



YARAUVI: UNA ISLA UNIVERSAL

YARAUVI: A UNIVERSAL ISLAND

Javier Boned Purkiss

Miró-Rivera Architects (MRA) con su estudio en la ciudad de Austin (Texas) desde 1997, es una de las firmas de jóvenes arquitectos con más proyección en los Estados Unidos. Su trabajo está lleno de sensibilidad hacia las nuevas solicitudes que la sociedad demanda a la arquitectura: funcionamiento, sencillez, sostenibilidad, y todo esto sin renunciar en ningún momento a un actualizado concepto de belleza. Las obras de Juan Miró y Miguel Rivera están llenas de oficio arquitectónico, esa vieja palabra que parecía haberse olvidado entre los recovecos de la arquitectura "espectacular" que ha protagonizado, y protagoniza todavía, muchas de las actuaciones de los arquitectos contemporáneos. Esta labor ha sido ya valorada por una crítica especializada, que ha demostrado este reconocimiento con numerosos premios, a pesar de su todavía emergente trayectoria.

La obra de *Miró-Rivera Architects* nos hace recuperar la ilusión por el compromiso con la honestidad y el rigor de la arquitectura bien hecha. Con su concepto particularizado del lugar, la poética refinada, imaginativa e innovadora en el uso de los materiales, todos sus trabajos aportan los requisitos de trascendencia propios de la buena arquitectura, fruto de una actitud lírica profundamente reflexiva, sofisticada, elegante, y sobre todo, socialmente responsable, al servicio del hombre.

YARAUVI

Miró-Rivera no sólo ha demostrado el fruto de esta responsabilidad y el producto de un fuerte sentido crítico con la cultura de la globalización que preside nuestro mundo a través del resultado material de su arquitectura, sino con planteamientos teóricos de arquitecturas futuras, soñadas, actuando también desde ese otro lado tan necesario para el arquitecto, la teoría, la arquitectura no construida, proyectada, dibujada, pero que siempre sirve para abrir caminos, para plantear posibilidades, para dar salida a los sueños y las ideas más personales. Realmente, este apartado de la creación, anticipativo, propositivo, siempre tendrá que ver con la arquitectura "por venir", y la historia, sobre todo desde la Ilustración, no ha dejado de recalcar estos valores que el pensamiento teórico aporta a la arquitectura. (Fig. 1)

En este caso, *Miró-Rivera* plantea, desde la poética de lo "no construido", una nueva concepción del espacio público, reafirmado por una idea de descontextualización, que lo hace tremendamente novedoso. Los cementerios, ligados históricamente al espacio urbano, han ido conformándose a lo largo del tiempo en numerosas tipologías, distintos tipos de recintos donde las diferentes clases sociales han ido teniendo su acomodo. En este sentido, el concepto de "ciudad análoga" o "ciudad de los muertos" ha ido manteniendo su nivel simbólico y metafísico respecto al asentamiento urbano al que hacía referencia, a la vez que ha ido desarrollando un peculiar concepto de paisaje en relación con él.

El proyecto imaginado por *Miró-Rivera* supone la utilización del paisaje como "descontexto", en un encuentro de gran fuerza semántica ente arquitectura y entorno, pero desprovisto de contenido urbano, situado en un lugar imaginario, accesible por un canal construido a lo largo de la frontera entre Israel y Jordania, que comunica el Mar Rojo con el Mar Muerto. En este último, en su centro, una estructura de reconciliación global es planteada desde el uso de un cementerio universal, lugar para el eterno descanso sin aten-

