del visitant de conèixer el lloc d'enterrament del seu difunt, malgrat les penúries que passa quan el visita (“Además, es peligroso porque nunca hay nadie. Esta lejos. Da miedo. En el cementerio de abajo al menos siempre hay alguna persona”), el centre de interpretació podria semblar que alleugerirà les dificultats i el dessossagament que emanen les seves paraules. A més a més, de què serveix tenir patrimoni si no s'entén? Li servirà al senyor conèixer quí és l'arquitecte, saber de la seva genialitat i del domini que té dels materials de construcció? El tranquil·litzarà tenir constància que la simbologia està velada i que es troba sobreentesa en les tècniques del Land Art per transformar un paisatge que vol ser la metàfora viva de la mort? L'hi agradrà saber que el cementiri no està acabat? El Pedro deixarà de queixar-se a l'Ajuntament de l'aspecte abandonat del cementiri, si finalment li expliquen que el seu fill més que estar enterrat en un nínxol ho està en un paisatge, en una arquitectura plena de fenòmens naturals?

Nous focus d'atracció cultural han de ser correctament gestionats i planificats si el que es vol és impulsar un turisme cultural de qualitat. A efectes

⁸⁴ <https://cemeteriesroute.eu/cemetery-poi.aspx?t=1283>

d'exploració econòmica turística del bé localitzat, assevera Prat, la magnitud dels fluxos depèn de tres aspectes: de la capacitat d'atracció intrínseca del bé, de la infraestructura turística existent i de la seva comercialització com producte turístic, o la seva inclusió en productes més amplis (Prat 2005: 9). En aquest sentit, sembla ser que els gestors del Nou Cementiri apunten en la bona direcció per assegurar un volum important de turistes. Mentre, però, hi ha propietaris de tombes que s'estan plantejant traslladar les restes dels seus difunts cap al Cementiri Vell, cansats de què les goteres i regalims d'aigua pel nínxol persisteixin. L'aparició de noves esquerdes també fa que s'ho plategin seriosament i s'informin del cost del trasllat. Aquest fet corrobora que la valoració que fa el consistori del bé patrimonial, que tantes energies empra en una gestió enfocada en els ciutadans perquè prenguin consciència de què l'edificació de Miralles i Pinós és part integrant del patrimoni de la ciutat pel seu valor arquitectònic, no coincideix amb la valoració que fan les persones que practiquen el culte postmortem. Una acció que podria reduir tal incongruència podria ser la creació d'un centre interpretatiu de l'obra de Miralles i Pinós. D'acord amb l'apunt de Martínez sobre la interpretació del patrimoni com a activitat educativa que procura un contacte directa amb el recurs i el medi il·lustratiu (Martínez 2014: 52), posar en marxa l'espai d'interpretació implicarà una interacció entre els visitants i un major apropament a l'obra i, potser, aquesta eina contribuirà a revelar aquells significats que els visitants no es cansen de cercar i, que els rètols de textos informatius repartits per les diferents seccions del recinte no han assolit revelar. Era en Jordi Cuadras, periodista, que escrivia que “era urgent un pla de promoció i dignificació de la zona (...) per una arquitectura que atrau i que la ciutat no ha sabut valorar, potser per desconeixement”⁸⁵. El mateix periodista, dos anys més tard, en un altre article opinava “que la Generalitat no hauria de donar la catalogació de BCIN al Cementiri fins que la ciutat no aprengué a tractar-lo com a tal. I, en aquest sentit, hi ha deures a fer”⁸⁶. Seguint o no els suggeriments del periodista, el consistori, amb l'arranjament de la capella juntament amb els plans de creació d'un centre d'interpretació de l'obra insinua la necessitat de

⁸⁵ Cuadras, Anoaia Diari, 22/07/2014.

⁸⁶ Cuadras, Anoaia Diari, 30/11/2016.

dignificar la zona i confia en millorar la comprensió de l'edificació com una obra icònica, així com en augmentar la consciència pública per així ser valorada i tractada per tots aquells que la visiten i l'usen com un recurs patrimonial de la ciutat.

El tercer i últim tram del recorregut de l'obra de Miralles i Pinós des de la seva inauguració ens situa en un indret funerari que passa d'assolir un gran ressò internacional en el món de l'arquitectura al voltant de la dècada dels '90, que la convertí en un reclam pels arquitectes i estudiants d'arquitectura d'arreu del món, a ser actualment considerada pels entesos en art i sensibles a la cultura un obra d'art que els seus usos més convencionals, els d'inhumació i de culte al record i a la memòria dels difunts, ha usurpat la seva puresa arquitectònica. Davant d'això, donar a conèixer la retòrica que amaga el Cementiri Nou darrere d'uns mètodes projectuals i constructius, de constant diàleg entre la vida, la mort i la naturalesa és ara l'objectiu dels gestors de la ciutat de cara a la comprensió del seu prestigi per reclamar així el tractament d'alçada que es mereix i recuperar una suposada essència perduda. La rehabilitació d'una part del conjunt funerari, la capella, en espai polivalent per celebrar-hi esdeveniments va aparellat amb la seva projecció turística. El turisme cultural, explica Orignet De Cluzeau, es mou amb la motivació principal d'ampliar horitzons, buscar coneixements i emocions a través de la descoberta d'un patrimoni i el seu territori (Orignet 2002). D'acord amb la definició, el futur pel que fa a la gestió del patrimoni mira cap a centres patrimonials més oberts, més propers als usuaris, més interactius i connectats. La gestió dels cementiris de Barcelona és un exemple proper d'aquest futur que veu en l'evolució de les eines d'interpretació la implicació del públic. L'empresa B:SM (Barcelona de Serveis Municipals S.A) gestiona nou cementiris de la ciutat de Barcelona, prenent especial atenció en difondre la cultura i la història que hi ha dintre de cada recinte. Cementiris de Barcelona té una notable presència en les xarxes socials, facebook, twitter i instagram, des d'on es promouen diverses activitats de gran acceptació entre el públic resident i turistes. Activitats com rutes i visites guiades de diverses temàtiques –literària, artística, històrica–, tant diürnes com nocturnes, teatralitzacions, concerts, presentacions de llibres, a més a més de posts i piulades de la història de panteons i de les vides

amagades al darrera, efemèrides, mostres de condol per la mort de personalitats destacades, etc., bàsicament procuren mostrar els cementiris com a llocs de cultura, connectant amb el públic a través de les qualitats especials dels recintes per mostrar-los no només com un lloc de mort, sinó sobretot com a lloc de vida. L'empresa també disposa d'espais fixos per a la interpretació del patrimoni funerari, com el Cementiri de Montjuïc, que presumeix d'un gran espai d'interpretació que conté la Col·lecció de Carrosses Fúnebres, una biblioteca i botiga de marxandatge o souvenirs. El resultat és que les xifres de públic visitant que rep anualment els cementiris de Barcelona va en augment⁸⁷, el que referma el que Uzzell, interessat en les qüestions de patrimoni des de la psicologia medi ambiental desenvolupa sobre l'efectivitat d'incorporar en la interpretació les dimensions d'afecte i de comportament i no només la dimensió cognitiva (Uzzell 1998: 11). D'aquesta forma, les visites organitzades a cementiris aconsegueixen el que en matèria de patrimoni funerari es pretén, de protecció i conservació del bé i, de fer conscients als visitants del valor del recurs patrimonial en concret, de comprendre el seu passat i de com essencial és preservar-lo pel futur.

La constant al·lusió de la significació que té la implicació del públic per dur a terme plans d'interpretació efectius i evitar un fracàs en la gestió de bens patrimonials ens situa altra vegada en l'anàlisi sobre els plans que els gestors del Cementiri Nou d'Igualada tenen per un espai arquitecturitzat. A banda dels objectius del consistori d'atraure un turisme de qualitat, no es estrany constatar la inquietud que mostren en la construcció d'un centre específic d'interpretació si el que tenim és una arquitectura desmaterialitzada que rebutja les formes i els valors de la història a la recerca del món de l'esperit (Arpizoz 2012), d'un objecte emancipat del llenguatge com és el fetitxe arquitectònic, que no contribueix per res a la seva comprensió estètica. És un imperatiu que el seu significat hagi de ser explicat per l'arquitecte (Mielgo 2007). Tenim una forma cultural nova (García 2003) producte de la capacitat innovadora de

⁸⁷ En el 2017 varen passar pels cementiris de Barcelona, Montjuïc, les Corts, Sant Gervasi, Sarrià i Sant Andreu un total de 12.000 visites aproximadament, xifres que tendeixen en anar en augment. La Col·lecció de Carrosses Fúnebres al Cementiri de Montjuïc va rebre 4.000 (dades extretes de l'entrevista realitzada en el marc del treball de camp a Adrià Terol, de l'Àrea de Comunicació i Qualitat de Cementiris de Barcelona, S.A, el 4-X-2018).

l'arquitectura, la qual cosa obliga, més que donar a conèixer la història de personatges il·lustres enterrats en bells panteons, l'art i l'iconografia del quals ens remet a èpoques passades, a posar a l'abast dels igualadins una brillant lliçó d'arquitectura que exposi el corrent arquitectònic postmodern, un model que enalteix una sèrie de valors que, malgrat la bona fe dels arquitectes que el postulen de superar els dogmes de la modernitat per incloure en les construccions la sensibilitat en el context de l'edifici i en les necessitats dels usuaris (Norberg-Schulz 2005 [2000]), en resulten obres com el Cementiri Nou, que dóna clarament l'esquena a les activitats que es prodiguen en el seu interior, latents o manifestes i els aspectes simbòlics de cadascuna d'elles, suposant un clar trencament tipològic. El Cementiri de Fisterra (2001) és un altre exemple d'arquitectura postmoderna. L'obra de César Portela ofereix un descans als morts en un lloc sublim en el que l'arquitectura és capaç de fondre's amb la naturalesa, una edificació funerària que tot i ser reconeguda com una de les millors obres funeràries del món i ser finalista en premis d'arquitectura no ha aconseguit l'acceptació dels veïns de Fisterra. Els recursos metafòrics són massa cultes i per tant s'allunyen de la comprensió de la gent (Pérez 2003).

D'aquest exemples de discòrdia entre la valoració positiva de l'obra per part del discurs estètic i de les institucions i els gustos de la gent ens preguntem, si el patrimoni, com indica Kingman (2004), és concebut en termes de memòria i d'identitat, qui defineix la identitat d'una ciutat? Qui decreta els recursos patrimonials? El Nou Cementiri pot rebre la nominació de BICL i de BICN a pesar de no satisfer els gustos i les necessitats d'una gran part de la comunitat que conviu amb el conjunt funerari?

Com assenyala Prat, en l'àmbit del patrimoni es parla de "selecció que fa la societat" (Prats 1997: 33), quelcom que no passa en el cas de la nova edificació funerària de la ciutat. Insistint en les afirmacions que traspua el títol de l'article de Jordi Cuadras "El Cementiri mal cuidat" (2016), em resulta contradictori que un cementiri com a bé públic que la tradició cristiana del culte als difunts li va conferir la condició d'espai sagrat i de devoció indissociable de l'església, ara, tot i viure en una societat més laica, assenyalin de ser una societat desconsiderada amb l'espai de repòs etern. Amb més raó, si tenim en

compte, tal i com s'ha detallat en l'etnografia, que els visitants allò que fan amb les pràctiques de culte és recuperar aquella dimensió de memòria constituent de tot espai d'enterrament que els arquitectes no van tenir present en la projecció de l'obra, vist els topalls arquitectònics i emocionals presents en el conjunt funerari. Davant d'aquestes evidències puc afirmar que qui no cuida el cementiri no són els visitants, sinó els seus autors, els qui el projectaren pensant únicament amb la pròpia idea que en aquells moments tenien de cementiri. No cuidar-lo o no tractar-lo com a tal, seria doncs no tenir-li la consideració que els arquitectes pretenien, respectant el seu significat; un significat que va inherent a l'obra i creat pels mateixos arquitectes en paral·lel a la construcció del seu personatge, el Miralles. L'Ajuntament és l'òrgan que fa de mediador d'aquest significat, el que urgentment ha d'explicar si el que es vol és mantenir la marca Miralles com un recurs de reclam de prestigi i identitat per a la ciutat d'Igualada. El que el consistori espera és que tothom que utilitzi i visiti el cementiri visqui l'espai que l'arquitecte va entregar.

