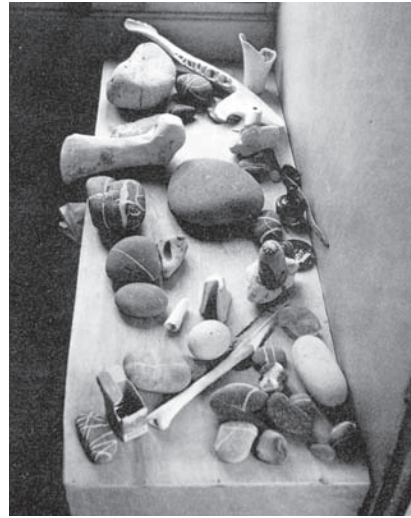
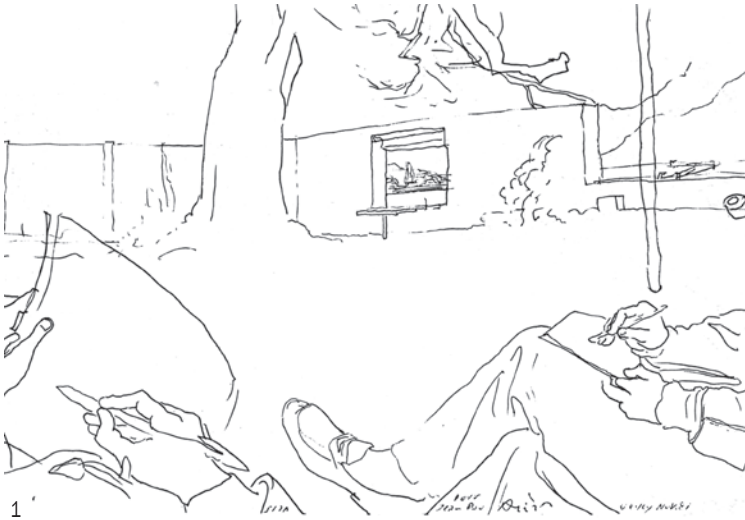


The background of the page is a complex, abstract composition of thin black lines. These lines form various overlapping shapes, including rectangles, triangles, and irregular polygons, some of which are tilted at different angles. The overall effect is a layered, architectural drawing that suggests depth and movement. The text is positioned in the upper-left quadrant, partially overlapping some of these geometric forms.

REVISTA
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

N2
superposiciones al territorio

1. Álvaro Siza, dibujo de la casa de la madre de Le Corbusier.
2. Objetos recogidos por Le Corbusier en la playa de Cap-Martin.



RESUMEN El mapa de un arquitecto es un paisaje alternativo, una representación intencionada del medio que se aleja del documento impuesto y apunta la posibilidad de transformarlo, así comienza el proyecto; el sentido inverso, llevar al territorio los signos del plano, remite a la esencia de la arquitectura y su capacidad de alterar el mundo. Nuestras representaciones describen una realidad y a su vez son otra distinta, entre ambos campos se produce un flujo que los liga y los condiciona. La cartografía está relacionada con la idea de microcosmos, la arquitectura tiene algo de descripción del universo a través de fragmentos concretos. A veces es necesario distanciarse para comprenderlo; otras, la extrapolación a partir de una pequeña conquista permite modificarlo desde límites que apenas se alejan de nuestro cuerpo. Acaso proyectar consista en encontrar la distancia adecuada. La mirada sensible del arquitecto traza asociaciones y planifica encuentros, en el plano de su mesa conviven trabajos en desarrollo de escalas diversas con proyectos ajenos e ideas propias, en esta contigüidad comienzan a surgir relaciones. Para un arquitecto, que al proyectar describe realidades todavía inexistentes, los proyectos y las investigaciones son un lugar para la especulación y la mirada personal. Lectura y escritura constituyen un proceso continuo y creador.

PALABRAS CLAVE Proyecto, investigación, continuidad, representación, territorio.

SUMMARY The map of an architect is an alternative landscape, a deliberate representation of the environment which moves away from the imposed document and points out the possibility to transform it, thus begins the project. The inverse sense, to take the contents of the plan to the land, transmits the essence of architecture and its capacity to alter the world. Our representations describe one reality, whilst being of another, a flow takes place between both fields that ties and determines them. Cartography is related to the microcosm idea, architecture has something of the description of the universe through concrete fragments. Sometimes it is necessary to be distanced from it to understand it. At others, the extrapolation from a small conquest allows it to be modified from limits that are barely apart from our body. Perhaps planning consists of finding the suitable distance. The sensitive view of the architect draws associations and plans meetings, on their drafting table works coexist that develop diverse scales with other people's projects and the architect's own ideas. In this contiguity, relationships begin to emerge. For an architect, who when planning describes still nonexistent realities, the projects and the investigations are a place for speculation and personal viewpoint. Reading and writing constitute a continuous and creative process.

KEY WORDS Project, investigation, continuity, representation, land.