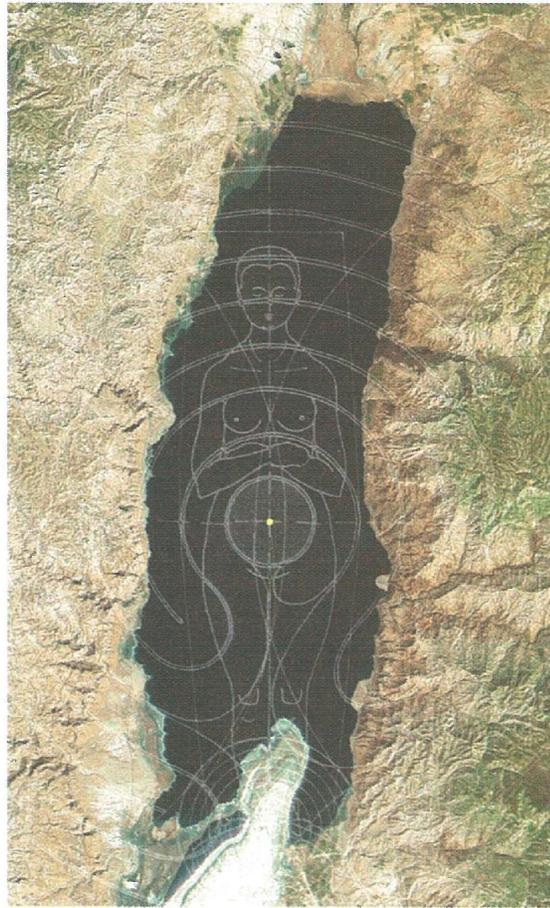


Fig. 1. Yarauvi en el Mar Muerto. Autor: Miró-Rivera Architects.

der a diferencias culturales o religiosas. Una utopía positiva, desde la arquitectura, para reflexionar sobre la imperiosa necesidad de actualizar el concepto de tolerancia. Yarauvi no sólo es un proyecto de necrópolis en el Mar Muerto; es un planteamiento que abraza lo universal, todo aquello que tiene que ver con la cultura ancestral del hombre. Yarauvi es el símbolo del futuro compartido por toda la humanidad. Representa en un solo ademán la síntesis y expresión de lo trascendente. Esta universalidad, aparte de la estricta asunción del hecho de la muerte, provendría fundamentalmente de la capacidad de elección, de la posibilidad de compartir el yacer para siempre, rodeado de seres de todas las culturas y religiones. La puerta abierta a un principio de comunicación global, el templo último donde se podría experimentar el encuentro de todo lo diferente. Compartir la muerte llevaría así aparejado compartir también la vida.



Fig. 2. La isla de Yarauvi. Autor: Miró-Rivera Architects.

Miró-Rivera Architects se aleja voluntariamente de la arquitectura cotidiana, del oficio ligado a un tiempo y lugar determinados, para apostar por una arquitectura abstracta en el paisaje, que habla todas las lenguas, que alberga todos los sistemas, que trasciende todas las tecnologías. Su labor como arquitectos estriba en hacernos reflexionar sobre lo más sagrado, la muerte y la vida de los hombres, y su verdad como un hecho de reconciliación universal. La posibilidad, desde la poesía de la arquitectura, de terminar para siempre con todas las diferencias que enturbian la convivencia humana. Yarauvi propone compartir universalmente el eterno descanso, yacer para siempre junto al prójimo, en el silencio en flotación de las aguas de esa tierra de nadie que son las aguas del Mar Muerto.

LOS SIGNIFICADOS

Vivimos una época donde deberíamos buscar el fundamento y no la causa de todo acto, de toda representación, de todo fenómeno, con objeto de comprender su razón interna, aunque ésta contravenga la razón funcional o instrumental a la que estamos acostumbrados. Su razón de ser no es solamente un objetivo que se haya de alcanzar. Una creación tiene valor propio si sabe captar la forma, la razón interna de un conjunto dado. Sólo vale si sabe expresar y sintetizar, en el sentido más fuerte de los términos, un arquetipo en el que cada uno y el conjunto de la humanidad puedan reconocerse. Las culturas se difundirán entonces porque

"Yarauvi no sólo es un proyecto de necrópolis en el Mar Muerto; es un planteamiento que abraza lo universal, todo aquello que tiene que ver con la cultura ancestral del hombre."

se apoyarán en ese arquetipo como un sólido fundamento, incluso inconscientemente, y este apego les permitirá la expansión, y su razón interna sólo podrá favorecer esta apertura. Hay una relación estrecha entre actitud centrípeta y actitud centrífuga. Segura de su razón interna, una cultura puede difundirse cuando ha sabido metabolizar los elementos que ha tomado prestados.

