



## ESTRATOS DEL PENSAMIENTO.

En su Historia de la Eternidad, Jorge Luis Borges imaginaba el tiempo como un estado fluido en el que era difícil percibir la dirección: podría desembocar en el futuro, o manar desde éste hacia el pasado, según el verso de Miguel de Unamuno, el río de las horas fluye desde su manantial que es el mañana. La memoria, como el tiempo, es un estado fluido, sin forma; acaso el trabajo de historiadores, arqueólogos, artistas o arquitectos sea, paradójicamente, el empeño de darles forma, encontrar un modo de narrar el tiempo, como si éste no existiera, discursos que nacen del esfuerzo por dar solidez a nuestros pensamientos, hacerlos visibles.

La arquitectura, como cualquier expresión creativa en el tiempo, es efímera, perecedera. Marguerite Yourcenaur describía el tiempo como un escultor: desde el momento en que una obra se da por concluida, se inicia una segunda vida a través del transcurso de los días, en sucesivas etapas de desgaste, hasta el retorno a la materia inerte de la que sus creadores la extrajeron para levantar una forma. La labor del arquitecto podría ser contada como una lucha contra el reloj, un oficio que sueña una permanencia perpetua, y se sabe en cambio, limitado y mortal, una suerte de escritura en el tiempo, remedio imperfecto contra el olvido; escritura y arquitectura se diluyen, como líneas efímeras sobre las aguas. Podríamos entender la ciudad, amalgama de textos superpuestos, como una estatua modelada en el transcurso de los siglos, capa a capa, sedimento a sedimento. Estudiar la arquitectura a lo largo de los siglos es una forma de leer la historia de los hombres. Si la ficción literaria nos permite creer que somos testigos de lo que ya ocurrió, si recordamos lo que somos capaces de imaginar y todos los recuerdos son, en parte, imaginarios, fluidos, la arqueología es otra ficción que explica también aquello que fuimos. Excavar, como escribir, es desovillar los ovillos del tiempo, deshacer como Penélope el tejido de la historia.

Arrojados en un terreno hostil necesitamos tejer una red de causas y efectos para prolongar nuestra supervivencia, sentir que seguiremos vivos y que, mirando hacia atrás, somos parte de una larga historia. A diferencia de otros organismos, somos capaces de fantasear con el antes y el después, jugamos a entrever el pasado y a aventurar el porvenir. El arquitecto ve lo que nadie ha visto, porque aún no existe; el arqueólogo descubre lo que no puede verse, porque dejó de existir sobre la superficie. Ambos son como escritores que interceden entre la investigación y la acción, el ayer y el mañana. Al escribir, la vida parece discurrir en un presente y al leerla, la miramos ya vivida, pasada, como lo hace el arqueólogo; proyectar, en cambio, es escribir la vida que vendrá. Arquitectura y arqueología son en realidad la misma empresa, cada una avanza, según la visión de Borges, en una dirección. Cuando el arqueólogo deposita sobre su mesa los distintos fragmentos procedentes de una excavación y los dispone clasificados según la profundidad en que fueron encontrados, tratando de explicar el tiempo según la ley de la gravedad, está invirtiendo el orden vertical de las sedimentaciones impuesto por la ley física y por los años, representada en la horizontalidad del plano. La arquitectura recorre precisamente el camino que existe entre la bidimensionalidad de un papel y las tres dimensiones del espacio que éste describe. Sólo al sumar la cuarta dimensión del tiempo, al construirla, cobra vida y empieza su discurrir en el tiempo, el transcurso por la erosión y el desgaste, hasta el día de su derrumbe. Como arquitecto, a veces he pensado que mi trabajo establecía una extraña simetría con el del arqueólogo: empezamos haciendo agujeros en el suelo, levantamos estructuras que se aparecen como ruinas, hasta que un día las damos por acabadas y entonces nos retiramos; luego llegará el día en que las construcciones se disuelvan, quedarán los cimientos, a través de los cuales alguien podría intuir el pasado. Acaso el arqueólogo piense como el arquitecto cuando levanta sus obras hacia el suelo, el orden de toda destrucción sigue al orden de la construcción. En la arqueología, la construcción es hacia abajo; construcción al fin y al cabo.