LA ESCRITURA DEL MUNDO

THE WRITING OF THE WORLD

Ángel Martínez García-Posada

PLANOS (figuras 1 y 2)

Robert Louis Stevenson sostenía que un creador debía trabajar siempre en una habitación con tres mesas: la primera llena de planos y libros, la segunda para escribir, la tercera debía estar vacía. Un mapa, como un proyecto, tiene algo de proyección de la persona sobre la realidad y es el resultado de un modo personal de ver, de leer el mundo, de recorrerlo con nuestra mirada. Cuando el mapa se llena de referencias personales el cartógrafo empieza a hacer suyo el lugar. La representación de un lugar puede atender a múltiples variables, el arquitecto que cartografía un territorio transforma la realidad desde el momento en que establece su punto de vista o define las variables de su leyenda. La realidad es un objeto mudo y puede ser creada a partir de cada lectura personal que de ella se hace, nuestra visión del mundo. Miramos profundamente el lugar, intentamos aprehender sus características fundamentales, como quien lee una vida en las líneas de una mano. La percepción de un espacio no se efectúa en la imagen que recoge el ojo, sino en la reconstrucción que hacemos con las sucesivas imágenes de la memoria.

La secuencia histórica de los mapas que en el mundo han sido es tan extensa como apasionante. Éstos siempre han estado relacionados con la idea de microcosmos, el hecho de representar el mundo sobre una superficie limitada remite a la idea de un mundo más grande que lo contiene, salvo en aquel cuento de Borges en el que el mapa del Imperio Chino coincidía con la superficie del Imperio. El mapa de un arquitecto también es una representación intencionada que se aleja del documento impuesto, empezamos a intuir la posibilidad de alterar ciertas geometrías, multiplicar o reducir distancias... y así comienza el proyecto.

Los dibujos y apuntes de viajes de los grandes maestros del Movimiento Moderno muestran sus diferencias y matices personales dentro del cuerpo de la modernidad. Escribió Le Corbusier sobre la capilla de Notre Dame du Haut: *“Un caparazón de cangrejo recogido en Long Island, cerca de Nueva York, en 1946, yace sobre la mesa de trabajo. Llegó a ser el tejado de la capilla”*. Acaso sea este lugar recurrente, el de la mesa del arquitecto, la radiografía del territorio de nuestro pensamiento.

El arquitecto impregna de sí mismo los mapas que hace, todo mapa es un paisaje alternativo, podríamos alterar el sentido de la información y llevar al territorio los signos del mapa y nos estaremos refiriendo al proyecto arquitectónico y a su capacidad de alterar la realidad. Como en la doble representación de los lugares de Robert Smithson, cada uno de ellos terminal de una relación que fluye en ambos sentidos, así, nuestros mapas representan una realidad, pero ellos a su vez son otra realidad, nuestra memoria culta de un territorio. Entre ambos campos se produce un flujo que los liga y los condiciona en sus transformaciones. Una cartografía es la representación intencionada de una topografía, intencionada en cuanto que pone en contacto mundos diferentes, verdades objetivas e impresiones subjetivas. El territorio revelado en la representación pasa a ser un modelo de aproximación abstracto, una creación de aquel que lo representa. Si tuviéramos que rodear Groenlandia utilizando un mapamundi como guía habríamos de avanzar muy despacio, con objeto de poder asumir la sensación de inmensidad que provoca el mapa y al propio tiempo ser fieles a las dimensiones reales de la tierra, lo que nos acerca a esa idea de un plano que comprenda la escala de las distancias y los tiempos, o que atienda a los diferentes sentidos. Podríamos utilizar la metáfora del ángel de Siza que extendía su sábana sobre el territorio y desvelaba sus rasgos determinantes, como aquellas envolturas de Christo de esculturas, edificios o lugares. Invirtamos el sentido de la metáfora: podemos pensar el territorio como una sábana que esconde realidades superpuestas que se han ido sedimentado, y empezar a cartografiarlo como quien destapa ese velo.

El agua, la nieve, las nubes, la sombra, la niebla, revelan nuevas dimensiones del territorio, en su capacidad de borrar selectivamente estratos y relacionar entidades, como los planos situacionistas de París, que dibujaban conexiones mentales entre partes de la ciudad grafiadas como islas sobre un fondo blanco. El territorio no es una realidad plana, está formado por numerosos niveles, sólo algunos visibles, evidentes o de forma reconocible. Ningún territorio, como ninguna arquitectura termina en un punto, cualquier objeto extiende su influencia al infinito.

Cuando alcanzamos una cierta altura y poseemos una visión de pájaro, la distancia permite reconocer las formas. La conquista del espacio aéreo nos ha desvelado

3. Robert Smithson trabajando en *Spiral Jetty*.

4. Isamu Noguchi junto a la maqueta de Contoured Playground para Central Park, 1941.

otra percepción del territorio. Con su particular lirismo lo transmitía el *Vuelo Nocturno* de Antoine de Saint-Exupéry y lo anotaba Le Corbusier durante un vuelo a Tokio: “Se podría escribir una condición humana basada en el vuelo aéreo”. La mirada a vista de pájaro era para él “una nueva función añadida a nuestros sentidos, un nuevo patrón de medida, una nueva base para la sensibilidad”. El llamado efecto casa de muñecas, cuando ascendemos al principio las cosas se ven normalmente y de repente todas se convierten en pequeñas hormigas, tiene tanto que ver con los juegos de escala como con la propia actividad de proyecto, avanzar y retroceder continuamente, desde el argumento original hasta la evolución formal de nuestras ideas. Cuando descendemos la tierra parece no aproximarse nunca, hasta que se percibe que se acerca a gran velocidad, el momento de abrir el paracaídas.