El punt més àlgid de la qüestió arriba quan, arran de la inauguració del crematori, els polítics aprofiten per recordar quant de primordial és discutir l'assumpte de les làpides, de com en el seu moment es va imposar la llibertat per triar-ne el model, però que "caldria treballar el tema". Unes plaques uniformals de ferro rovellat iguals per a tothom segueix sent quelcom que actualment els que ostenten un cers sabers i discursos reivindiquen amb intensitat. Els nínxols que amb tant d'afecte han estat triats i decorats segons els gustos dels propietaris, recordant els difunts que ara reposen en el seu interior són titllats per periodistes, polítics i arquitectes de "trencaclosques de colors", de "cal seixanta" i de "pupurri". D'aquí que puguem afirmar que no han estat els habitants d'Igualada els que han triat el Cementiri Nou com a bé patrimonial, sinó que el reconeixement ha vingut per part del discurs estètic i que la mateixa institució també ha mitificat, condensant l'autor en l'obra. Si la cultura és el vehicle de la significació de la realitat, el bé cultural que estem analitzant transmet el valor que el crític –i les institucions públiques– han conferit a l'obra, que en cap cas deriva del valor del record i de la memòria als nostres difunts. La realitat no prové de totes les persones que utilitzen el Cementiri Nou i deixen constància de les seves creences i actituds davant la

mort i els morts. La tradició, el fer cultural de les persones, l'absència feta presència, etc, molesta i molt. A tots els nombrats els sorprèn que els visitants haguessin escollit amb plena llibertat el disseny de les seves làpides, fet que atribueixen al desconeixement dels habitants i també dels anteriors gestors, quan en realitat el que ha succeït és una altra cosa.

Quan els propietaris del nínxols dissenyen, trien i personalitzen l'entorn espacial del que per ells és la casa del seu difunt, el que estan fent és adaptar aquest entorn a les seves preferències o necessitats, el mecanisme que tenen per incrementar la congruència o per reduir la incongruència entre espai i societat. Perquè no en hi ha prou, afirma Stern (2006) amb un programa, una geometria i l'ànima o la personalitat de l'arquitecte per construir, sinó que l'edificació hauria de ser un instrument públic de comunicació. En contrapartida, el que sorprèn als passejants és que l'obra sigui tant valorada i que inclús hagi guanyat un premi ("pues no sé quien le habrá dado un premio, porque vamos, esto esta fatal!"). Això demostra que en aquest cas la conformació del patrimoni no parteix dels valors intrínsecs del bé cultural, sinó que tot el que pot arribar a significar parteix d'un sector minoritari que és capaç d'imposar-se a tot un conjunt (Prat 1997; Méndez 1998; Kingman 2004; Carballo 2008). D'aquí la nominació de BICL i la pretenciositat dels polítics de demanar un BICN, els qui legitimen el bé introduint en el discurs valors purament arquitectònics a més a més d'ornaments de l'estil: un parc que reverencia la vida, punt d'inflexió en l'arquitectura catalana del segle XX, Enric Miralles, prestigi, cultura, rendibilització patrimonial, etc, en comptes de valorar la idoneïtat de l'obra per acollir els imaginaris col·lectius. El Cementiri Nou es converteix així en exemple de història patrimonialitzada, una història del seus arquitectes, de les seves capacitats creatives i constructives. Per això, quan en l'entrevista realitzada a Jordi Pont (15-XI-2017), responsable de l'Ajuntament de les decisions preses en la gestió del cementiri, sobre el destí de les tombes horitzontals de la glorieta, buides i sense poder vendre's, afirma que "formen part del relat Miralles". I en demanar-li sobre el destí de les estructures de ferro que varen servir de motlles per construir les cornises dels talussos de nínxols, actualment abandonades en un cantó de l'edificació, replica "que formen part del patrimoni". S'aprecia quelcom similar pel que fa al premi FAD d'arquitectura i

disseny que l'obra va rebre l'any 1991, un premi que va néixer als anys '50 a la ma de Oriol Bohigas amb l'idea de premiar cada any els millors edificis de Barcelona i que, amb el temps, s'ha dirigit a premiar l'arquitectura pública. En l'època que Miralles i Pinós van rebre el guardó, com apunta Mansilla en una entrevista a la revista BCN Més (2016), aquest es donava en un àmbit restringit d'arquitectes i dissenyadors, en cap cas democràticament, ni tampoc apreciament els gustos de les classes populars⁸⁸.

Ens adonem doncs que la creació d'un centre d'interpretació podria resultar vital per a la supervivència de l'obra, sempre i quan s'emprin les eines d'interpretació del patrimoni correctament, d'incloure als residents del lloc on l'obra es troba ubicada. L'obra en qualitat de fetitxe ha de ser explicada, per això, que els residents prenguin consciència que ells també són part d'aquest patrimoni i, que el significat de la construcció no només està ostentat pel geni és vital per a la protecció i conservació del recurs. Cal una bona planificació i una ferma execució de les eines d'interpretació. En primer lloc, que els residents apreciïn el recurs és vital per ser apropiat per la comunitat. En aquesta línia d'apreci i protecció, d'acord amb Prats (2005) respecte a l'activació del bé patrimonial, a la interpretació (discurs) per part del poder polític li ha de seguir una negociació que, a més a més de la institució hi participin els actors i la societat. D'aquesta manera el patrimoni estarà relacionat amb les biografies dels individus i amb les seves interaccions; una manera d'anteposar els principis de legitimació procedents de l'externalitat cultural el fet que l'espai forma part de la construcció identitària de les societats i de les pertinències dels seus habitants. Al cap i a la fi, el patrimoni és una construcció social: un joc en el que tots participem (Méndez 1988: 100-1). Al respecte, Caraballo (2008), ens posa a la aguait del fracàs de projectes d'inversió que han subestimat el factor humà i la xarxa de relacions, creences i valors que són el cor de la cultura. Per l'autor, cal deixar endarrere la visió tradicional de patrimoni com icona sagrada –o “tresor històric-artístic” (Fernández 2006)–, per donar pas a la visió de sostenibilitat que requereix l'anàlisi de la trama social. La conservació efectiva del patrimoni, conclou

⁸⁸ Mizrahi, BCNMés, 13/07/2016

Caraballo, ha d'anar acompanyada de "processos que generin dinàmiques econòmiques sostenibles juntament amb incloure als habitants del lloc com a memòria viva del lloc" (Caraballo 2008: 44).

La implantació de dinàmiques sostenibles en el Cementiri Nou passen, en primer lloc, per tenir en compte el fet que sigui la Carme Pinós la que doni el vist-i-plau de tot el que en el recinte succeeix –enorme limitació en la intervenció⁸⁹, així com per facilitar l'acceptació i la proliferació en l'espai de tots aquells elements que siguin suport dels imaginaris i a les necessitats de cadascú en termes de culte al difunts, sense considerar-los que són "elements que no li són propis i que l'empastifen" (Cuadras 2016). La tipologia del cementiri de marcar tendència, excloent formes passades –els signes físics del "locus" (el lloc de l'habitant)–, ha conferit al visitant el paper d'espectador d'un espai cementerial i que caldria revisar si aquest nou paper en detriment al d'actor afavoreix a la gestió sostenible de l'edificació. Contràriament al discurs de la cultura oficialitzada, que mitifica l'obra i als seus autors, la imatge de "Cementiri de Miralles i Pinós" barra la possibilitat de ser apreciat, és a dir, valorat pels seus propis protagonistes, els transeünts. Una apreciació en el sentit que li dona Caraballo (2008), de reconeixement i afecte del bé, vindria de la presència en el cementiri dels imaginaris col·lectius, de tot allò que els visitants han recreat en l'espai que l'arquitecte a posat a la seva disposició, traient així protagonisme a les apreciacions objectives i externes al bé, que més que situar-lo a Igualada, el situa com una obra de Miralles i Pinós a la que s'ha de visitar. Tenir present les dinàmiques locals d'ús i apropiació permetrà augmentar l'eficàcia i sostenibilitat de les intervencions que els gestors de la ciutat tenen previstes pel conjunt funerari, perquè serà tenir en compte aquells elements que li donen un sentit afectiu, dimensió que li manca a l'obra arquitectònica per ser plenament apreciada pels seus habitants i sentir que en formen part. Caldria doncs, en segon lloc, fer-la baixar del seu pòdium d'estrella, propi de la concepció il·lustrada de la cultura que valora les produccions sorgides dels genis com a mostra de progrés ascendent d'una

⁸⁹ El fet de comptar amb l'arquitecte per decidir la gestió del cementiri, en Joan Agramunt, regidor de l'Ajuntament d'Igualada entre els anys 1995-2015, a l'entrevista realitzada en el marc del treball de camp, el 15-XI-2017, ho considera que "es crear escola, políticament parlant", insinuant que mai havia passat.

civilització (Fernández 2006), per abraçar-la realment com el bé de valor cultural que vol ser, quelcom més valuós de cara a la seva conservació perquè contempla els elements materials i immaterials fonamentals per comprendre la nostra identitat.

Sense prestar massa atenció als usos i les pràctiques dels residents, fer pedagogia de l'obra com a activitat educativa i de conscienciació són els plans més immediats per part del consistori per un conjunt considerat una joia arquitectònica, quan en realitat els residents, amb el pas del temps, ja han acceptat el valor patrimonial en una sort del que De Martino (2002 [1977]) descriu com "acceptació passiva d'una singularitat donada". Una senyora que aprofitava el dia de la mare per portar una planta al cementiri ho deia sense embuts (15-IX-2017), "al principi si que vaig pensar que no era el cementiri que jo vull, però ara el trobo bonic, un parc per passejar que és el que ara faig, caminar per salut". També constato, però, la urgència sentida d'alguns propietaris de les tombes de traslladar les restes dels seus difunts: no entenen d'una construcció feta de formigó que perceben de cementiri no idoni per l'enterrament. Per parlar de patrimonialització com una construcció en base a uns significats, cal primer, com assenyala Gómez, que l'individu generi relacions amb l'objecte en forma de vincle *objet-subjecte*. L'autora desenvolupa la seva principal premissa seguint a Baudrillard (2010), el treball de qui la va portar a afirmar que un patrimoni afectiu és aquell que es compon d'objectes que han experimentat un augment del significat afectiu i, que en algun moment del procés hi ha hagut una "digestió emotiva i cognitiva" prèvia a una apropiació simbòlica del recurs. En aquest sentit, continua Gomez, treballar educativament la percepció "obre portes per iniciar el coneixement i per orientar la capacitat i l'espectre d'emocions cap els bens" (Gómez 2014: 71).

Davant d'aquest pla més immediat, fer pedagogia del bé, segons l'anàlisi de l'autora, podria potser evitar aquest sentiment generalitzat de falta d'idoneïtat, en quan a orientació en l'aspecte de sentiments i d'elaboració de noves actituds i coneixements. Insisteixo però que aquesta pedagogia ha d'anar acompanyada de les dinàmiques locals d'ús i apropiació —és a dir, de tenir en compte les expressions col·lectives de les experiències i concepcions pròpies del grup humà— perquè el recurs no romangui solament en el pla

cognitiu i traspassi al pla afectiu, d'on brolla el significat de propietat i pertinència, el sentit i finalitat de tota tutela patrimonial. Que els gestors donin també prioritat a tots aquells factors que reforcen el visitar, de procurar un espai que s'adapti a l'estètica dels visitants, proper pels rituals i respectuós amb la cultura de cementiri són accions també indispensables per una actuació patrimonial exitosa. Parafrasejant a Prats, "el principal camí per convertir el patrimoni local en un instrument obert i de futur passa, al meu entendre, per donar prioritat absoluta al capital humà: les persones abans que a les pedres" (2005: 27). La manca d'il·luminació, de bancs per reposar i d'un servei regular de transport públic, així com atendre totes les altres demandes de la població resident són qüestions a desplegar sobre les taules dels gestors i encarregats del manteniment i seguretat de l'espai funerari si del que es tracta és d'entendre el patrimoni com un recurs per viure.