En Hotel Palenque, Robert Smithson llevó a cabo el registro de una experiencia que realizó en 1969 en un viaje por la península del Yucatán, Méjico: la serie de imágenes muestra el estado de un hotel en el que se aprecian diferentes etapas, rastros de demoliciones y nuevas construcciones, obsolescencias y renovaciones. Las imágenes expuestas eran las diapositivas de una conferencia impartida a los estudiantes de la Universidad de Utah en 1972. Le atraía aquella superposición de procesos constructivos y ruinas contemporáneas. En el mapa que dibujó del hotel se indica que hay "zonas inexploradas" detrás del restaurante, o "desconocidas" cerca de la cocina. Hay algo de desconcierto piranesiano en su mapa. El conjunto de fotografías y dibujos es una plasmación de la noción de entropía que trató en sus obras y textos, podría calificarse su trabajo como el de un "entropólogo", su trayectoria puede ser interpretada como un proceso de "des-sedimentar" lugares, de hacer evidentes sus estratos. Su conferencia representaba las excavaciones de una manera didáctica y sintética, de un modo muy particular, remitía al universo de la arqueología: era un singular arqueólogo del presente. Sus escritos demuestran una extraordinaria inteligencia para confundir exploraciones relatadas, descripciones físicas e interpretaciones estéticas en un discurso que se sitúa al mismo tiempo en distintos planos, profundizando en los materiales que lo rodean y transformando las capas del territorio en estratificaciones de la mente, una actitud que queda definida en el título de uno de sus artículos, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects". Era también un arquitecto de paisajes, había comenzado a inventar territorios y geografías, lugares de la mente para los que trazaba mapas y dibujos, y dibujaba paisajes modificados por la acción del hombre. Antes de su temprana muerte se lanzó hacia los despojos de los suburbios del mundo en busca de una nueva naturaleza, de espacios y tiempos en transformación constante. En diciembre de 1967 había aparecido en Artforum el artículo "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", el relato de una odisea suburbana a pocos minutos de Nueva York en la que describía los extraños objetos de un paisaje industrial periférico como si fueran monumentos, aquel era un viaje a través de los vacíos de la periferia contemporánea, ésta era para él una metáfora de la periferia de la mente, de los materiales del pensamiento y de la cultura. Allí era posible formular nuevas preguntas y tantear nuevas respuestas, a medio camino entre la del cazador paleolítico y la del arqueólogo de futuros abandonados.

En las orillas del río Passaic acuñó el concepto de "ruinas a la inversa". En aquellos paisajes, en ese estadio intermedio entre la construcción nunca concluida y la ruina acelerada, tal que el Hotel Palenque, era capaz de percibir construcciones venideras, potencialidades y reciclajes, segundas vidas para los mismos objetos. Al contrario de la ruina romántica, que designa la fuga del tiempo y la meditación nostálgica del pasado, Smithson trabajaba sobre una idea de construcción que contiene implícita la idea de ruina, incluso antes de ser construida: ruinas del futuro. Solía recurrir a aquella máxima de Nabokov: el futuro no es más que lo obsoleto al revés. Le atraía la confusión de procesos constructivos, edificaciones abandonadas, y ruinas contemporáneas que encontraba en la periferia. En su obra más emblemática, Spiral Jetty, aceptaba la explicación del origen del universo como una acción de evolución de una espiral nebulosa de estrellas, asumía la teoría de que el tiempo cósmico está marcado por un proceso de expansión y otro de recesión, de ahí que identificara el futuro más lejano con el pasado más remoto, la forma ambigua de la espiral podría estar desplegándose o enroscándose, según la aludida bidireccionalidad del tiempo entre la arquitectura y la arqueología. En las fotografías que lo muestran recorriendo su espiral aparece reflexivo, imaginando que al caminar sobre las aguas lo hiciera a su vez por la historia universal del tiempo.

En sus obras y escritos, el pasado extinguido se encontraba en un continuo con un futuro de obsolescencias: el cambio y la decadencia no sólo eran inevitables sino que habían de ser aceptados. Esta entropía que destacaba en sus exploraciones era una forma de hablar de la obsolescencia inevitable que desembocaría en ruinas futuras, de asumir esta condición y aprovecharse de ella en sus creaciones. Estaba obsesionado por las ruinas producidas por el hombre: montones de escoria, chatarra, minas a cielo abierto abandonadas, canteras agotadas, lagunas y arroyos contaminados, consecuencias de un reciente pretérito industrial en ruina prematura. Él fue el espíritu más creativo del earthwork, el movimiento que surgió en

Estados Unidos a comienzos de la década de los setenta, los años en los que recorrió el país tratando inútilmente de interesar a burócratas y empresarios en la idea de que una solución práctica para la utilización de áreas devastadas sería el reciclaje del agua y la tierra en términos de “arte de tierra”: “el arte se puede convertir en un recurso que medie entre el ecologista y el industrial”. Una de sus principales ambiciones era crear obras que no fueran naturales pero que pudieran revelar la naturaleza y el tiempo.