Michel Tournier distinguía entre artistas influidos por la geografía o por la historia. El arquitecto se posiciona en un punto intermedio entre ambas disciplinas y trabaja más con relatos que programas. La obra de Robert Smithson es una reflexión sobre la contigüidad entre territorio y representación: la relación entre sus mapas y sus contenedores, lugar y no-lugar, representación del territorio y memoria de un paisaje recordado. En su breve e intensa trayectoria inventaría paisajes y geografías, lugares de la mente para los que trazaba mapas y dibujos: sus líricos continentes hipotéticos, *la Isla del Vidrio*, *Spiral Jetty*, no resulta difícil entender su interés por el trabajo de Frederick Law Olmsted, creando una topografía artificial en el terreno baldío que ocupaba Central Park, aprovechando los accidentes de aquella abrupta geografía.

Los hombres de Altamira reconocían el perfil de la roca antes de empezar a pintar. Así, las grietas y los volúmenes de la piedra eran incorporadas a la forma del dibujo. Éste dependía por tanto de la topografía de la cueva y a partir de una grieta que podría ser el lomo del animal o el trazo definitorio de la cabeza, el hombre primitivo componía el resto del paisaje de figuras. El volumen de la roca resaltaba los dibujos sobre ella, línea y orografía eran dependientes. Lugar y dibujo, territorio y proyecto, se interrelacionaban y enriquecían, el habitante de las cuevas proyectaba a partir del conocimiento e interpretación del lugar. Como los dibujos del hombre de Altamira a partir del reconocimiento de la roca, los proyectos de Siza a

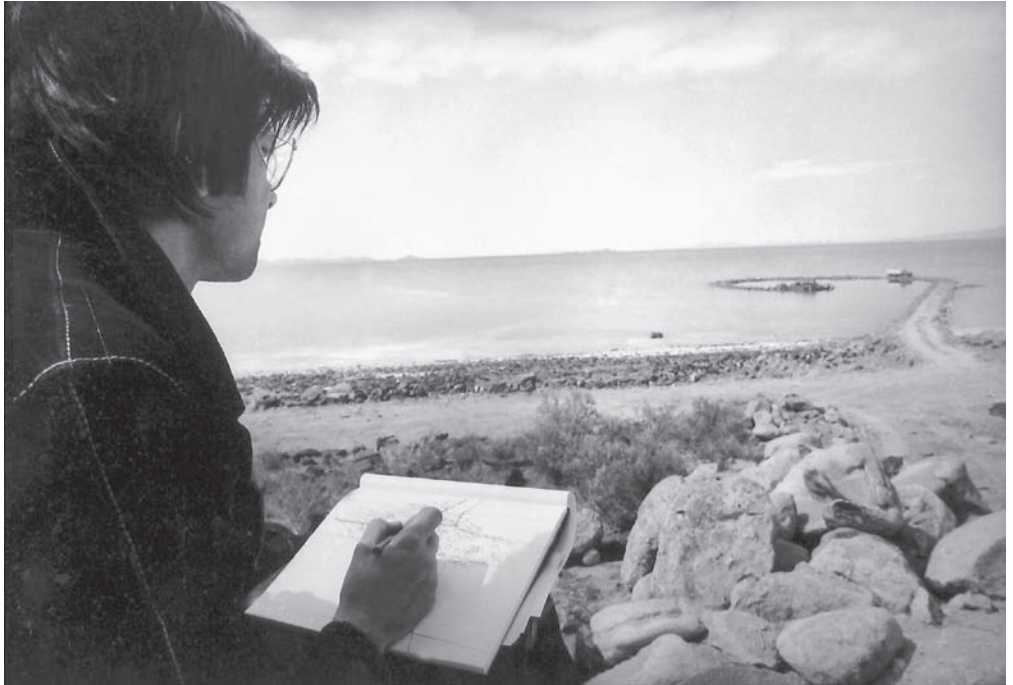
partir de sus dibujos o *Spiral Jetty*, el proyecto como la respuesta a una interpretación de un lugar.