L'espai arquitecturitzat objecte d'anàlisi és pres com un conjunt de referents predeterminats per principis abstractes de legitimació. Des de la seva inauguració, l'interès per l'obra es troba centrat en la protecció dels elements més atractius als potencials visitants i de conservació de la integritat d'un disseny irrevocable, amb la finalitat de crear escenaris favorables a l'atracció de capitals locals per una ciutat que busca una identitat: una marca situada en un territori. Donar pes a les geometritzacions, prescindint de la pràctica social i la seva incansable tasca de produir el desenvolupament social, desemboca en tenir un producte: un cementiri com a mercaderia que es consumeix. Arribats a aquest punt de la tesi doctoral, tinc les condicions empíriques per atrevir-me a afirmar que un futur sostenible pel Cementiri Nou passa primer per deixar que cadascú faci la seva obra, que sigui modelada i formada en funció a l'estil de vida de cada persona que la utilitzi i la practiqui com a cementiri. A efectes pràctics, això significa que cadascú trigui la làpida del nínxol sense que siguin qüestionats els gustos de ningú, que s'hi instal·lin més bancs, cuidar el paviment i arranjar les velles travesses de ferrocarrils, posar-hi baranes si escau i d'altres accessoris que millorin la comoditat i seguretat de l'espai. Respectar la competència pràctica de l'habitant i donar-li l'oportunitat de crear el seu propi discurs sobre el cementiri permetrà tenir una obra que, a més a més de portar el segell de l'arquitecte, porti també el segell propi de totes

aquelles persones que visiten i utilitzen el recinte per a finalitats funeràries. A més a més, no em resulta difícil augurar que el futur del cementiri en tant en quant patrimoni localitzat podria tenir els dies comptats en la mesura que l'arquitecte vagi perdent la fama, davallant alhora la funció d'obra com a referent. Abans que això succeeixi, podria ser que amb l'esforç dels seus gestors a orientar el cementiri cap a un públic en general i menys adreçat exclusivament a l'arquitectura, el conjunt funerari passi de ser patrimoni localitzat a ser un patrimoni vivenciat, amb pràctiques sostenibles i elevat el grau d'acceptabilitat del recurs. Però, mentre això no es doni, l'obra està sentenciada a esdevenir un container cultural més, per entrar obertament al mercat de l'oci i el turisme, contribuint al desenvolupament o consolidació del mercat lúdic-turístic-cultural, en detriment a la naturalesa dels cementiris. Mentre es decideix el demà del conjunt funerari, els morts continuaran presenciant un pelegrinatge d'estudiants d'arquitectura a la tomba d'Enric Miralles com una comunitat espiritual de fidels a un geni que està enterrat junt al lloc de culte: la seva obra.

Des de 1950 l'ús públic dels cementiris ha estat dictat en gran mesura pels pressupostos de gestió de cementiris i per les autoritats locals més que pels usuaris (Francis *et al.*, 2000: 47), conduint l'equipament públic segons les influències exercides per processos socials més amplis de consum de masses, la globalització, la homogeneïtzació i la modernitat. Que les parets de la tomba de Miralles puguin estar farcides de dedicatòries en forma d'epitafis i d'ofrenes en la seva memòria i, en canvi, que les làpides variades triades pels residents continuïn estant qüestionades és una mostra d'aquest afany d'homogeneïtzació del discurs hegemònic que detesta les diferències, quan cada tomba funciona d'espai privat dedicat al dol i als rituals de record. El Cementiri Nou és un bé públic que està patint una apropiació negativa (Lefebvre 2013), que va a la mà tant de la Carme Pinós com la Fundació Miralles, doncs tenen l'última paraula en la presa de decisions pel que es refereix a qualsevol canvi en l'estructura i el contingut de l'edificació. Per això, que el cementiri sigui apropiat per la comunitat a la qual pertany és el pas més important perquè l'obra passi a ser no només de Miralles, sinó també dels seus habitants. Obviar les necessitats reals dels vius que l'utilitzen envers els morts que hi descansen es tradueix a

crear escenaris favorables a l'atracció de capitals locals i internacionals que amenacen el patrimoni de les nostres necròpolis amb el risc d'esdevenir obsoletes com a espais urbans.

VIII. CONCLUSIONS

I. Minetti pren especial interès en mostrar-nos l'objecte cementiri com un problema d'interès cultural. Testimonis d'enterraments al llarg de la història, molts dels quals segueixen ben presents en la memòria col·lectiva, i d'altres de menys recordats i fabulosos són palesa de què la necessitat de sepultar als morts constitueix un aspecte de la vida social mateixa. L'autor assegura que les nombroses formes utilitzades per a la inhumació dels nostres éssers estimats que han marxat per sempre "segueixen interpel·lant-nos amb les veus de l'art, la religió, la filosofia i la ciència" (Minetti 2011: 130). Aquesta demanda no deixa de ser una demostració de la capacitat "poiètica de la humanitat" (Favole 2003) o de la inherent peculiaritat com a éssers humans del sentit de fer cultura.

La mort no existeix, existeix el procés de morir. La concepció processual de la mort té el final en la tomba i aquesta, com una etapa més en el pas de la vida a la mort, també és significada. En ella es materialitza la insuportable absència del ser estimat que ens ha deixat per sempre. Convertida en valor, la tomba serà apropiada pels dolguts a la seva manera. D'aquí el concepte de cementiri de lloc on es llegeix, "com si d'un text es tractés, la cosmovisió sobre la mort, l'individu, la família i la identitat presents en les distintes èpoques" (Minetti 2011: 129). Però el que realment succeeix en el cementiri en estudi és que aquesta significació està restringida per una arquitectura amb la qual la comunitat a la qual suposadament fa servei no s'hi sent familiaritzada. L'arquitectura d'autor que conforma la obra de Miralles i Pinós, en el seu disseny no va tenir com a norma contemplar la lògica d'allò local i el pla identitari de la cultura –el significat social que adquireix l'obra funerària com espai integrat a la vida de la comunitat a la que pertany–, la qual cosa roman inscrita en les converses portades a terme a visitants quan assenyalen un "abans" pel fa a la "casa dels morts" representat en el Cementi Vell, de més de cent seixanta anys de vida.

Podríem dir que els antics panteons que poblen els actuals cementiris vuitcentistes resulten ser respectuosos amb l'absència, que la fan present amb

la monumentalitat de la tomba i la inscripció de textos dedicats a qui està estirat a dintre, perpetuant en el temps la seva existència. Els nínxols del Cementiri Nou, en canvi, pensats per ser tots iguals i restringits amb el record –una placa homogènia d'acer corten–, l'impacte del passat queda neutralitzat. El conjunt de relacions socials que s'observen en el Cementiri Nou –entre els vius, dels vius amb el morts i dels vius amb si mateixos– també traspuen aquest pragmatisme vers la mort que el cementiri de disseny produeix al no considerar la mort com un esdeveniment públic, ja que no assoleix ser un medi de comunicació capaç de donar-la a conèixer i d'arribar a la majoria de la població ("al Cementiri Vell sembla que hi vagis amb més respecte; [la mort] es veu més.").

No obstant, la mort segueix sent un esdeveniment que exigeix respecte i un lloc transcendent i sagrat. De sempre, la capacitat del cementiri de devenir un espai significatiu –d'espai habitat– depèn del poble en el que està inserit, un esforç que en el cas del Cementiri Nou pren la forma d'un sobreesforç per ostentar una "arquitectura desmaterialitzada" (Arpiroz 2012), amb poca base per sustentar les pràctiques i creences col·lectives derivades d'un fet ineludible per tot ésser humà com és la mort ("Que tu sobrino esté en un sitio que no hay ni puerta duele"). Al costat de totes aquestes qüestions simbòliques cal tenir present que els cementiris, com afirma Minetti, "no són més que construccions que serveixen a una necessitat que en definitiva respon a una motivació pràctica" (Minetti 2011: 130), un element material –la practicitat– que també està absent en la nova edificació funerària d'Igualada. Els topalls arquitectònics també afecten les qüestions pràctiques i logístiques del culte postmortem ("Baixar el fèretre per un lloc tant estret és gairebé impossible").

II. Als albors del segle XVII la mort cristiana es separa de l'església. L'arquitectura funerària del temple no és suficient per acollir als difunts i col·locar-los al costat dels sants i del fidels per a la salvació de les ànimes. Replets de cadàvers, sense més espai pel repòs, ni atencions mínimes són abandonats a l'acumulació. Finalment, sota el discurs il·lustrat aquests són traslladats extra urbe. Llavors, separats del temple, l'escissió entre ànima i cos resta servida: el cos, així, separat de l'ànima es torna la figura central de la

retòrica social. Les visites a les tombes serà la nova sensibilitat que procurarà passejos per avingudes i carrers del cementiri-jardí. Visitar tombes en el cementiri i poder deixar anar el plor constituïria el ritual principal d'aquest culte modern relacionat amb idees de glòria i culte del record dedicat a la imatge. Invertim en ells amb marques personalitzades: fotografies, flors, plaques funeràries, objectes de record, etc, mantenint-los així en allò que és humà; els retenim entre nosaltres. Aquesta "altra ciutat", diria Foucault (1967), en què cada família té "la seva llar negra" és un exemple d'espai concret on s'alberga allò imaginari. L'ambivalència del cadàver –tant persona recordada com cos sense vida–, gestionada pel treball dels professionals de la funerària, mostra com els vius rebutgen la mort i tenen la necessitat de portar un treball de simbolització (García-Torra 2012) del que el cementiri n'és testimoni.

El marc simbòlic de la mort s'estructura doncs entorn a formes espacials específiques. Les lletres "propiedad de" es troben gravades en un gran nombre de panteons dels antics cementiris vuitcentistes, detall que demostra com el difunt passa a ocupar una espècie de casa pròpia. Una sepultura diferenciada amb els elements decoratius era la regla que hi dominava, sobretot en els cementiris de l'Europa meridional, concretament els de tradició llatina mediterrània. De ple en el segle XX, una nova sensibilitat que apostaria menys per l'adornament i que faria del cementiri un objecte de reflexió, anava substituint la fórmula de cementiri-jardí per cedir terreny a una nova fórmula: el cementiri-paisatge. En ell, la visió espiritual i racional fuig de l'escenografia del jardí romàntic per identificar-se amb espais clars com turons praderies o boscos oberts. El Cementiri del Bosc (1915) dels arquitectes Erik Gunnar Asplung i Sigurd Lewerentz és l'exemple cabdal de nous espais que responen a una nova tendència a donar nous significats a la mort i adoptar nous símbols pel maneig de l'espai funerari. Arquitectes qualificats i destacats reben la confiança per projectar un espai construït obeïnt a la seva pròpia creativitat.

L'arquitectura funerària llavors passa a ser obra "d'autor", caracteritzada per ser una arquitectura homogènia en la que no s'hi troben ni símbols de poder ni d'ordre social explícits. Les passejades pels nous cementiris paisatge no es basen en contemplar les diferents tipologies i localitzacions de tombes d'un ventall arquitectònic i escultòric exquisit, sinó en gaudir d'espais

arquitecturitzats, indrets geometritzats a partir d'elements considerats eloqüents –mobiliari de disseny, obres d'art– dels quals en resulta una “arquitectura emocionant” que farà que “recorre'ls sigui una experiència que evocarà en els visitants emocions humanes col·lectives com ara la pèrdua, la tristesa, l'esperança, l'alegria i els somnis” (Loosle 1993: 26-39).