Yarauvi encarna ese arquetipo. Es orgánico, porque supera la modernidad, y porque lo orgánico, frente a lo que no lo es, encuentra en sí mismo su propia forma; su dinamismo, que está destinado a crecer y desarrollarse, nace de su interior, y aunque parezca paradójico, la forma orgánica es una apariencia oculta. La superación de lo moderno siempre procederá por acumulación y aglomeración. Superación de la modernidad como unión disparatada y a la vez unida, de los elementos más diversos. Como en el barroco, aparece el carácter temporal en los objetos. Este nuevo estatuto *"ya no relaciona los objetos con un molde especial, con una relación forma-materia, sino con una modulación temporal que implica tanto una puesta en*

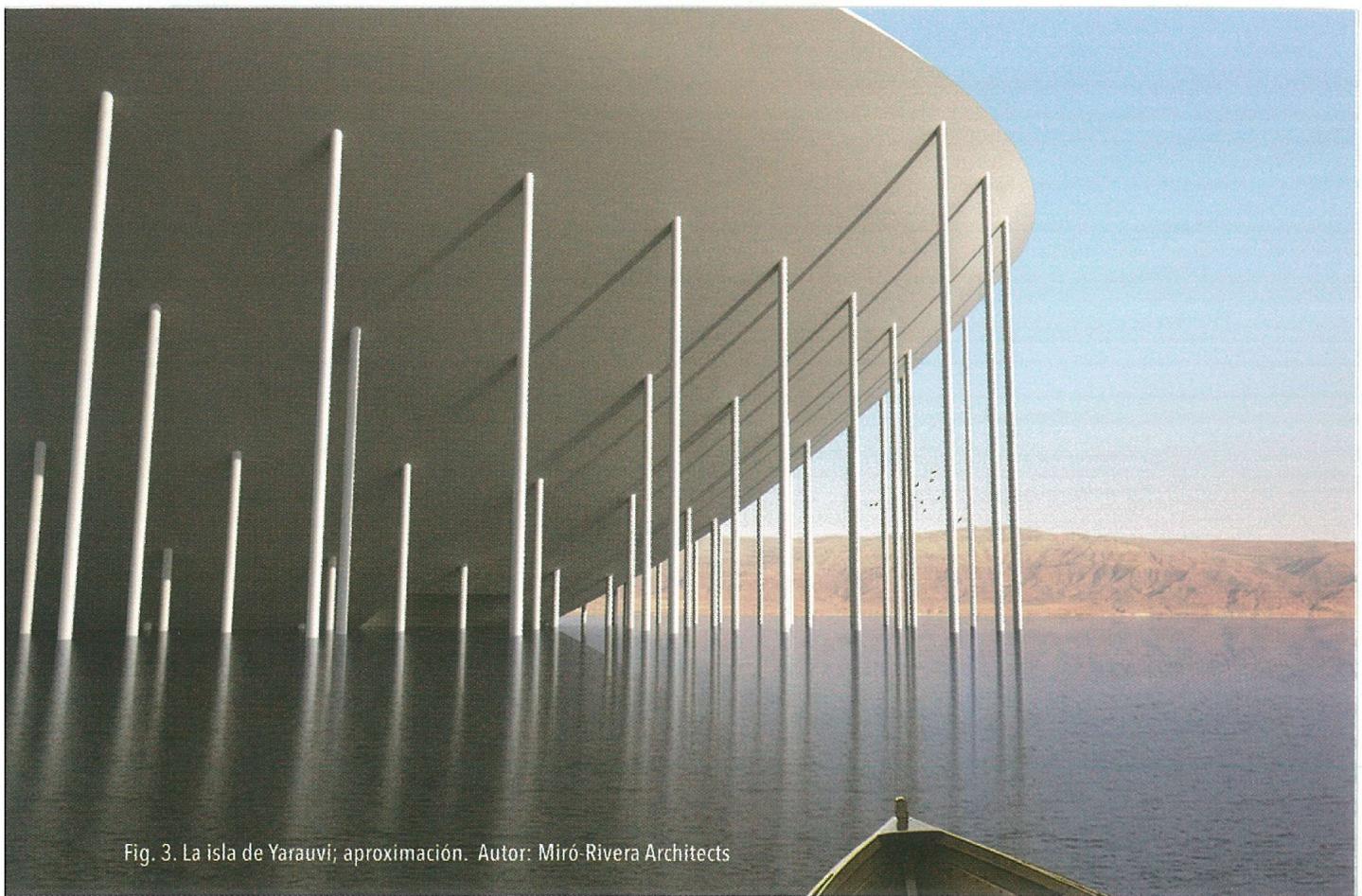


Fig. 3. La isla de Yarauvi; aproximación. Autor: Miró-Rivera Architects

variación continua de la materia como un desarrollo continuo de la forma".¹

A) EL AGUA Y LOS SÍMBOLOS

Miró-Rivera Architects se mueve en los universales caminos de lo simbólico. Por "símbolo" se entiende un signo en el cual queda expresado lo inconmensurable entre el significante y lo que con él se pretende significar. Como nos recuerda el filósofo Eugenio Trías, "el referente del símbolo es inconmensurable y de él tan sólo subsiste un resto cuya relación con el referente es indirecta. El símbolo jamás denota, únicamente connota; jamás designa, sino que alude. Destaca a través de la forma sensible conexiones o asociaciones indirectas, libres, a través de las cuales cierto referente, de carácter enigmático, es aludido".²

Yarauvi defiende la arquitectura como arte, permitiendo así que esta rebase el funcionalismo que la define, abriéndose a lo simbólico. *"En toda construcción arquitectónica de carácter artístico se da esa resonancia simbólica. Conduce de un modo*

tan sólo sugerido, alusivo o connotativo, a un universo de simbolismo inconsciente y arcaico".³