En la representación de la realidad, igual que en cualquier proyecto, encontramos una situación de conocer, de comprender, de captar algún aspecto de un lugar. Ponemos sobre la mesa un conjunto de intereses personales y como en una cocina en la que vamos reuniendo ingredientes, los ponemos en contacto, establecemos proporciones, atendemos a consejos o buscamos caminos nuevos. Javier Marías ha utilizado alguna vez la figura de la escritura con mapa o con brújula. Tener un mapa implica que cuando empiezas, sabes dónde vas a encontrar un río, una montaña, un precipicio, un lago o unas bestias; al carecer de mapas, y sí poseer una brújula, sabes más o menos hacia donde quieres ir, pero cuando, en esta particular exploración de *La Isla del Tesoro*, llegan el lago, la montaña, el precipicio o las bestias, desconocías que estaban justo ahí, por mucho que llegases a intuirlos. Entonces la invención cobra su sentido original del latín *invenire*, descubrir, hallar, averiguar.

Cualquier proyecto oscila siempre entre una componente objetiva, tangible y otra individual, subjetiva. Nuestras mesas de trabajo se llenan de objetos encontrados por casualidad o de imágenes que tienen que ver con nuestro pasado. Las distintas arquitecturas sobre un territorio son como los objetos sobre el tablero, como el cangrejo en la mesa de Le Corbusier.

FRAGMENTOS (figuras 3 y 4)

En la primavera de 2007 leí *Tokio Blues* de Haruki Murakami. Recuerdo el pasaje en que Watanabe decide subir a la azotea de su residencia, lleva en un bote la luciérnaga que le había regalado su compañero de habitación. Desde las alturas contempla las luces de Shinjuku e Ikebukuro. En el recipiente la luciérnaga brilla débil frente a la noche; al salir levanta el vuelo, Watanabe sigue su estela hasta perderla. Aquel par de páginas me pareció un hermoso cuento en mitad de la novela, la historia de un leve halo enfrentado a la inmensidad de la ciudad era la metáfora de la soledad oscura del protagonista, esforzado en recordar un rastro en la penumbra. Escribí en sus márgenes alguna nota torpe sobre el germen de los proyectos, chispazos de ideas en medio de la realidad; también alguna evocación de la tradición del haiku, cortocircuito



3



4

fugaz que hace saltar distancias y escalas. *“La lejana montaña / se destaca en los ojos / de la libélula”*. En los días previos había probado a escribir un prólogo para mi tesis doctoral, ingenuamente personal, sobre un paisaje en una gran ciudad en el que en noches de verano pueden verse luciérnagas. No supe renunciar a incluirlo a modo de nota de despedida que explicara mi fascinación por ciertos lugares urbanos tan reales como míticos.

Paul Hindemith explicó así el modo en que componía su música: *“Es como asomarse por una ventana a la noche oscura en plena tormenta de truenos. De repente hay un fogonazo de luz que ilumina todo el paisaje. En esa fracción de segundo, uno ha visto todo y nada. Lo que se denomina composición es la paciente recreación del paisaje, piedra a piedra, árbol a árbol”*. John Cage contaba que aprendió su innovador concepto musical de Charles Ives, un compositor americano casi ignorado en vida: cualquier hombre sentado en su porche mirando hacia las montañas con el sol de poniente podía oír su propia sinfonía.

En el prólogo de su recopilación de cuentos *Sauce ciego, mujer dormida* Murakami refiere la diferencia entre escribir novelas o cuentos. El escritor los asimila a plantar un bosque o un jardín, los dos procesos se complementan y crean un paisaje completo. Nunca escribe cuentos mientras termina una novela; nunca piensa en una novela mientras da forma a sus cuentos. Como si necesitara tiempo para pasar de uno a otro; esta alternancia ensancha su mundo ficticio. Así he sabido que *“La luciérnaga”* fue un cuento que luego reescribió e incorporó a *Tokio Blues* con algunos cambios, como una narración que había crecido en su mente hasta transformarse en una novela. Pese a la aparente independencia que Murakami pretende señalar entre procesos, resulta claro que en su mente cuentos y novelas se conectan de manera orgánica.

Juan Navarro Baldeweg advirtió en un mueblecito de la casa Tugendhat la prefiguración de la casa Resor; el panel curvo del Café de Terziopelo y Seda es el antecedente de las paredes de ébano y vidrio de la casa en Brno. En una de las *“piezas de Mies”* en la que los Smithson se referían a la virtud del maestro para dejar inducir la naturaleza de su sistema en cada fragmento, Peter afirmaba que era posible comprender el tipo de sociedad que soñaba Mies aún cuando nunca hablara del tema, *“la ciudad*

miesiana está implícita en la silla Mies”. Tal vez por ello Alison y Peter abrieron la ventana del cuarto para la escoba de la bruja a la infinidad del bosque; Aalto descubrió el paisaje finlandés confinado en la gran mesa blanca de su padre topógrafo; Le Corbusier pasó sus últimos días en su proyecto de escala más reducida, el inagotable *Cabanon* y su ventana al mar donde encontraría su muerte.

La arquitectura tiene algo de descripción del universo a través de fragmentos concretos, deseo de que lo infinito y global pueda encogerse hasta caber en un recinto tan pequeño como una caja de cristal.