III. Aquesta premissa serà la gènesi de l'arquitectura que conforma el nou espai funerari d'Enric Miralles i Carme Pinós, de característiques projectuals similars a les del cementiri de Fisterra, de César Portela.⁹⁰ Ambdues edificacions funeràries no inviten a conversar amb els difunts: els morts no es fan presents entre els vius a través de tombes monumentals, sinó a través del disseny del paisatge, des d'on emprenen la partida cap al hipotètic "més enllà". Més que representar un lloc fix per reposar, els cementiris contemporanis responen a la idea d'infinnit i d'escenari còsmic. Els respectius projectistes donaren forma tangible a una relació conceptual entre la vida i la mort, de tal manera que, en el cas del Cementiri de Portela, la concepció religiosa recau en un espai buit – en el mar i en els turons és on es dipositen els sentiments i creences–. També en el cementiri de Miralles i Pinós l'arquitectura vol ser la metàfora de l'abducció dels difunts (testimoniada en el gran lucernari en el sostre de la

⁹⁰ L'arquitectura que conforma el cementiri de Portela, ubicat en un espai natural, el Monte do Cabo, en terres gallegues, està concebuda pel lloc on s'ubica: línies fermes, angles rectes i formes quadrades encaixen amb l'entorn natural. Sembla que sempre hagi estat en allà. Amb el cementiri de Fisterra, Portela planteja l'arquitectura com la construcció de l'espai: busca el territori, l'essència i el misteri, elements que vol reflectir en l'edifici. Aquesta és la poesia arquitectònica del mestre (Cabello 2012: 3) El paisatge del Cabo Finisterre és el mar i el cementiri és la prolongació del paisatge, un paisatge que necessita temps per ser contemplat, com si es tractés d'una obra d'art que es fusiona a la perfecció amb la naturalesa. Els límits del cementiri civil no són murs, sinó que l'antecedent constructiu són “els antics enterraments celtas: el mar, el riu, la muntanya, el cel. Un cementiri, els murs del qual són el turó, la muntanya, el riu y el mar, i el sostre és el cel” (Portela 2002:5). Portela era amic d'Aldo Rossi, a qui se'l relaciona amb imatges somiades que generen indrets com el Cementiri de Sant Cataldo (1971-84) a Módena, Itàlia. "Arquitectura emocional" o "arquitectura metafísica" també són conceptes que es relacionen amb les projeccions de Portela. Els veïns d'aquesta obra funerària considerada la millor del món no hi volen ser enterrats, ja que el cementiri segueix buit, en desús i mig abandonat. Passen els anys i la novetat no ha aconseguit obrir camí. Tots aquells que practiquen l'homenatge i el record dels difunts busquen murs i creus. Volen arreglar la tomba i veure-hi els altres veïns, com un acte de solidaritat, passar-hi l'estona fent la mateixa cosa. Volen un “lloc comú” (León 1995). La mort no es somia sinó que es marca. Li donem un lloc i li atribuïm una imatge suficientment decorosa per albergar-hi primer el record i després la memòria. L'emoció és converteix en valor quan cadascú personalitza el lloc on reposa el seu ésser estimat que ha marxat per sempre.

capella) en un retorn a la naturalesa i a l'infinit, sense deixar-los reposar en pau entre les tombes. No obstant, l'apropiació de l'espai funerari pels visitants recorda que els cementiris manifesten una voluntat de contínua presència de la mort i no pas "espais d'absència, d'una solemnitat misteriosa que ens transporta fora d'aquest món i de l'altre; un espai més enllà de la vida i la mort" (Etlin 1993: 178). Per aquest motiu els visitants canvien els nínxols homogenis en sèrie pels que responen als seus gustos, personificant i perpetuant l'hàbitat del difunt. Però, què succeeix amb el ritus funerari, dispositiu simbòlic que requereix d'un espai adient i de disposició d'ofrenes en record i homenatge als qui han marxat per sempre? És el cementiri de Miralles i Pinós un espai de mort? És a dir, la mort hi intervé?

IV. Teòricament el cementiri de Miralles i de Pinós, de la mateixa manera que el cementiri de Portela, respon a la tendència de l'arquitectura funerària contemporània de donar nous significats a la mort i d'adoptar nous símbols pel maneig de l'espai funerari, ara que l'arquitectura d'autor, exempta de donar solucions d'ordre pràctic i funcional, fa de l'arquitectura funerària una arquitectura fantàstica on tot s'hi val i no hi ha límits a la imaginació del creador. En el cementiri d'Igualada el concepte va per davant de l'ús, conceptes fets arquitectura per assolir un espai mirall d'una nova espiritualitat que combrega amb un vincle més ampli entre l'univers i la persona, més representat en la immensitat i el misteri de la naturalesa i el paisatge que en la tomba ([...] Mira que luz más bonita entra. Este es el trabajo de luces i sombras. Si, de acuerdo, pero por allí también entra agua. Mira como está todo"). Així, la nova simbologia funerària, més que contemplar el complex simbòlic cristià roman en la forma constructiva, imbuïda de volums sospesos i tombes obertes al firmament i en el paisatge en si, gens explícits tots ells per la majoria de persones que l'utilitzen. Una unitat superior que abraça l'arquitectura i el paisatge no és percebuda com a símbol d'una nova transcendència pels visitants residents, ni tampoc quelcom relacionat amb la mort, la qual cosa els evoca una imatge d'espai mort o de ser un museu al que tenen pendent de visitar ("[...] aquest cementiri el trobo maco, però està mort").

L'espai, sigui del tipus que sigui, forma part d'un medi ambient i aquest forma part de la gent, que el considera com un medi en el que existeix altres persones, valors i símbols (Rapoport 1978). Col·locats en una nova forma cultural (García 2003), un cementiri-paisatge, l'arquitectura que el conforma té un impacte social i cultural. Lluny de ser construït tenint en compte els valors i les creences de tots aquells que l'han d'utilitzar, es a dir, per manca "d'un conveni social" (Muntañola 1998), podem dir que el cementiri ha tingut un impacte negatiu en la població per la qual resulta que ha de servir ("Esto no ves como esta? Unos nichos para adentro y otros para fuera. Se caen las abuelas. Es horroroso"). Aquí rau el valor social de l'arquitectura, que impactarà positivament si aquesta parteix del modus de vida i de l'expressió cultural. Per un impacte positiu en el medi ambient, els arquitectes han de fer passar les seves projeccions pel filtre de les formes de viure de les persones i de les qualitats formals heretades de la tradició. Només així l'espai esdevé arquitectònic (Rapoport 1978, Muerch 2012), és a dir, conformat per la recíproca relació espai societat. A més a més, a falta de símbols explícits que facin avinent que estem en un espai funerari i l'organització de l'espai sigui tan diferent a la imatge que els vistants tenen del que ha de ser un cementiri, ha ocasionat una falta de comprensió per una manca de significat. En paraules de Ricouer (2003), l'acte "configurador" (quan la virtualitat del disseny es converteix en realitat) presenta una gran dificultat de "relectura" (quan es presenta l'estructura d'ús, forma i significat). Una obra projectada obviant les maneres d'habitar integrades en històries de vida dels residents i en relació amb una tradició establerta difícilment serà contextualitzada i, per tant, que transmeti ser un lloc de vida.

Aquestes reflexions posen de manifest que l'obra funerària de Miralles i Pinós és un exemple clar que la dimensió social de l'espai és una condició a vegades imperceptible als ulls del creador. L'arquitecte artista sorgit de la nova visió del món anomenada modernitat, en la que s'incorpora l'art com a medi que ajuda a l'ésser humà a entendre i conservar el món fugaç dels fenòmens al que pertany –fins ara encotillat per les ciències naturals, amb l'adquisició i l'ordenació de dades (Norberg-Schulz 2000 [2005])–, arribada la dècada dels '70, època de les primeres crisis teòriques de la modernitat, tradueix la situació

com una oportunitat a donar-se a creacions més capritxoses o espectaculars (Corazón 2015). Aquest és el moment de la postmodernitat i de la deconstrucció i de la consagració universal de l'arquitectura espectacle, la qual agreuja la manca d'identificació, pertinença i participació que la modernitat va conferir a l'ésser i que no el feia sentir que estigués en possessió d'un món conegut i comprès. El nou recinte funerari postmodern de Miralles i Pinós s'alça altiu prescindint d'aquesta necessitat de "punt de recolzament existencial" (Norberg-Schulz 2009 [2005]) que tot humà li procura el fet d'identificar-se amb el lloc que viu i practica ("[...] Se ha perdido el sentido del humor, el respeto, los valores. [...] Esto debe tener un significado y a mi me gustaría saberlo").

La nova organització de l'espai no orienta al transeünt en el seu entorn, així com la forma construïda tampoc satisfà la necessitat d'expressió de la pèrdua i del valor d'aquesta pel mateix. El control total de l'obra rau en els arquitectes, segons els quals han construït un espai lliure de constreïments socials, intenció que mostra més que una altra qüestió que estem davant d'una edificació amb pretensió d'obra artística que, contràriament a oferir una llibertat en l'ús, minsa o fa perdre qualsevol sentit de fer cultural i la capacitat operacional sobre el món que procuren els habitants d'un lloc. D'aquí les apropiacions dels seus visitants, els qui substitueixen les làpides homogènies d'acer Corten, per les que responen al gust de cadascú i que fan servir de suport a les expressions de dolor, de record i memòria del ser estimat que han perdut per sempre ("[...] Això és el que representa el què ha de ser, però a mi no em fa cap servei"). Tot plegat em dirigeix a afirmar que els arquitectes del Cementiri Nou han sortit de la creació de la preocupació vivencial per anar cap un món diferent d'inspiració, el que Bajtin (1999) jutja d'obsessió, per ser una inspiració que ignora la vida i que ella mateixa és ignorada per la vida. Els culpables de l'esterilitat de l'art, afegeix l'autor, és l'absència d'exigència i serietat dels problemes vivencials; una falta de responsabilitat cap aquesta vida.

La modernitat ha degradat els entorns tancats i segurs –en el sentit de coneguts– (Norberg-Schulz 2000 [2005]) i les noves estructures socials i físiques exigeixen noves formes d'enteniment, per això afirmem que l'edificació de Miralles i Pinós és una icona contemporània que més que ser promoguda ha

de ser explicada. Un fet aquest que no passa desapercebut per l'Ajuntament d'Igualada. Els gestors de la ciutat, amb l'excusa de promocionar la ciutat de cara al turisme, parlen i estudien sobre la necessitat de promoure el cementiri, atesa la manca de comprensió que una gran part dels habitats d'Igualada mostren cap un objecte arquitectònic de gran valor i que sembla ser que els usos més convencionals, els d'inhumació i de culte al record i a la memòria dels difunts, portats a la pràctica segons la tradició funerària, molesten i inclús irriteren als gestors i d'altres personalitats del món de l'art i de l'arquitectura per usurpar la suposada puresa arquitectònica ("és urgent un pla de dignificació de la zona [...] per una arquitectura que la ciutat no ha sabut valorar"). Per tots ells, el símbol icònic és desvirtuat pels usos als qual un cementiri ha de servir, el que ens condueix a afirmar que les conseqüències de ser un "espai de qualitat" posa en perill la vida de l'edificació. Un futur cementiri sostenible passa per fer aterrar al terra una obra que s'ha col·locat en un pedestal (Fernández 2006) per posar en primer pla les expectatives socials i familiars i contemplar seriosament els factors pràctics i logístics, així com retornar-li les qualitats pròpies d'obra i de lloc que ajuden a comprendre la identitat de la comunitat a la que pertany. L'obra presta a ser fotografiada atès el disseny innovador, però no presta a ser utilitzada. Els topalls arquitectònics i emocionals per representar l'hàbitat dels morts ha fet que famílies es plantegin traslladar les despulles del seu difunt al recinte vell, en un panteó o en un nínxol que no pateixi de goteres i al qual s'hi pugui accedir amb seguretat amb ajuda d'una escala idònia per fer-ho.

El pensament i l'obra de Miralles prima davant d'un recinte que té importants funcions socials i comunitàries. Dit d'una altra manera, l'espai percebut domina l'espai viscut (Lefebvre 2013 [1974]). Les apropiacions socials de tots aquells que el que volen és significar la mort i la pèrdua en un lloc que ha d'estar creat precisament per fer-ho contraresten tal dominació i tornen a l'espai la seva vessant pràctica minvada per la vessant creativa de l'arquitectura ("i aquests nínxols inclinats que ni es pot recolzar l'escala còmodament") Malauradament, donant l'esquena als malestans profunds dels transeünts, els gestors segueixen persistint en la importància d'una obra arquitectònica valorada arreu del món, d'una qualitat ambiental i d'una harmonia exemplars, cosa que ens mostra que la modernitat és un estil de vida

i que aquest no caça amb l'estil de vida dels que l'han d'utilitzar. D'aquí la imperiosa necessitat dels seus gestors de crear en la mateixa edificació un espai d'interpretació de l'obra on s'expliqui i es deixi clar el seu valor perquè sigui respectada per a tots aquells, que creant-la i recreant-la segons els seus gustos i necessitats són titllats d'irresponsables i de tenir un profund desconeixement d'art i d'arquitectura, que posa en perill la vida d'una icona arquitectònica. Però el que realment hi ha al darrera del discurs oficial és el vetllar per el pensament creatiu hegemònic de l'època i una ignorància fragant que la creativitat no només és quelcom que aporten alguns individus del món de l'art o de la ciència, sinó que també sorgeix de les diferents esferes de la vida social i quotidiana i dels seus membres en la recerca de valor. Asseveracions per part de representants polítics i d'arquitectes del tipus "[...] això és un problema cultural de la població" o "[...] entraven amb un conflicte amb la seva cultura de la mort" demostren que la falta de connivència del disseny –que prioritza el significat de l'obra dins d'un entorn geològic– passa a un segon terme per col·locar en primer lloc la defensa d'una arquitectura d'alta costura incapaç de reproduir un nosaltres tant ben representat en el Cementiri Vell.