Yarauvi es arquitectura, en tanto elige de la síntesis reposo-movimiento el componente espacial (o en reposo) y se alimenta de otras imágenes y arquetipos, más terráqueos, más estáticos, donde el movimiento y el tiempo se remansan y se suspenden: la gruta y la caverna, pero también el árbol, el bosque. El recorrido acuático hasta llegar a ella nos hace también pensar en su posible carácter "musical".⁴ (Fig. 3)

Porque "morir es partir" y sólo se parte bien cuando se sigue el hilo del agua, la corriente del largo río. Todos los ríos van a dar al Río de los muertos (al Mar de los muertos). Sólo esta muerte es fabulosa; sólo esta partida es una aventura. Si el fallecido, para el inconsciente, es un ausente, sólo el navegante de la muerte es un ser con el que se puede soñar indefinidamente. Parecería que su recuerdo tiene siempre un futuro, porque con los que han muerto en el mar se relaciona otra ilusión, una ensoñación especial. El adiós al borde del mar es a la vez el más desgarrador



Fig. 4. Arnold Böcklin. La Isla de los muertos, 1883. Catálogo "Arnold Böcklin", editado por la Reunión de Museos Nacionales, París, 2001.

y el más literario de los adioses. Su poesía explota un viejo fondo de sueño y de heroísmo. Para Gaston Bachelard, *"cuando una ensoñación, cuando un sueño viene a absorberse así en una sustancia, el ser entero recibe una extraña permanencia. El sueño se adormece, se estabiliza. Tiende a participar de la vida lenta y monótona de un elemento, y habiendo encontrado su elemento, funde en él todas sus imágenes, se materializa. Se "cosmifica". Para ciertos soñadores, el agua es "el cosmos" de la muerte. [...] Mucho antes de que los vivos se confiasen a las aguas, ¿no se habrá echado el ataúd al mar o al torrente? El ataúd, en esa hipótesis mitológica, no sería el último viaje. Sería el primer viaje. Para algunos soñadores profundos será el primer viaje verdadero"*.⁵