Vladimir Nabokov lamentaba en sus *“Notas de Clase”* que nuestra vida no sea lo bastante larga y libre para permitarnos estudiar todo con la profundidad que dedicamos a un tema concreto. Sin embargo, concluía: *“hay un asomo de consuelo; del mismo modo en que el universo entero puede contemplarse replicado en la estructura de un átomo... un estudiante inteligente puede encontrar una pequeña réplica de todo el saber en un tema que ha escogido para una investigación específica”*. Proyectar es una tarea electiva, la elección es fundamental en cualquier acto interpretativo o creativo. Todo creador se mueve entre la curiosidad y la reticencia a la especialización que le obliga a dejar cosas atrás. Cada nuevo requerimiento provoca un proceso creativo que nos permite pasar de las intenciones a la realidad.

En otro de los cuentos de Murakami, *“Viajero por azar”*, un músico aconseja a uno de sus personajes en dudas: *“si te encuentras con que debes elegir entre una cosa que tiene forma y otra que no la tiene, elige siempre la que no la tiene”*. Junto a la precisa explicación de Hindemith podría ser otra hermosa pieza de un glosario arquitectónico. Robert Smithson, otro inventor de paisajes entrevistados en la tormenta, escribió también sobre la incertidumbre de la escala, el tamaño determina el objeto, la escala determina el arte: si una grieta en la pared se contempla en términos de escala, podría considerarse el Gran Cañón. A veces es necesario distanciarse de la realidad para comprenderla y la pérdida del detalle permite percibir la existencia de una estructura que da soporte a nuestras proposiciones. Otras, la extrapolación a partir de una pequeña conquista, como un proceso de inducción expansiva, permite transformar el mundo desde límites que apenas se alejan de nuestro cuerpo. Arquitectura es todo aquello entre la piel

de un hombre y la de otro. Acaso proyectar consista en encontrar la distancia adecuada.

Isamu Noguchi fue un escultor de terrenos que creaba entornos suaves y acogedores. En la década de los treinta comenzó a realizar propuestas de paisajes escultóricos, trabajaba manipulando la superficie terrestre, la esculpía para crear parques infantiles que estimularan en los niños el sentido del espacio y de la forma. En 1941, diseñó *Contoured Playground*, una escultura de tierra de colinas delicadas y vaguadas poco profundas que propuso situar en algún lugar de Central Park. En ella los elementos estaban esculpidos en la propia tierra. Seguiría investigando a través de estos pequeños lugares lo que luego desarrollaría en sus parques y jardines de mayor escala. Cuando en 1988 fue invitado a diseñar uno en Sapporo, el alcalde le propuso tres posibles solares, Noguchi eligió un vertedero de 181 hectáreas, la zona se llamaba *Moere Numa*, *moere* significa superficie de agua quieta y *numa*, ciénaga. Al ver el inmenso solar, que Noguchi calificó "*casi tan grande como Central Park*", atisbó que al fin su deseo de ampliar el concepto de escultura era posible, pretendía dar forma a aquel pedazo de tierra cenagoso y crear una escultura monumental por la que se pudiera caminar. La comparación no fue casual, ése había sido el trabajo de Olmsted. Tal vez por ello quiso recuperar allí características de los espacios de juego que diseñó en los años treinta y cuarenta. Moriría ese mismo año, los arquitectos Sadao y Kawamura se encargarían de supervisar las obras según los planes de Noguchi.

Georges Perec definió la acción de escribir como el intento meticuloso de retener cualquier cosa. "*El espacio se funde al igual que la arena se escapa de los dedos. El tiempo se lo lleva y no deja más que pedazos sin forma. Escribir es tratar de hacer que algo de todo esto sobreviva: arrancar algunos pedazos precisos al vacío, dejar, en alguna parte una huella o una marca*". Como el paisaje atisbado en la noche oscura. Hay algo de paradójico en la investigación sobre arquitectura. El arquitecto escribe cuando proyecta y entonces acude a las notas de sus cuadernos o rebusca en su memoria, y como aquel croquis arrebatado de Utzon, vuelca (proyecta) su mundo interior en lo que sale de su lápiz. Escribir de arquitectura es para quien "*escribe*" arquitectura como iluminar con una luciérnaga de luz tenue la inmensidad de una ciudad

de luces brillantes. En la búsqueda de un "*consuelo nabokoviano*" pienso en el Paul Valéry que encontró, en sus escritos sobre Leonardo, la razón de la investigación de todo "*lector*" en la búsqueda de semejanzas y asociaciones que le permitan experimentar sentimientos ajenos: "*Hércules no tenía más músculos que nosotros, sólo eran más gruesos. Yo ni siquiera podría mover las rocas que él levanta, pero la estructura de nuestros cuerpos no es diferente; la mía se corresponde con la suya hueso por hueso, fibra por fibra, y nuestra similitud me permite imaginar sus trabajos*".