Contràriament, en nom de promocionar la ciutat d'Igualada, invocant la cultura com una forma d'economia del coneixement, els gestors dels recintes funeraris mantenen contra tot impediment l'exclusivitat de l'obra, la que representa una innovadora manera de construir tan genial per la disciplina arquitectònica. En altres paraules, l'obra encara no ha entrat plenament en la consciència dels igualadins, que ja forma part de la cultura i les tradicions de la ciutat. Entre els objectius de l'Ajuntament s'albira que el Cementiri Nou formarà part del procés d'ompliment cultural, artístic, científic i ociós que es porta desenvolupant en la ciutat d'Igualada amb l'objectiu de promocionar-la de cara a un turisme cultural, uns plans amb els quals el lloc de repòs dels igualadins passa a ser un escenari de noves civilitats, aquelles per les quals el seu disseny deixarà de ser "un problema cultural de la població", mantenint el seu status d'obra icònica contemporània.

En aquest sentit, el dubte però que ens genera aquest pla més immediat per a la supervivència del cementiri és que si tot i fer pedagogia als habitants

d'Igualada i als potencials visitants es resoldrà el problema que rau de base d'identificació i d'adaptació a l'entorn arquitectònic. Tenint en compte que el rebuig és a una arquitectura "de disseny" com a manifestació de modernitat, la participació dels residents en el manteniment i la gestió del Cementiri Nou, així com relaxar una gestió per part del consistori que es deixa dominar per les directrius que provenen de la Fundació Miralles i de la Carme Pinós podria contrarestar la falta de connivència del disseny amb el seu ús, apropant afectivament l'obra als residents i retorna'ls la sensació perduda de pertinença i participació ("sembla un cementiri de l'oest"), dimensions que ha de procurar l'arquitectura perquè els habitants de tot entorn arquitectònic se sentin a gust, és a dir, en possessió d'un món conegut i comprès ("tu dices que ha tenido un premio. Pues no sé quien se lo daría si esta todo oxidado"). Perquè monumentalitzar un espai urbà per donar-li un significat establert no sempre és integrat com a tal per la població. La raó perquè la proposta penetri en el teixit social es troba en la recreació col·lectiva del significat del lloc (Pol/Valera 1992).

El valor patrimonial atorgat al cementiri per òrgans oficials (Generalitat de Catalunya i ASCE), a més a més de les apropiacions portades a terme pels transeünts demostra que l'arquitectura és capaç d'imposar-se, però la homogeneïtzació de la mort no. En el Cementiri de Miralles i Pinós novament la mort es vençuda i és queda entre nosaltres, perquè com assenyala Bohigas fent referència a la contraposició entre la bona arquitectura i l'arquitectura dolenta, l'última "té tants elements superadors de repressions que sovint esdevé no pas una situació alliberadora, sinó un nou acte repressiu" (Bohigas 1986: 24).

V. Els antropòlegs han utilitzat el dolor en els funerals per establir tota classe de consideracions que subratllen el vincle entre allò individual i col·lectiu. Durkheim (2013 [1976]) considerava que el dolor reforça els vincles socials. La tristesa de la pèrdua obliga a grans grups a compartir i mostrar emocions. Radcliffe- Brown (1986 [1969]) també observa que el plor en els funerals era la manera d'assenyalar llaços socials importants i la dependència de l'individu davant del grup. Assistim als funerals per "presentar els nostres respectes".

Inclús ens trèiem el barret per “mostrar respecte”. No parlem malament d’ells. Pel contrari els recreem amb un llenguatge exclusivament positiu. El desordre que la pèrdua ocasiona i que el ritual funerari s’encarrega d’ordenar no és recolzat per una arquitectura titllada de "desmaterialitzada" (Arpiroz 2000) i minimalista que no té en compte que ha d’actuar de substrat i de medi adequat per significar, per trobar un valor i un sentit al fenomen de la mort ("ese aspecto desolado del lugar, oscuro, como si estuviera en obras. Fue como dejarlo en un sitio abandonado. Qué pena me dio"). L’arquitecturització de l’espai, en què la creativitat inunda cada racó, no ha deixat espai a la memòria i al record, que no és una altra cosa que el dolor de la pèrdua convertit en valor.

VI. La virtut de construir un espai nou, assenyala Delgado (2008), estaria en què sigui objecte d’apropiacions però, a Igualada, el cementiri com icona arquitectònica les apropiacions no són acceptades perquè trenquen l’estètica i la suposada harmonia de l’edificació. Aquesta és la conseqüència d’una arquitectura que presumeix de ser culta, de trencar amb els formalismes del passat per innovar. La tensió entre tradició i modernitat torna a fer acte de presència d’igual forma que succeí en el trànsit del model de cementiri de feligresia al model de cementiri-jardí en el segle XX. Aquest cop però la tensió no es concreta en les dificultats de la transició de la societat tradicional a la contemporània, sinó en l’entorn que, més que ser un entorn que vetlla per allò popular, de conservació d’un espai representatiu d’un passatge universal forjat a base de practicar-lo i deixar en ell l’empremta de generacions passades, els arquitectes han fet *tabula rasa* per construir un entorn “d’alt disseny” o *high-style* que no conté els codis de significats simbòlics forjats per la tradició. En el seu lloc s’han procurat altres signes arquitectònics construïts com un model estructural no elaborat per inferència del seu ús, sinó per formalismes arquitectònics del que resulta un volum que demana quelcom similar a “unes instruccions d’ús”, doncs en ell hi predomina la vessant creativa, generant la il·lusió de què és el visitant el que li ha de donar sentit al lloc mentre el recorre i l’experimenta; de meditar i reflexionar sobre l’existència humana.

Aquesta és la nova poètica contemporània de l’espai. Imperceptible als ulls dels visitants però no a les pràctiques de l’espai, l’arquitectura de qualitat

dicta uns usos i comportaments que en el cas del Cementiri Nou han estat desactivats a partir d'accions de contra apropiació per part dels transeünts que els col·loca novament en el seu rol d'usuari, un cop relegats al paper de mers espectadors d'una arquitectura de nova generació. L'arquitecturització de l'espai ha creat un marc "encantador" que presta a "postures brillants", lluny de representar una situació social en les que hi ha persones en mútua presència material (Goffman 1976). La glorieta de tombes horitzontals sense ocupar per problemes de filtració d'aigua, constantment fotografiada és un exemple fragant de marc encantador al que fa referència Goffman. No en va els caps de setmana de bon temps és bastant comú veure joves repartits per l'espai, be dibuixant o fent fotografies. Però els visitants, inconformes amb el que els han donat per inhumar als seus difunts, sense intencions ni de dibuixar-lo ni de fotografiar-lo sinó de dur a terme el culte postmortem, amb les seves pràctiques opten per retornar a l'indret el seu valor d'obra i de lloc, escapant del disseny i transformant un cementiri creat segons les concepcions que Miralles i Pinós tenen dels espais de mort, en un espai apropiat pels que vertaderament l'usen i el practiquen. Intuint l'arquitecturització, els visitants es donen compte que l'espai ha estat concebut d'una manera creativa i agosarada i acaben superposant les seves pròpies significacions subvertint les imposades des del projecte ("esto es como el desfile de un diseñador de ropa. Muy bonito, pero luego no sirve para nada"). Però, les contra apropiacions, com canviar les làpides de ferro per d'altres típiques de marbre, són titllades pels gestors del lloc d'inhumació com accions irrespectuoses, les que cal corregir creant un centre d'interpretació, el qual vol suplir la manca de senyals o indicis clarament perceptibles a l'indret que recordin a les persones quina és la situació en què es troben i el comportament apropiat ("no me digas que esto es un cementerio").

La creació d'un espai que ajudi a comprendre l'obra funerària de Miralles i Pinós, desvetllant les senyals mnemotècniques velades per una arquitectura dissenyada i construïda sense ajustar-se als esquemes culturals dels seus habitants, és demanar-los que "obeeixin", és a dir, de "seguir un comportament esperat i apropiat" (Rapoport 2003: 50). En aquest sentit, crec fermament que donar més pes a les geometritzacions i als ornaments d'estil no significa tractar

bé el cementiri, sinó que potència aquesta manca d'identificació, pertinença i participació que la modernitat va conferir a l'ésser humà i que l'arquitectura espectacle de la postmodernitat indubtablement ha agreujat, d'aquí les suposades insolències que reben alguns edificis de l'espai públic com el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Perquè, sense contemplar aquestes dimensions, és a dir, sense tenir en compte les expressions col·lectives de les experiències i concepcions pròpies del grup humà, el cementiri deixa de mostrar-se com sempre ho ha fet d'espai que guarda quelcom valuós per a la família per fer-ho com a mercaderia que es consumeix: d'un objecte arquitectònic que es contempla deslligat de totes aquelles dimensions dels mecanismes que vinculen a les persones al seu entorn, com la significació, l'afecte, preferències, desitjos, etc, derivats de la cultura, però també dels factors biosocials i psicològics. El disseny ha estat el resultat d'una lliure activitat artística que ha deslligat l'edifici com a part d'un sistema i llenguatge compartit que ha convertit l'edificació en fetitxe, és a dir, en un espai inclusiu per aquells que entenen el seu llenguatge arquitectònic i exclusiu per la resta, els qui donen prioritat al que esdevé en el seu interior més que a la seva exhibició pública.

Miralles i Pinós crearen un entorn que en comptes d'actuar com a potenciadors de certs comportaments, els inhibeix, com per exemple, la impossibilitat de què els avis passegin sols per l'espai, sense necessitat de ser acompanyats pel perill de caure. Miralles va rebre la oportunitat d'expressar-se "artísticament", de veure completa la seva satisfacció com a projectista, però en el camí de ser un vanagloriat arquitecte s'ha oblidat del que Rapoport considera que és allò essencial de la disciplina arquitectònica. A saber: "Crear entorns i components que s'ajustin a les necessitats dels usuaris, crear ambients i els seus "farcits" perquè prestin recolzament als usuaris, els seus desitjos i activitats" (Rapoport 2003:7).

Els teòrics de les òptiques de les complexes relacions entre cultura, societat i entorn construït (Rapoport; Armelínch & Bontempo; Egenter) són partidaris de què "el què i el perquè" d'un disseny ha de ser la primera reflexió de tot arquitecte si el que vol és encaminar la seva professió a la solució de problemes que, en primer lloc passa per la creació de llocs (settings) que siguin

culturalment específics. Els arquitectes, com a bons deixebles del Moviment Modern en arquitectura, volen alterar el món, deixant endarrere “la màquina per habitar” dels anys del corrent funcionalista per fer evident la conquesta de la natura a partir de la intervenció humana expressada en la forma pura de l'arquitectura i en la noció dels angles rectes, com molt bé s'aprecia en algunes fotografies que il·lustren la recerca. És en aquesta dialèctica entre arquitectura i natura que precisament es dona en la nova edificació funerària d'Igualada que es privilegia l'objecte sobre el lloc, quan en el passat, en el temps de la mort vella, la natura potenciava el monument i ressaltava la mort. Per Miralles i Pinós l'entorn és una variable més de l'àmbit professional i podria ser útil per a la disciplina arquitectònica si el que vol és fer edificacions potenciadores de comportaments i, per tant, habitables, “incorporar variables que no estiguin necessàriament en l'àmbit professional, sinó que existeixen altres formes d'ordre contextual que estan al servei de la condició humana de l'arquitectura” (Salamanca 2006: 170). D'aquí el destí de les obres d'Enric Miralles, moltes d'elles esquelets d'edificis aprofitats per altres usos que no són els originals o bé d'altres que mantenen la lluita amb el seu entorn, com el cementiri que cal col·locar torretes perquè la gent no caigui pel forat de les escales que condueixen a la zona sobreposada d'enterraments⁹¹. El Cementiri Nou també esporàdicament pateix algun acte vandàlic, inclús dels propis grups d'estudiants d'arquitectura que gaudeixen amb comportaments perillosos com seure a les cornises del talussos de nínxols o d'altres individus que es dediquen a fer trencadisses en l'edifici de serveis. Podria ser que els autors

⁹¹ El Centre Cívic de la Mina per exemple gairebé no té obertures, com també incompleix la llei d'accessibilitat d'invàlids, la qual cosa denota una ignorància de la realitat circumdant que provocà el rebuig dels veïns, que tenien la sensació de què l'edifici estigués en un lloc equivocat. Actualment, el centre es troba tancat i molts arquitectes que hi peregrinen d'altres països a visitar l'edificació han de demanar la clau al departament d'Afers Socials. El descontent popular també va arribar pel Centre Cívic d'Hostalets de Balanyà que el trobaren excessiu per una població tant petita, de tal manera que acabà sent inaugurat com la nova seu de l'Ajuntament. L'Associació local d'Escalada va aprofitar la monumental sala principal per instal·lar-hi un rocòdrom. De la mateixa manera, l'Edifici de Gas Natural el vidre que revesteix tot l'edifici vol assolir un efecte de mimesi amb l'entorn, quan en realitat a més a més de trencar l'horitzó barceloní, la seva forma i textura de materials per res és conjuguen amb l'entorn circumdant, amb el barri de la Barceloneta de tradició pesquera i la platja. Les obres d'Enric Miralles també pateixen una tendència a ser diana del vandalisme, sobretot aquelles que es troben allunyades del nucli urbà com el Centre de Gimnàstica Rítmica d'Alacant (Comunitat Valenciana), que pateix els actes de grafiters i d'altres agressions com finestres trencades (Bestué 2010).

d'aquests actes se sentin atrets per l'aspecte inacabat de l'edificació o per l'aspecte de vell que li dóna el formigó tacat pel pas del temps.