La decisión de morir en Yarauvi permite su crecimiento. Este es su misterio y su capacidad simbólica, el ir configurando un espacio universal. Lo artístico actúa ante todo como un modo de producción que quiere hacer manifiesto lo que sustrae a toda revelación. *"En el gozne entre lo que puede revelarse y lo que debe permanecer oculto resplandece el límite mismo en el cual halla el arte su razón vital. Sólo un modo de exposición se le ofrece para dar forma lógica (de logos, pensar-decir) a ese sustrato que se repliega en sí mismo y al que aquí se llama cerco hermético: la exposición simbólica. Todo arte tiene con el símbolo su horizonte trascendental"*.⁶

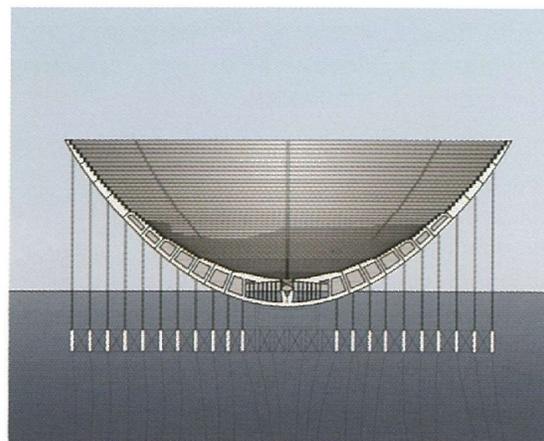


Fig. 5. Isla de Yarauvi; sección. Autor: Miró-Rivera Architects.

B) LA ISLA DE LOS MUERTOS

Pero además de esta simbología derivada de lo acuático, tenemos que destacar de Yarauvi su carácter de isla. Nos vienen a la memoria las imágenes de *"La Isla de los muertos"*, aquella serie de cuadros del pintor suizo Arnold Böcklin, realizados en torno a 1880. La imagen se nos presenta como un atardecer arrojando un resplandor rojizo sobre un pequeño islote. Lo componen imponentes peñascos que parecen cerrarse en torno a un lóbrego bosquecillo de cipreses. Sobre las rocas asoman losas de mármol blanquecino que evocan un sepulcro, una entrada al mundo subterráneo de los muertos, del que nadie regresa. Sobre las aguas calmas del mar se acerca un bote, gobernado por una figura envuelta en un oscuro manto rojizo. Ante esta inquietante figura se encuentra otra persona ataviada de blanco, vuelta hacia la isla y extraña para el espectador, y junto a ella un sarcófago cubierto con una tela blancuzca. El espectador casi puede sentir físicamente el solemne silencio del inminente suceso nocturno. (Fig. 4)

La isla de los muertos representa este concepto a la perfección: es un lugar irreal, misterioso, nocturno e inhóspito, definitivo, un lugar que a un tiempo alberga los anhelos y pasiones eternas del hombre y constituye la última estación de su tránsito vital. En el cuadro, Böcklin da a este lugar una expresión incomparable que lo con-

vierte en icónico, en una obra citada, modificada y caricaturizada hasta nuestros días por incontables artistas.

La profunda fascinación que genera este cuadro se debe, por una parte, a la ausencia de concreción espacial de lo que sucede en la imagen y, por otra, a la ambivalencia formal y conceptual de la misma. Representa una percepción espiritual, un anhelo, un espejismo. Es un mundo de sombras bañado por la tenue luz de la incertidumbre. Todo es a un tiempo diáfano y neblinoso, claro y penumbroso, real e irreal. Nada es aquí lo que parece.

Veintiocho años más tarde, el compositor ruso Sergei Rachmaninov compone el poema sinfónico *"La Isla de los muertos"* op. 29, en la ciudad de Dresde. La música comienza suavemente, con un movimiento de vaivén que sugiere el rumor de las olas mientras *Caronte*, el barquero que en la mitología clásica conducía a las almas al Hades, rema por el río *Estigia*. A lo largo de esta obra, Rachmaninov utiliza una figura, un compás que imita el movimiento del agua y del remo de *Caronte*. Al comienzo de la obra, el tema principal se repite en un prolongado crescendo; en la sección central, la orquesta explora distintas variaciones del tema, hasta llegar un momento de silencio tras el cual, se introduce el motivo de la música del *Dies irae* como referencia a la muerte. Al mismo tiempo, el vaivén de la música también sugiere el sonido de una respiración, indicando de esa manera que la vida y la muerte se entrelazan.