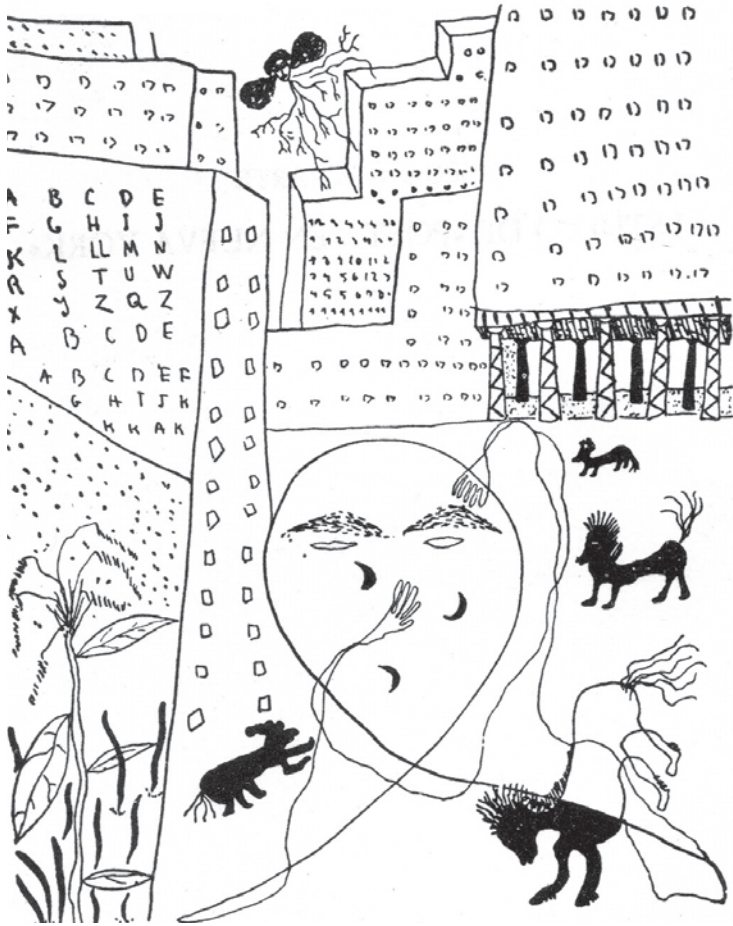
El proyecto de arquitectura se mueve entre estos dos géneros, el cuento y la novela. La experimentación, la inmediatez, la compacidad, el valor del fragmento y el detalle del cuento. La labor que no se acaba, el tapiz que se dispara en múltiples direcciones, el collage contemporáneo, la entrega física y mental, la vocación de globalidad y el sistema de la novela. El cuento retiene en su nombre su origen oral, la libertad frente a la formalidad de la escritura, siempre atento a nuevas formas de narrar, en su precisión resume la complejidad del mundo como una breve epifanía. En la novela, descripciones, episodios, personajes son instrumentos para una técnica en la que todo vale en la ambición de lograr describir el mundo de manera total.

Escribiendo leyendo tituló su ensayo un gran escritor y lector atento, Julien Gracq, la escritura se origina en la lectura, se escribe porque otros antes que nosotros han escrito, y se lee porque otros antes que nosotros han leído, lectura y escritura constituyen un proceso continuo y creador. Todo tiene que ver con todo, todo puede estar relacionado dependiendo de la voluntad del manipulador: *un proyecto no tiene nada que ver con nada y puede tener que ver con cualquier cosa, los análisis sólo sirven para justificar lo que hemos decidido*. La mirada sensible del arquitecto traza asociaciones y planifica encuentros, su mesa resulta un escenario desordenado en el que conviven trabajos en desarrollo de ritmos diversos y dimensiones variables con proyectos ajenos e ideas inalcanzables. En esta contigüidad comienzan a surgir relaciones. La frontera entre leer y escribir arquitectura es tan etérea como el vuelo de una luciérnaga.

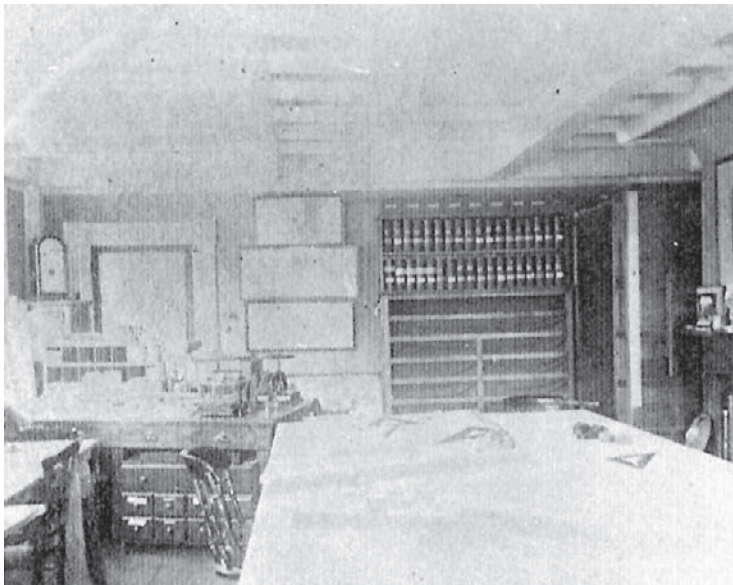
Incluso el Mies que Peter definió como el gran creador de sistemas totales llegó a escribir con vocación poética sobre una de sus piezas: "*Cuando se mira la naturaleza*

5. Federico García Lorca. *Autorretrato en Nueva York*, c.1929-1931. Medida y paraderos desconocidos Apareció en la primera edición de *Poeta en Nueva York* (Séneca, México, 1940).