La distància en les obres de Miralles entre la naturalesa "abstracte" del projecte arquitectònic i la naturalesa "concreta" d'allò viscut crea espais que s'assimilen a la virtualitat, que acaben en "no-llocs" –espais merament físics, sense història, sense rituals que els revesteixin de connotacions, significats i normes socials (Augè 2000)– que, com indica i critica Norberg-Schulz (2000 [2005]), no només aquesta nova manera de fer arquitectura es deslliga de la concepció de l'arquitectura com a creació de llocs, sinó també del projecte arquitectònic com a fet arquitectònic: de projecció d'espais habitables. Cal recordar que el culte modern als difunts contempla la tomba com una espècie de casa pròpia a títol individual, que es decora i cuida com una projecció de les cures que el difunt rebia en vida. Les afirmacions dels visitants demostren una clara reivindicació a un espai exclusiu per a la mort, d'hàbitat pel seu difunt, quan les queixes van dirigides a nínxols que els toca l'ombra en comparació a d'altres que perceben ben situats "amb sol i vistes a la muntanya", així com una porta que els resguardi.

El disseny ocupa l'espai que en un passat ocupava la mort, que en el Cementiri Nou es concreta, com la mateixa mort contemporània més flexible i desaferrada, en una arquitectura que rebutja les formes i els valors de la història a la cerca d'aquell món de l'esperit, últim objectiu de l'art, de la forma pura i alliberada (Etlin 1993). Un mobiliari que no és fix en el paviment –els bancs són movibles–, que les peces de formigó que conformen el nínxols cedeixin, que el paviment sigui rugós amb velles travesses de ferrocarrils incrustades i una edificació allunyada del centre habitat sense murs que la delimiti no confereix la sensació d'un indret per ser habitat, ni pels vius, ni pels morts.

VII. Miralles va fer una edificació que deixa molt clar que és casa seva –la signatura d'autor està en la seva tomba: una placa amb un únic epitafi– construïda a la seva manera i desplegant sense límits la seva creativitat, posada al servei de la innovació i fent tabula rassa amb les formes arquitectòniques del passat, aquelles que porten inscrit el consens social de

l'arquitectura i la fa funcional. Més que per ser utilitzada, l'obra vol ser exhibida: un escena en el paisatge (García 2003). Com a tal és fotografiada produint imatges que cal vetllar per no ser malmesa en el seu marc perfecte. Una imatge concebuda i desvinculada de les pràctiques vitals, de tal manera que, tot i que l'Ajuntament ha fet alguns canvis, l'obra es resisteix a admetre del seus usos més prosaics, propers a la vida quotidiana, esfera de les pràctiques socials, de les quals l'arquitecte sembla no voler saber-ne res. En aquest sentit, l'arquitectura ha configurat un espai rebel, que no es deixa tocar, ni modificar i ni gairebé recorre. Una data important és veure a moltes senyores i senyors que tot i vestir amb roba de carrer calcen sabatilles esportives. Una altra prova és la dificultat que els gestors de la ciutat tenen per habitar la capella i de com millorar l'accés a la zona d'enterraments. Els troncs incrustats en el paviment cada cop més malmesos conformen una estètica que prohibeix qualsevol modificació, ni tant sols posar-hi baranes. En definitiva, un espai salvatge que no es pot domesticar, justament el que valoren els arquitectes entrevistats, que de les dificultats en veuen avantatges ("perquè l'individu, diguéssim, li passen coses que habitualment no li passen, i el fan ser molt superior del que era"). "L'antiga idea que afirma que l'univers està regit per la mort (escriu Azara a propòsit del cenotafi dedicat a Descartes) es transforma en el triomfant l'univers està il·luminat pel geni" (Azara 1999: 8). La tomba de Miralles en el Cementiri Nou recorda a Sqqara, la ciutat blanca dels antics, construïda sobre l'escarpada vessant del riu Nil i habitada per una única ànima, la del faraó Zoser. "El guardià invisible" (2000) és el títol d'un article que podria perfectament fer referència a espai d'un narcisista que, tot i estar mort, vetlla per la seva criatura.

VIII. L'arquitectura de disseny que conforma teòricament un espai bell i innovador –de qualitat– és el que ha estat donat com a marc geogràfic i social per proporcionar una forma espacial a la mort: una textura material a la que remetre'ns quan la volem significar i recordar. Amb la intenció de transferir a l'espai funerari la dimensió de passatge de la vida a la mort, els arquitectes recorren a formes noves que volen materialitzar la condició liminal del passatge: volums sospesos, tombes obertes, la imprecisió dels recorreguts,

etc, que al nostre parer, no només són els difunts els que han perdut el rol de subjecte (apartats de la societat), sinó també el transeünt comú. Aquest, incapaç de reconèixer el significat del seu entorn funerari sobreviu a una arquitectura en "voga", amb la qual s'encara fermament per tornar-li la vessant familiar de tot espai de mort. La comunicació amb els difunts no pot ser imposada, ni molt menys homogeneïtzada i que cadascú s'apropii dels suports de sentit per significar la pèrdua de l'ésser estimat segueix vigent en els nostres dies, com ho mostra el Cementiri Nou, la imatge actual del qual és la de contenir en mig de tant formigó un mosaic d'objectes diversos amb els que simbolitzar l'estima i el record dels que han marxat per sempre. Miralles i Pinós han edificat amb regles constructives que encara no havien estat concebudes, possibilitat que no es dona en el fet de construir habitacles per la vida --i per la mort--, sinó en l'art. Miralles i Pinós com a protagonistes i hereus de l'efervescència de l'arquitectura al servei de la transformació urbanística de la ciutat de Barcelona en la preparació dels Jocs Olímpics de 1992, en que tota la ciutat es convertí en un laboratori projectual --els projectes és multiplicaven en els despatxos d'arquitectura-- el Cementiri Nou també va esdevenir un gran laboratori de formes constructives que, el arquitectes posteriorment van utilitzar en altres projectes.

IX. L'arquitectura no és un art, sinó que ha de seguir un consens fonamental que és el de construir un espai a l'interior del qual succeeixen esdeveniments. Amb aquesta premissa o consens fonamental de l'arquitectura Mielgo (2007) pugna per lluitar contra allò efímer --que dura poc o que és passatger--, proposant com a arma invencible acabar amb les vocacions individualistes que responen al desig de demostrar només la pròpia capacitat dels creadors. Aplicant dita reivindicació al projecte del Cementiri Nou, l'edificació funerària, procliu a destacar l'alta qualitat formal i les originals formes derivades de l'artistització del paisatge, l'etnografia ens demostra que la confusió entre arquitectura i art podria evitar-se prescindint de la pretesa fortalesa individual i, també, com asseveraria Ricoeur (2003), tenint present que cada nova edificació sorgeix entre d'altres edificis ja construïts. Al respecte, les observacions de Fathy (a Armerlink/ Bontempo 1994: 48) escauen a la

perfecció a les evidències etnogràfiques a les que ens referim quan indica que "el deure de l'artista individual de mantenir la tradició viva i no relacionar-la amb allò antiquat, [més indicat seria] tenir la tradició com una sèrie de solucions a problemes, que va conformant una experiència, que és coneixement acumulat, que requereix ser aprofitat i enriquit, i és en aquest procés on intervé la creativitat". La imatge del cementiri com un fons d'escena en un paisatge, sense referències històriques ni símbols diferenciadors, com tampoc de punts de reconeixement clars en el territori, que respon sols a l'objectiu dels seus creadors d'espai neutral –sense símbols de poder i d'ordre social–, crea un espai violent que no respecta la infinita diversitat de les de pràctiques culturals a través de les quals s'expressen innumerables universos socials. Contràriament, el treball de recerca il·lustra empíricament la importància de les relacions socials, dels significats culturalment determinats i les metes dels éssers humans en la definició, organització, construcció i percepció dels espais. Un espai públic com és el Cementiri Nou, concebut d'una manera creativa, inclús agosarada, desemboca en un espai arquitecturitzat del qual s'espera arquitecturitzar també la vida i projectar les relacions socials. En aquest espai mesurat, geometritzat i embellit aliè i hostil a la gamma de pràctiques socials i a la incorporació "de noves formes d'incorporar-lo als processos de vida quotidiana sempre troba un límit traçat pel sentit d'allò sagrat, de la mort, i per la tradició" (Minetti 2011: 142). Per aquest motiu, "volem un cementiri" fou l'idea força que va portar en un inici la creació d'una plataforma de gent afectada per les males condicions del nou recinte funerari derivades del disseny que, finalment, no va prosperar. Que l'arquitectura funerària de Miralles i Pinós no accepti il·lustrar-se amb els estils del passat i els significats simbòlics que la gent dóna a l'entorn és ubicar al difunt en una imatge que no perceben idònia per recordar la vida que el difunt va gaudir en vida; una vida quotidiana plena d'experiències i que va compartir amb els seus sers estimats ("Aquest cementiri és macu, però res més").

XX. En l'espai funerari Miralles i Pinós s'ha perdut aquella estreta relació entre l'arquitectura i la mort i es vol, contràriament, desmaterialitzar-la, amargar-la o dissimular-la, més que exhibir-la. És allò que Vovelle (1993) descriu "l'última

expressió de la mort-tabú”, rebutjant les formes i els valors de la història. Parlem de la generació d’una nova transcendència que no parteix de la cultura i de la tradició funerària sinó d’una obra artística que es contempla com una autèntica obra d’art, derivant a un model restrictiu de conductes vers el fet de morir. Pel camí de ser un cementiri d’autor han caigut les formes i els sistemes compositius del passat, aquells que fan que l’arquitectura sigui habitable, en el sentit d’identificació i adaptació a ella. Mentre els gestors del cementiri planegen què fer amb aquesta obra d’art perquè sigui propera a la comunitat per la qual ha de fer servei, el cementiri és un memorial d’arquitectura, perquè com encertadament escriu Geddes "la nostra història és un mitjà per penetrar en la història vital de la nostra comunitat" (a Choay 1976 [1965]: 45). La comunitat utilitza l’espai de repòs etern té tot el dret de representar i significar a la seva manera la mort d’un ésser estimat. L’obra d’art no s’utilitza, sinó que es contempla. En canvi, l’obra d’arquitectura sí que és utilitzada. El Cementiri Nou deixa de ser l’encarnació d’obra d’art quan els igualadins, apropiant-lo segons els propis esquemes culturals del que significa la mort i els espai que la conté i la fa possible, l’han tornat al món que el dignifica i el revesteix: el món de la religió, la evocació i la identitat. Un món, del que de moment, aquesta gran desconeguda com és la mort es resisteix a marxar.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1995). El Croquis, (30+40/50).
- AA.VV. (1997). El Croquis, (30).
- Achutti, L. E. R. (2004). *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. (Editora da UFRGS, Ed.). Porto Alegre.
- ACN Igualada. (1916). Igualada estrena nuevo crematorio integrado en el conjunto arquitectónico del Cementiri Nou. *La Vanguardia*. Retrieved from <https://www.lavanguardia.com/local/anoia/20160722/403402771816/igualada-estrena-crematorio-cementiri-nou.html>
- Alandete, D. (2010). Bruce Graham, arquitecto enamorado de Barcelona. Retrieved from <http://www.coagpontevedra.es/?p=3158&lang=es>
- Alexander, C. (1981). *El modo intemporal de construir*. 1979. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Allué, M. (2004). Els cementiris i la mort. In M. Allué, R. Arnabat, F. Blanc, J. Castillo, T. Salvador, E. Tomàs, & J. Valls (Eds.), *El cementiri de Vilafranca del Penedès*. Vilafranca del Penedès.
- Allué, M. (1998). La ritualización de la pérdida, 29(4), 67–82. Retrieved from <https://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/61501>
- Amerlinck, M. J. (1995). *Hacia una Antropología Arquitectónica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Amerlinck, M. J., & Bontempo, F. (1994). *El entorno construido y la antropología: introducción a un estudio interdisciplinar*. México: CIESAS.
- ANC. (2016). Igualada estrena un nuevo crematorio integrado en el conjunto arquitectónico del Cementiri Nou. *La Vanguardia*.
- Andrés, M. T. (2003). El concepto de la muerte y el ritual funerario en la prehistòria. *Cuadernos de Antropología*, (11).
- Aricó, G., Mansilla, J. A., & Luca, M. (2016). La salvaguarda ininterrumpida del poder de clase. Una visión alternativa a la “teoría de las etapas” en el urbanismo barcelonés. In *Barrios corsarios*. Barcelona: Pol.ien Edicions.
- Ariés, P. (1977). *l'Homme devant la mort*. 1975. Paris: Seuil.
- Ariés, P. (1977). *La muerte en Occidente*. 1982. Barcelona: Argos Vergara.