En Yarauvi, el romanticismo occidental y crepuscular, melancólico, de Böcklin y Rachmaninov, su atardecer cultural, se ha convertido en incertidumbre positiva, en una propositiva apuesta por lo venidero, donde lo dramático se ha vuelto amanecer. Lo misterioso de Yarauvi nos está pidiendo que vivamos un tiempo en el que habrá que superar las diferencias entre los pueblos y las culturas, las religiones, hasta asumir el hermanamiento universal a través del hecho de la muerte. (Fig. 5)

Para ello *Miró-Rivera architects* inventan un objeto en el paisaje, un lugar blanco y abstracto, una concavidad susceptible de crecer infinitamente, a la que se llega gra-

cias a un *Caronte* que ya no cobra los servicios de su viaje. Un círculo vacío donde librarse de todos los dominios, de todos los prejuicios. Porque... ¿cómo puede el hombre liberarse de las obras de sí mismo? ¿Cómo puede, en el momento supremo de la clarividencia ante la muerte, desaferrarse de toda lengua, de toda cultura impuesta? La respuesta de Yarauvi está en su vacío existencial y liberador, en la conversión de lo convexo en lo cóncavo, en el silencio asumido y compartido de un recipiente donde todas las culturas se han hecho sagradas a consecuencia justamente de esta conversión, de este vaciado espiritual. Y la paradoja se completa con el crecimiento parabólico de este vacío, de esta isla cóncava, a medida que un mayor número de hombres consigan desprenderse de su propia limitación. La escala del objeto como medida de una emancipación espiritual colectiva.

C) DEL LABERINTO A LA MORADA FINAL

El acceso a la morada final, supone, en Yarauvi, una última reflexión. Habrá que atravesar un laberinto clásico, univiario. Este laberinto "Ciudad de Troya" nos hará recorrer todo el círculo al ingresar en él, para llegar al centro mediante una única vía, camino o sendero, sin ofrecer la posibilidad de tomar caminos alternativos. No hay bifurcaciones, no nos podemos perder en su interior. El instinto dedálico se nos presenta así como la última prueba, el último escollo, antes de salir a la luz del vacío. Dédalo, el primer arquitecto, impone un último rito, un último recorrido que ya no tiene regreso. Una vez en el bosque de pilares que nos va llevando al centro, la decisión ya está tomada. El tiempo se irá deteniendo desde que el féretro ascienda por las escaleras sagradas tras el desembarco, hasta estar ubicado definitivamente en la gran cávea. "Daedalus" también fue el nombre impuesto por la ciencia a un cráter lunar situado en el centro del lado oscuro de la Luna. (Fig. 6-7)

"Moradas de los muertos" son el Hades, en la mitología clásica, donde las almas son juzgadas, y el hebreo she'ol, que es