6. Mesa de trabajo de Frederick Law Olmsted en el estudio de su casa de Fairsted, Brookline, Massachussets, 1886.



5



6

a través de las ventanas de la casa Farnsworth, adquiere un significado más profundo del que se tiene cuando se está afuera. La naturaleza pasa a formar parte de un gran conjunto. Un día permanecí en la casa de la mañana a la noche. Hasta entonces no había conocido la plenitud de colores de la naturaleza". He preferido la analogía del cuento y la novela, huyendo de la trascendencia del símil poético (ya confesé mi escepticismo acerca del epílogo sobre las luciérnagas en mi *Cuaderno de Central Park*). El propio Valéry avisó de lo difícil que es el tránsito de la realidad a la poesía y de los riesgos que corre quien pretenda explicar el sentido de las cosas a través de ella. Y sin embargo, como en el cuento de la luciérnaga en el interior de una novela, cuando el proyecto se acerca a esa esencia concentrada del *haiku*, a la fusión de lo microscópico y lo universal, a la confluencia de lo eterno y lo instantáneo, uno encuentra la mejor arquitectura, aquella que como un tragaluz se abre un instante sobre un hecho, un resplandor súbito, un chispazo que comunica con vibraciones infinitas, y como en la definición de Hindemith, hace pasar ante nuestros ojos milagros como paisajes. "Las montañas y el jardín / se van adentrando / hasta mi habitación en verano".

CONTINUIDADES (figuras 5 y 6)

El último artículo que escribió Robert Smithson, publicado en febrero de 1973 en *Artforum* cinco meses antes de su muerte, se tituló "Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape". Smithson comenzaba evocando el territorio de Central Park en un pasado lejano muchos años atrás, cuando Manhattan era un glaciar que invadió una amplia zona de costa con la fundición de los casquetes polares del Atlántico hasta conformar un gran puerto natural, señalando el dilatado proceso en el tiempo por el que un lugar llega a ser lo que es, en una historia de siglos en la que nadie alcanzaría a apreciar el movimiento cadencioso de un bloque de tierra. Smithson describe a Olmsted como un artista de los tiempos geológicos, nos sitúa en el año 1850, en los años en que junto a Calvert Vaux estudia la topografía de aquel espacio que la retícula de Nueva York había reservado.

Me hubiera entusiasmado ver trabajar a Olmsted en su plano de trabajo, leyendo la realidad existente y creando otra nueva sobre su mesa. Algunos libros cuentan los

paseos de Olmsted y Vaux a la luz de la luna, cuando iban a reconocer sobre el terreno la superficie que dibujaban en su mesa, y entonces ideaban alteraciones topográficas para crear prados, escenas pintorescas o lagos naturalistas. Me gusta imaginarlos paseando por allí. Acaso esta sea la primera manera simbólica de transformar y construir.

Comparto con Smithson la admiración por la figura de Olmsted, hubiera sido apasionante seguir sus primeros trabajos para convertir aquellos cenagales y rocas en un territorio en el que luego aconteciera un gran espacio libre. Como superintendente del parque, Olmsted reunió antes del concurso información topográfica detallada y precisa y se encargó de su limpieza, la demolición de chabolas, la eliminación de algunas rocas y la construcción de un muro perimetral. En este tiempo en que recorría el parque a caballo llegó a conocer con exactitud su morfología, la posición de cada escarpe, pantano, colina o arroyo. Aunque no intuía entonces que él sería el encargado de diseñar este proyecto desbordante cabría preguntarse en qué medida estas decisiones previas fueron modelando instintivamente el terreno, condicionando el resultado final. La inmensa capacidad de un arquitecto para intuir la potencialidad de un paisaje por complejo que resulte alcanzaba cotas sublimes.

"Olmsted hacía estanques, no se limitaba a conceptualizar sobre ellos". Smithson destacaba la visión del hombre en su capacidad de transformar el territorio y criticaba aquellas lecturas propias de un pintoresquismo o un naturalismo nostálgico, Olmsted no escribía poesía lírica de la naturaleza, movía diez millones de carros cargados de tierra para construir el parque.

Como alguien que miró siempre el territorio con una funcionalidad ligada al arte, tal vez Smithson comprendera mejor que nadie la envergadura de un trabajo como el de los creadores de Central Park. Del mismo modo que los creadores originarios, su obra transitó en ambas direcciones entre la realidad, su proyecto y su representación. Central Park sería siempre su paradigma de un gran territorio inventado. Smithson definía el parque como un proyecto continuo, señalaba su doble capacidad de transformación: la de su evolución con los años; y como un lugar interior en la ciudad, la de la transformación del espacio que lo rodea.