- Arnaiz, A. (1993). La sepultura, monumento que construye la memoria de la vida. In *Una arquitectura para la muerte. Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos, Sevilla 4 y 7 de Junio de 1991*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Arpiroz, J. (2002). Un arquitecto olvidado. *Fabrikart*, (2), 18–29.
- Augé, M. (2000). *Los “No lugares”. Espacios del anonimato. 1992*. Barcelona: Gedisa.
- Augoyard, J. F. (2007). *Step by step*. United States: Seuil.
- Augoyard, J. . (2007). *Step by Step*. London: University of Minnesota Press.
- Azara, P. (1999). *La última casa*. (M. Gili, Ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baeza, V. (2007). Chile: yuxtaposición de tres miradas: los dilemas de la identificación y la importancia relativa de los restos. In P. Pérez-Sales & S. Navarro (Eds.), *Resistencias contra el olvido: trabajo psicosocial en procesos de exhumaciones* (pp. 115–152). Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, M. M. (1999). *Estética de la creación verbal. 1982*. México: Siglo XXI.
- Balanzà, A. (2012). Barcelona buida 1.700 nínxols en 3 anys per impagament del lloguer. *Ara.Cat*.
- Barallat, C. (2013). *Principis de Botànica Funerària. 1885*. Barcelona: Editorial Base.
- Barberán, F. J. R. (2005). La memoria abiata. Gli spazi della morte nella cultura europea contemporanea. In M. Felicore (Ed.), *Gli spazi della memoria: architettura dei cimiteri monumentali europei* (pp. 69–77). Roma: Luca Sossella editori.
- Barceló, J. A. (1990). La arqueología y el estudio de los ritos funerarios: métodos matemáticos de análisis. *Zephyrus: Revista de Prehistòria y Arqueología*, (43), 181–187. Retrieved from https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/71430/1/La_arqueologia_y_el_estudio_de_los_ritos.pdf
- Barcena, C., & Gratacòs, R. (2011). Entrevista a Manuel Delgado. *Revista Diagonal*. Retrieved from <http://www.revistadiagonal.com/entrevistes/altres-entrevistes/entrevista-delgado/>
- Barley, N. (1995). *Bailando sobre la tumba. 2006*. Barcelona: Anagrama.

- Bateson, G. (1979). *Mind and Nature. A necessary Unity*. New York: Dutton.
- Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Bestué, D. (2010). *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)*. Barcelona: Tenov.
- Bigas, M. (2005). *Enric Miralles . Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico*. Universidad de Barcelona.
- Blanco, A. (2015). *Flujo laminar. El cementerio de Igualada y los procesos elásticos en la arquitectura de Enric Miralles y Carme Pinós*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- Bohigas, O., & Tusquets, O. (1986). *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Bollnow, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.
- Bourdieu, P. (1977). *Razones prácticas. 1994*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico. 1980*. Madrid: Taurus.
- Cabello, P. (2012). El cementerio de Fisterra. Paisaje y emoción en la linde del mar. *Movimiento Moderno En Arquitectura y Sus Críticos*, 1–9. Retrieved from www.academia.edu/11917930/El_Cementerio_de_Fisterra._Paisaje_y_Emocion_en_la_Linde_del_Mar
- Calatrava, J. A. (1991). El debate sobre la ubicación de los cementerios en la España de las Luces: la contribución de Benito Bails. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (4), 349–366. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=152063>
- Caraballo, C. (2008). El patrimonio cultural y los nuevos criterios de intervención. La participación de los actores sociales. *Palapa. Revista de Investigación Científica En Arquitectura/Journal of Scientific Research in Architecture*, III(1), 41–49. Retrieved from <http://revistasacademicas.uco.mx/index.php/palapa/article/view/77>
- Carballo, C. T., Batalla, M. R., & Lorea, N. A. (2006). Ciudad, segregación y cementerios. Análisis de los cambios en los patrones históricos de localización (Argentina). *Scripta Nova*, X(218). Retrieved from <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-42.htm>
- Careri, F. (2013). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Casadevall, J. (1985). El pasado, compañero del proyecto. *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*, (165), 168–197. Retrieved from <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsArquitecturaUrbanisme/article/view/205208/298163>
- Cátedra, M. (1988). *La muerte y otros mundos*. Barcelona: Júcar.
- Certau, M. de. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Tecnológicos de Occidente.
- Choay, F. (1976). *El Urbanismo: utopías y realidades. 1965*. Barcelona: Lumen.
- Climent, J. (1993). El cementerio paisaje y la exigencia de monumentalidad. Nuevo cementerio de Tarragona. In *Una arquitectura para la muerte. Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos, Sevilla 4 y 7 de Junio de 1991*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Cócola, A. (2009). El MACBA y su función en la marca Barcelona. *Ciudad y Territorio*, XLI(159), 101–116. Retrieved from <https://agustincocolagant.net/wp-content/uploads/2015/02/2009-Macba.pdf>
- Condominas, G. (1980). *L'espace social à propos de l'Asie du Sud-Est*. Paris: Flammarion (collection Science).
- Corazón, Á. (2015, June). La maldición del ego del arquitecto. *Jot Down*. Retrieved from www.jotdown.es/2015/06/la-maldicion-del-ego-del-arquitecto/
- Córdoba, M. (2003). La Biblioteca Nacional de Francia, de Dominique Perrault. In J. Muntañola (Ed.), *Arquitectura: Proyecto y uso*. Barcelona: Edicions UPC.
- Cuadras, J. (2014). Vida al Cementiri Nou. *Anoia Diari*.
- Cuadras, J. (2016). El cementiri mal cuidat. *Anoia Diari*. Retrieved from <http://anoiadiari.cat/jordi-cuadras/cementiri-mal-cuidat/>
- Daniel, M. (2007). *Lenguaje y objeto: materiales para una filosofía de arquitectura*. Universidad Complutense de Madrid.
- De Martino, E. (2002). *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali. 1977*. Torino: Einaudi.
- Degen, M. (2008). Modelar una nueva Barcelona: el diseño de la vida pública. In M. Degen & M. García (Eds.), *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metrópolis*. Barcelona: Anthopos.

- Del Regil, C. (2013). El cementerio ilustrado: tradición que se niega a morir. Retrieved from <https://magis.iteso.mx/content/cementerio-tradición-niega-morir>
- Delgado, M. (2008). La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en la dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad. *Scripta Nova*, XII(270 (69)). Retrieved from <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-69.htm>
- Delgado, M. (n.d.). *El espacio público como ideología*. 2011. Madrid: Catarata.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- Di Méo, G. (2009). Avant-Propos. In *Les espaces de la mort*. Bordeaux. Retrieved from https://www.academia.edu/2352429/Les_espaces_de_la_mort_à_Mitrovica_Kosovo_des_géosymboles_de_la_lutte_identitaire
- Douglas, W. (1973). *La muerte en Murélagua. El contexto de la muerte en el País Vasco*. 1970. Barcelona: Barral.
- Durkheim, É. (2013). *El suicidio*. 1976. Madrid: Akal.
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. 1986. Barcelona: Editorial Lumen.
- Egenter, N. (1995). Antropología arquitectónica: un nuevo enfoque antropológico. In M. J. Amerlinck (Ed.), *Hacia una antropología arquitectónica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Egenter, N. (2001). The deep structure of architecture: constructivity and human evolution. In M. J. Amerlinck (Ed.), *Architectural anthropology* (pp. 43–81). Westport CT: London: Bergin & Garvey.
- Egenter, N. (2006). Architectural Anthropology. In *Encyclopedia of Antropology*. Sage Publications. <https://doi.org/10.1525/aa.2004.106.1.173.1>
- Etlin, R. (1993). El espacio de la ausencia. In *Una arquitectura para la muerte. Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos. Sevilla 4 y 7 de Junio de 1991*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Faeta, F. (2016). *Fiestas, imágenes, poderes. Una antropología de las representaciones*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- Favole, A. (2003). *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*. Italia: Laterza.

- Feria Lorenzo, D. J., & Ramos Cobano, C. (2013). "Salus populi suprema lex esto": Fe, ciencia y política en la modernización de las prácticas funerarias (siglos XVIII-XIX). *Historia* 396, 3(2), 217–248. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4698291.pdf%5Cnhttp://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4698291>
- Fernández, E. (2006). De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural. *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 4(1), 1–12. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2006.04.001>
- Fernández-Galiano, L. (2000, July 4). Una hogera de piedra. *El País*. Retrieved from elpais.com/diario/2000/07/04/cultura/962661605_850215.html
- Ferrandiz, F. (2014). *El pasado bajo tierra*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Ferrer, J. A. (1994). *La masonería*. Madrid: Alianza Editorial.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, (4), 46–49.
- Francis, D., Kellaher, L., & Neophytou, G. (2000). Sustaining cemeteries: The user perspective. *Mortality*, 5(1), 34–52. <https://doi.org/10.1080/713685994>
- Frazer, J. G. (1922). *La rama dorada*. 2003. Madrid: Fondo de cultura económica.
- García, C. (2012). Genealogía mínima del no-lugar. *Jot Down*.
- García, E. (2007). *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*. Universitat de Barcelona. Retrieved from https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2024/03.EGP_APPENDIXS.pdf;jsessionid=442FF7CBD20EF4338C6CE0E504DB4061?sequence=3
- García, G. (1994). *Cien años de soledad*. (R. Editores, Ed.), 1961. Barcelona.
- García, J. (2016). *La relación entre las artes en la obra de Enric Miralles*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- García, J. L. (1976). *Antropología del territorio*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- García, L. F. (2003). El cementerio de Igualada, de Enric Miralles. In J. M. Thornberg (Ed.), *Arquitectura: Proyecto y Uso*. Barcelona: Edicions UPC.
- García-Torra, D. (2012). *Morir de riure. La part del darrere dels ritus funeraris en un tanatori de l'Anoia*. Universitat de Barcelona.