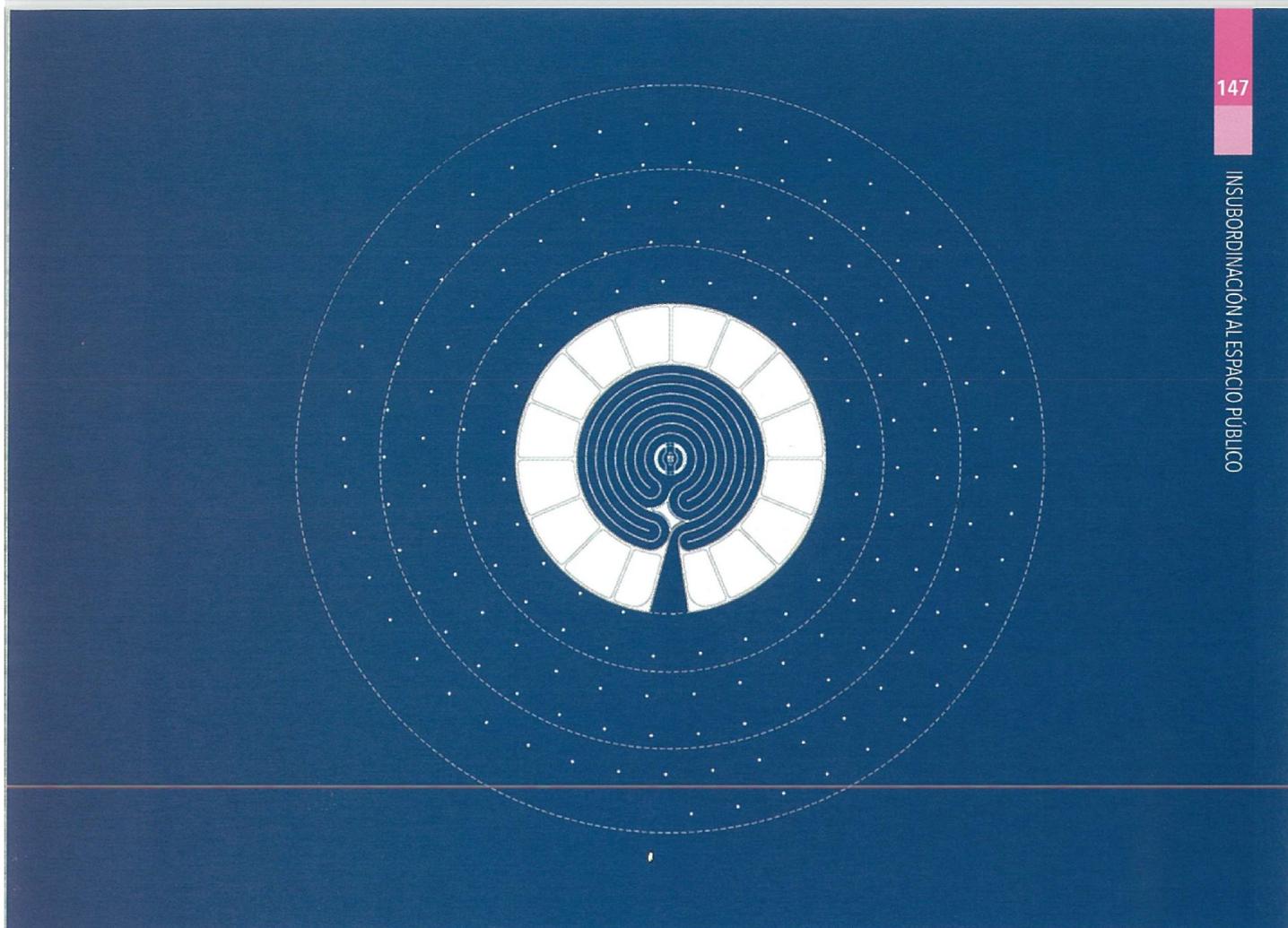


Fig. 6-7. Isla de Yaraúvi; interior. Necrópolis. Autor: Miró-Rivera Architects

la sepultura común de la humanidad, lugar al que van a parar justos e injustos. Aunque se han propuesto muchas teorías para explicar el origen de la palabra hebrea "she'ól", al parecer se deriva del verbo hebreo "scha-ál", que significa "pedir, solicitar". Distintas interpretaciones han confluído en el she'ól como un recinto común o región de los muertos; deriva su nombre de la insaciabilidad de la sepultura, como si siempre estuviese pidiendo o reclamando más. Esto, al parecer, da la idea de que el she'ól es un lugar (no una condición) que reclama a todos sin hacer distinción, ya que acoge en su interior a los muertos de la humanidad (Génesis 37:35). Al parecer, el she'ól estaba situado en alguna parte debajo de la tierra, y la condición de los muertos era ajena tanto al dolor como al placer. Tampoco se asociaba con el she'ól la recompensa para los justos ni el castigo para los malvados. Todos, buenos y malos, tiranos y santos, reyes y huérfanos, israelitas y gentiles, todos dormían juntos sin conciencia los unos de los otros. Mientras que la enseñanza griega de la inmortalidad del alma humana se infiltró en el pensamiento religioso judío en siglos posteriores, el registro bíblico muestra que she'ól se refiere a la sepultura común de la humanidad como un lugar de inconsciencia. La palabra "she'ól" aparece con frecuencia en los libros de Salmos y Job para referirse al lugar al que van a parar todos los muertos. Se representa como un lugar oscuro, en el que no existe ninguna actividad propiamente dicha. No se hace en él ninguna distinción moral. En cierto sentido, hablar de 'la sepultura' de manera genérica es un equivalente aproximado, con la salvedad de que she'ól es una sepultura común en la que se hallan todos los muertos.