Para un arquitecto, que se dedica al proyectar a describir de la forma más completa, exhaustiva y precisa posibles realidades todavía inexistentes, los proyectos construidos o sobre su mesa y las investigaciones presentes y futuras, son un lugar para la especulación y la mirada personal. La admiración de Robert Smithson por Central Park era una forma de hacerlo suyo, como si la transformación de aquel lugar hubiera sido el antecedente de sus *earthworks*. Smithson, en su búsqueda de la liberación de museos y galerías, prolongaba sus obras, una vez terminadas, en múltiples direcciones, y seguía reelaborando materiales, vídeos, dibujos, descripciones, porque sus trabajos, como él mismo escribió del parque, nunca estaban terminados y permanecían eternamente abiertos, continuos.

Este conjunto de variaciones sobre el paisaje, pretende ser también una defensa de la implicación emocional de un creador con proyectos, investigaciones, ideas o lugares. Olmsted sufrió varias depresiones y dos crisis nerviosas durante su trabajo en Central Park, las luchas por el control lo fueron debilitando emocionalmente hasta que se vio forzado a abandonar su trabajo en él. En 1865 escribía a Vaux desde California desvelando la importancia del parque: *"No hay otro lugar en el mundo que sea mi casa. Lo amo en su totalidad y mucho más por los esfuerzos que me ha costado"*. Sería como en aquel relato de Julio Cortázar, titulado precisamente *Continuidad de los parques*, en que el protagonista que leía una historia acababa formando parte de ella.

El ser humano va construyendo sus propios paisajes. Luis Cernuda aún en el exilio no dejó de hablar de Sevilla. *"Andalucía —escribía el poeta— es un sueño que varios andaluces llevamos dentro"*; *"no la busquéis en parte*

alguna". La visión de Cernuda de Sevilla está encubierta de tristeza, también de un cierto rencor, claro. En *Diario de un poeta recién casado*, Juan Ramón escribe: *"Y este New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid"*, *"y por debajo de Washington Bridge, el puente más antiguo de New York, corre el campo amarillo de mi infancia"*.

Algunos de los poemas que Federico García Lorca escribió en Nueva York no hablaban sino de la ciudad de Granada, como su *"Oda a Walt Whitman"*, dormido a orillas del Hudson. Al referir un lugar concreto, podemos estar hablando de otros, porque, al cabo, como expusiera Calvino en sus *ciudades invisibles*, *"cada ciudad es una sucesión en el tiempo de ciudades diferentes, todas las ciudades futuras pueden estar ya presentes en este instante, envueltas las unas dentro de las otras (...)* y *cada ciudad se va pareciendo a todas las ciudades, los lugares intercambian forma, orden, distancias"*. Whitman fue el escritor neoyorquino más importante del siglo XIX, pudo visitar Central Park una vez inaugurado y dejó escritas sus impresiones sobre *"el circo interminable"* del parque. En *Specimen Days* (1882), el libro en prosa en el que se recogían sus grandes temas y algunos días memorables en la vida de su autor y en la historia de Norteamérica en aquel siglo, dedica un pasaje al parque titulado *"Central Park Walks and Talks"* (un homenaje a Olmsted, y su obra *Walks and Talks of an American Farmer*) en el que describe el ciclo natural de horas y estaciones.

Nadie mejor que él expresó esta idea de continuidad, el pensamiento de que un proyecto concreto remite a la universalidad, cuando escribió de un modo insuperable *"esta es la hierba que crece donde hay tierra y hay agua, este es el aire común que baña el planeta"*.

Bibliografía

BEVERIDGE, Charles E.; SCHUYLER, David. Eds.: *The papers of Frederick Law Olmsted*. Volume III. Creating Central Park. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983.

FLAM, Jack. Ed.: *Robert Smithson: The Collected Writings*. Londres: University of California Press, 1996.

GRACQ, Julien: *Leyendo escribiendo*. Talleres de Escritura Fuentetaja. Madrid, 2005.

LE CORBUSIER: *Oeuvres complètes*. 8 vol. Zurich: Artemis Les Editions d'Architecture, 1970.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel: *Cuaderno de Central Park. Tiempos, lecturas y escritos de un territorio urbano*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Montero Fernández. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008.

NAVARRO BALDEWEG, Juan: *La habitación vacante*. Pre-Textos. Gerona, 1999.

NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. El Croquis. Madrid, 1995.

SMITHSON, Alison y Peter: *Cambiando el arte de habitar*. Gustavo Gili. Barcelona, 2001.

TORRES, Ana María: Isamu Noguchi. *Un estudio espacial*. The Monacelli Press – IVAM. Valencia, 2001.

Ángel Martínez García-Posada, Sevilla 1976. Arquitecto por la ETSA de Sevilla (2001), profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos desde 2005, doctorado con la tesis *Cuaderno de Central Park* dirigida por Francisco J. Montero (2008). Autor de *Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* (Lampreave, 2009) y editor, junto a Ricardo Alario y Juanjo López de la Cruz, de *Cuaderno Rojo* (Universidad de Sevilla, 2010).