- Genep, A. Van. (1909). *Los Ritos de paso*. 2008. Madrid: Alianza Editorial.
- Goffman, E. (1974). *Relaciones en público*. Madrid: Alianza.
- Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. 1977. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez, I. (1997). Ritos exequiales. No creyentes, no bautizados y suicidas. *Revista Murciana de Antropología*, (2), 179–187.
- González, P. (1993). El nicho iconografía y notas sobre el Kitsch funerario. In *Una arquitectura para la muerte. Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos, Sevilla 4 y 7 de Junio de 1991* (pp. 425–430). Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Hall, E. T. (1972). *La dimensión oculta*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Heidegger, M. (1994). *El ser y el tiempo*. 1927. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hertz, R. (1990). *La muerte y la mano derecha*. 1917. Madrid: Alianza editorial.
- Hillier, B., & Hanson, J. (1984). *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jencks, C. (1984). *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. 1980. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kingman, E. (2004). Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (20), 26–34. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50902003>
- Lacuesta, R., & Galcerán, M. (1993). Arquitectura funeraria en Catalunya: del ochocientos al noucentisme. In *Una arquitectura para la muerte. Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos, Sevilla 4 y 7 de Junio de 1991*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Lefebvre, H. (1975). *La revolución urbana*. Madrid: Alianza.
- Lefebvre, H. (1972). *Espacio y política*. 1976. Barcelona: Península.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. 2013. Madrid: Capitán Swing.
- Lefebvre, H. (1978). *De lo rural a lo urbano*. 1970. Barcelona: Edicions 62. <https://doi.org/10.4324/9780203880760>

- León, M. A. (1996). "Un simple tributo de amorosa fe": la celebración de la "fiesta de los difuntos" en Santiago de Chile, 1821-1930. *Historia*, (29), 159–184. Retrieved from <http://revistahistoria.uc.cl/index.php/rhis/article/view/1017/0>
- Llacuna, P. (1996). *Itineraris per Igualada. L eixample i floristeries*. Igualada: Ajuntament d'Igualada. Omnium Cultural.
- Londoño, O. L. (2006). *El lugar y el no lugar para la muerte y su duelo*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Loosle, R. (1993). La muerte entra en el estudio de diseño. In *Una arquitectura para la muerte. Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos, Sevilla 4 y 7 de Junio de 1991*. Sevilla. Retrieved from Junta de Andalucía/Consejería de Obras Públicas y Transportes
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-*. Madrid: Akal.
- Malinowski, B. (1922). *Los argonautas del Pacífico Occidental*. 1986. Barcelona: Ed. 62-Diputació de Barcelona.
- Marchant-Rivera, A. (2005). *El cementerio inglés de Málaga: tumbas y epitafios*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Martínez, B. (2010). Rituales de la muerte en el sector sur de los Valles Calchaquíes. In *Etnografías de la muerte. Rituales, desapariciones, VIH/SIDA y resignificación de la vida* (pp. 87–108). Buenos Aires: Glasco/Ciccus.
- Massad, F., & Guerrero, A. (2005). Cementerios contemporáneos. Entre la vida y la muerte. *Arquitextos*, 5(60). Retrieved from http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.060/459/es_ES
- Massad, F., & Guerrero, A. (2004). Enric Miralles. La inconclusa arquitectura del sentimiento. *Arquitextos*, 4(48). Retrieved from <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.048/581>
- Mateo, L. (1994). La historiografía de la muerte: trayectoria y nuevos horizontes. *Manuscrits*, 12(12), 321–356.
- Matta, L. (2012). El oficio de sepulturero. Etnografía. *Anuario de Antropología Social y Cultural En Uruguay*, 10, 133–146.
- Minguell, J. C., & Mària, M. (2013). *Col·lecció de carrosses fúnebres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Cementiris de Barcelona S.A.

- Mizrahi, D. (2016, July). Siéntate: una revisión desenfadada del espacio público a través del banco. Retrieved from <https://bcnmes.com/sientate-una-revision-desenfadada-del-espacio-publico-traves-del-banco/>
- Moix, L. (1994). *La ciudad de los arquitectos*. Barcelona: Anagrama.
- Montaner, J. M. (2014, May 17). Albert Viaplana, imprescindible arquitecto vanguardista. Retrieved from https://elpais.com/cultura/2014/05/17/actualidad/1400280523_867935.html
- Montilla, A. M., & Finol, J. E. (2005). Etnografía del rito: Sintaxis e isotopía funeraria del velorio en Maracaibo. *Telos*, 7(2), 159–175.
- Morin, E. (1951). *El hombre y la muerte*. 1994. Barcelona: Kairós.
- Muntañola, J. (1985). *Comprendre l'arquitectura*. Barcelona: Teide.
- Nabokov, P., & Easton, R. (1988). *Native American Architecture*. Nueva York: Oxford University Press.
- Norberg-Schulz, C. (2005). *Los principios de la arquitectura moderna*. 2000. Barcelona: Reverté.
- Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. 1971. Barcelona: Blume.
- Orignet, C. (2002). Le tourisme culturel, un concept pour le XXI siècle. In D. V. Casellas (Ed.), *Cultura i turisme*. Girona: Universitat de Girona.
- Panizo, L. (2010). Cuerpos desaparecidos. La ubicación ritual de la muerte desatendida. In C. Hidalgo (Ed.), *Etnografías de la muerte. Rituales, desapariciones, VIH/SIDA y resignificación de la vida* (pp. 17–40). Buenos Aires: Clacso/ Ciccus.
- Pérez, A. M. (2011). La muerte silenciada. Arquitectura funeraria contemporánea. In *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4523537>
- Pérez, E. R. (1993). El espacio de la muerte: notas para un estudio de la arquitectura funeraria en Lanzarote y Fuerteventura. In *V Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Puerto del Rosario: Cabildo Insular de Fuerteventura y Cabildo Insular de Lanzarote.
- Petiteau, J.-Y. (2006). La méthode des itinéraires ou la mémoire involontaire To cite this version. In A. Berque, P. Bonin, A. De Biase, J.-P. Lobes, & J.-Y. Petiteau (Eds.), *Colloque Habiter dans sa poétique première* (pp. 1–8). Paris: Donner Lieu.

- Pétonnet, C. (1982). L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien. *L'Homme*, 22(4), 37–47. <https://doi.org/10.3406/hom.1982.368323>
- Philifert, P. (2002). Aller au cimetière à Salé (Maroc): les nouvelles dimensions spatiales de pratiques sociales en déclin. *Espaces et Sociétés*, 108(1), 197. <https://doi.org/10.3917/esp.g2002.108n1.0197>
- Pin, C., & Tre, R. (2009). Mirada retrospectiva: entrevista a Carme Pinós. *D.C Papers*, (17–18), 93–102.
- Pizza, A. (2011). "Cementerio municipal, Igualada (Barcelona) 1985-1991", Enric Miralles, 1972-2000. *Fundació Caja de Arquitectos, Colección Arquia/Temas*, (33), 105–124.
- Pol, E. (1996). La apropiación del espacio. In E. Pol & L. Iñiguez (Eds.), *Cognición, representación y apropiación del espacio*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.
- Portela, C. (n.d.). Cementerio en Fisterre. Retrieved from https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12025/DPA_18_28PORTELA.pdf
- Prats, L. (1997). *Antropologia y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, (21), 17–35. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180913910002>
- Puig, F. (2002). Creación y promoción de productos turísticos-culturales. In D. V. Casellas (Ed.), *Cultura i turisme*. Girona: Universitat de Girona.
- Puiggròs, J. (2016, Octubre 28). La crisi ha fet retornar a la ciutat centenars de tombes al Cementiri Vell, que té capacitat assegurada per dècades. *La Veü*. Retrieved from <https://veuanoia.cat/wp-content/uploads/2016/11/La-Veu-1780-28-doctubre-de-2016.pdf>
- Pujadas, J. J., Comas, D., & Roca, J. (1999). *Etnografía*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1969). *Estructura y Función en la sociedad primitiva*. 1986. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Rapoport, A. (1976). The Mutual interaction of people and their built environment. In A. Rapoport (Ed.). Belin/Boston: De Gruyter Mouton.
- Rapoport, A. (2003). *Cultura, arquitectura y diseño*. Barcelona: Edicions UPC.
- Rapoport, A. (1982). *Aspectos humanos de la forma urbana*. 1977. Barcelona: Gustavo Gili.

- Raymond, H., & Haumont, N. (1971). *L'Habitat Pavillonnaire*. 1966. París: Centre de Recherche d'Urbanisme.
- Raymond, H. (1968). Analyse de contenu et entretien non directif: application au symbolisme de l'habitat. *Revue Française de Sociologie*, 9(2), 167. <https://doi.org/10.2307/3320589>
- Redacción. (2013, November). Una exposició mostra las arquitecturas efímeras de Enric Miralles. *La Vanguardia/ Cultura*. Retrieved from www.lavanguardia.com/cultura/20131121/54393720717/arquitecturas-efimeras-enric-miralles.html
- Reyes, B. M. (2012). *Antropología social*. Tlalnepantla: Red Tercer Milenio.
- Reyes, E. H. (2008). *Influencias en Miralles y tiro con arco*. Universidad Politécnica de Catalunya.
- Robledo, C. (2014). Espacios sacralizados en las fronteras de la religión: los predios del Pozolero. *Vita Brevis*, 3(5), 79–90.
- Rodríguez, F. J. (1993). Loca Silentiis Apta. In *Una arquitectura para la muerte. Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos, Sevilla 4 y 7 de Junio de 1991*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Saguar, C. (1993). El cementerio ideal de Teodoro Anasagasti. In *Una arquitectura para la muerte. Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos, Sevilla 4 y 7 de Junio de 1991*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Sala Llopart, B. (1999). *Antropologia i arquitectura . Creació i re-creació de l'Espai a la Vila Olímpica de Banyoles . Universitat Politècnica de Catalunya*. Retrieved from <http://hdl.handle.net/2117/94128>
- Sánchez, F. (1990). *La liturgia del espacio. Casarabonela: Un pueblo Aljaimado*. Madrid: Nerea.
- Sánchez, J. (2016). El Cementiri Nou d'Igualada afegeix el crematori al seu contingent. *El Punt Avui*. Retrieved from <http://www.elpuntavui.cat/societat/article/990274-el-cementiri-nou-digualada-afegeix-el-crematori-al-seu-co>
- Sarquis, J. (2006). *Arquitectura y Modos de habitar*. Madrid: Nobuko.
- Scarnato, A. (2016). *Barcelona supermodelo*. Barcelona: comanegra y Ayuntamiento de Barcelona.
- Sequera, J. (2017). Ante una nueva civilidad urbana. Capitalismo cognitivo, habitus y gentrificación. *Revista Internacional de Sociología*, 75(1), 1–12.

Retrieved from
<http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/668>

Setvalls, E. (2012). *Cementerios y muerte: una aproximación histórico-jurídica*. Universitat Abat Oliba.

Simmel, G. (1908). El espacio y la sociedad. 1977, 643–740.

Soria López, F. J. (2004). *Arquitectura y naturaleza a finales del S.XX (1980-2000). Una aproximación dialógica para el diseño sostenible en arquitectura*. Universitat Politècnica de Catalunya.

Stevens, C. J. (1980). *A celebration of death. An introduction to some of the buildings, monuments and settings of funerary architecture in the Western European tradition*. London: Constable.

Sudjic, D. (2010). *La arquitectura del poder. 2005*. Barcelona: Planeta.

Tapada, M. T. (2002). Antropología, vivienda y realojamiento urbano: la necesidad de diseños arquitectónicos más flexibles y adaptados. *Gitanos. Pensamiento y Cultura*, (16). Retrieved from
http://www.gitanos.org/revista/articulos/16a_fondo.htm

Tarrés, S., & Gil, P. (2016). Turismo funerario, turismo en cementerios. Andalucía y la ruta europea de cementerios. In *IX Jornadas de Investigación en Turismo* (pp. 435–462). Sevilla. Retrieved from
<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/52931/tarres-gil.pdf?sequence=1>

Tarrés, S., & Moreras, J. (2012). Patrimonio Cultural Funerario. Los cementerios de las minorías religiosas en España. In E. Santamaría (Ed.), *Geopolíticas patrimoniales* (pp. 267–283). Germanía.

Thomas, L. V. (2000). *La muerte: una lectura cultural. 1991*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Thomas, L. V. (1993). *Antropología de la muerte. 1975*. México: Fondo de cultura económica.

Urbain, J. D. (1989). *L'Archipel des morts*. Paris: Plon.

Uzzell, D. (1998). Interpreting Our Heritage: A Theoretical Interpretation. *Contemporary Issues in Heritage and Environmental Interpretation: Problems and Prospects*, (January 2006), 11–25.

Valéry, P. (1999). *El cementerio marino. 1920*. Barcelona: Ediciones alaleph.com.

- Velasco, H., & Díaz de Rada, Á. (1997). *La Lógica de la investigación etnográfica: un modelo de trabajo para los etnógrafos en la escuela*. Madrid: Trotta.
- Vidal, D. (2002). El marc del turisme cultural. In D. V. Caselles (Ed.), *Cultura i turisme*. Girona: Universitat de Girona.
- Vidal, R. (2010). *La letra dibujada en prosa de Enric Miralles*. Eina, Escola de Disseny i Art (Universidad Autónoma de Barcelona).
- Vives, M., & Miret, M. T. (2007). *D' Aqualata a IGD*. Igualada: Consell Comarcal de l'Anoia, Generalitat de Catalunya. Retrieved from <https://www.espaigrafic.com/images/pdf/1769-Historia-d-Igualada-ultim-07.pdf>
- Vouvelle, M. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Venezuela: Monte Ávila.
- Vovelle, M. (1993). La crisis de los rituales funerarios en el mundo contemporáneo y su repercusión en los cementerios. In : *Una arquitectura para la muerte. Actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos, Sevilla 4 y 7 de Junio de 1991*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla.
- Zabalbeascoa, A. (1996). *Igualada Cemetery: Enric Miralles and Carme Pinós*. London: Phaidon Press.
- Ziegler, J. (1978). *Les vivants et la mort*. 1975. Paris: Seuil.