PENSAR LO UNIVERSAL

El "todo" resulta una vez más fundamental. La comprensión de las partes nos es dada por el todo. Es una especie de sincronía que, a través de la mezcla y de la asociación, ilumina nuevamente una descripción, un fenómeno, una composición. La individuación tiene ese precio, y la

construcción de la persona, como en las "afinidades electivas", de Goethe, tan sólo puede hacerse en tanto que se puedan reunir en la unicidad los diversos trozos que la componen. *"Así como la vida social se funda en la participación de cada uno en todos y en todo, es importante establecer un pensamiento que esté en congruencia con un conjunto más vasto y que participe de él. Para ello es necesario que el orden del conocimiento ya no esté obnubilado por el concepto, intangible en todo su rigor, sino por la alusión, la noción, la notación, el símbolo que va más allá del cerramiento de la palabra, y favorezca la toma de conciencia de la similitud".*⁷

Yarauvi significa un pensamiento, una reflexión sobre lo universal a través de una forma en crecimiento. Distingamos entre forma y fórmula. La fórmula tiene sobre todo unas respuestas que ya están listas. Por el contrario la forma se contenta con plantear problemas y ofrece unas "condiciones de posibilidad" para dar una respuesta a los mismos, caso por caso, y no de una manera abstracta. La forma está llena de dudas y se convierte en una fuerza innegable dentro del proceso de conocimiento. En el juego de las formas hay, en efecto, esta doble perspectiva de ficción y de verdad, un juego recíproco de fuerzas eternas. Se dejan abiertas unas potencialidades que pueden realizarse, o no. Es la forma como esencia. El pensamiento universal no contiene solamente la forma sino todas las fuerzas y posibilidades de realización, de despliegue y de evolución de las cosas. Yarauvi está tan bien pensado que el día que deje de crecer será el triste indicador de que los hombres habrán dejado de entenderse.

P

JAVIER BONED PURKISS

Javier Boned Purkiss: Doctor Arquitecto, Profesor de Teoría e Historia de la Arquitectura en la E.T.S. de Arquitectura de Málaga (España).

NOTAS

1. Gilles Deleuze. El pliegue (Leibniz y el barroco), Barcelona: Paidós, 1989, pág. 30.
2. Eugenio Trías. La lógica del límite, Barcelona: Ediciones Destino, 1991, pág. 60.
3. *Ibíd.*, pág. 52.
4. Esto proviene de que la música es, en su esencialidad, radicalmente móvil y temporal, abocada al eje de las sucesiones, y el río es el modelo o arquetipo del fluir musical. Sólo en esa desembocadura fluvial adquiere Yrauvi su forma, que es forma-en-el-tiempo. Algo emparenta a la música con el agua. Y es aquí, en el especial diálogo con lo acuático, donde la arquitectura cobra su especial dimensión simbólica.
5. Gaston Bachelard. "El agua y los sueños". México: Fondo de Cultura Económica, 1988, págs. 115 y 140.
6. Eugenio Trías. *Op. cit.*, pág. 113.
7. Michel Maffesoli. "Elogio de la razón sensible" (una visión intuitiva del mundo contemporáneo), Barcelona: Paidós, 1997, pág. 103.