En 1973, lamentando el estado decaído del estanque de Central Park, imaginó una obra conceptual que recreara el proceso artístico original de Frederick Law Olmsted –Smithson admiraba su trabajo al convertir aquel lecho inservible de ciénagas y rocas en la gran obra americana de su siglo, lo consideraba un precursor del land art– y que al mismo tiempo, en su lógica de reciclaje artístico, restaurase Central Park y algún otro parque o paisaje necesitado en aquel Nueva York en crisis fiscal. El fango retirado podría depositarse en algún lugar de la ciudad que necesitara rellenos, el transporte podría interpretarse como un discurrir desde la extracción hasta la sedimentación, “un entendimiento del paisaje tal y como es”. Moriría poco después y aquella escultura de fango extraído quedó como una concepción que nunca vería realizarse. Quizás sea Partially Buried Woodshed (Ken State Avalanched Outhouse) la obra que mejor ejemplifique su idea de entropía en acción. En 1969 había leído Principles of Geomorphology de Don J. Easterbrook, sus dibujos de aquel periodo parecen imitar los flujos aluviales reproducidos en este libro. Smithson aplicaba a menudo la analogía de las ciencias naturales en su pensamiento, en particular la geología. En 1970, el mismo año que trabajaba en Spiral Jetty, uno después de su visita a México, había sido invitado a la Ken State University, allí recordó algunas de las imágenes del texto de Easterbrook que ilustraban corrimientos de tierra que engullían casas y poblados. En el borde del campus encontró una leñera abandonada y decidió hacer de ella el tema de su nueva obra: envió una excavadora para verter una carga tras otra de tierra sobre el tejado, cuando el peso de la tierra agrietó la viga central, el proceso de descarga se detuvo, la obra quedó terminada en el momento en el que la estructura había sido destruida.

María Zambrano decantó que cuando la ausencia sobrepasa en intensidad y fuerza a la presencia, es el signo inequívoco de que algo ha alcanzado la categoría de ruina. Las ruinas son un estado temporal de las edificaciones, decadencia devenida, que fascinan por la caducidad que representan: hay ruinas más hermosas que los edificios originales, porque a diferencia de estos, alimentados sólo de construcción, las ruinas integran la confusión armónica de tres elementos: la construcción, que aún puede adivinarse; el tiempo, que dignifica el espacio; la naturaleza, que poco a poco va sembrando los huecos con sus propios mimbres y va rellenando de vida, caligrafiando con pequeñas letras verdes, las estancias muertas. La ruina es el alma secreta de la construcción; el vestigio enterrado es la idea invertida de la semilla.

La destrucción es una arquitectura, una deconstrucción que obedece a reglas y cálculos, un arte de descomponer y recomponer, de crear otro orden. La energía inicial de cualquier arquitectura no es otra que la necesaria para producir la cicatriz inicial en la cantera, de la que extraemos los materiales que necesitamos, luego restarán la energía necesaria en el traslado y en su manipulación hasta llegar a la forma definitiva. La arquitectura se construye transformando la naturaleza, excavando canteras, desplazando terrenos, alterando edificios, toda construcción lleva implícita cierta idea de demolición, no hay arquitectura sin destrucción. Del momento primero en que ésta comienza hasta el instante último en que aquella se da por terminada, pueden existir etapas intermedias de equilibrio, como en la construcción de un puente. “La vida es un proceso de demolición”, sentenció Francis Scott Fitzgerald. “La energía no se crea no se destruye, sólo se transforma”, postula la Ley de Conservación de la Energía.

En la historia de la arquitectura hay numerosos ejemplos de edificios que han perdido su uso original, y sin embargo en su reutilización, su forma ha demostrado ser adecuada para usos dispares. Existen caminos intermedios que transitan entre la drástica demolición que cercena cualquier atisbo de una vida pasada y la rehabilitación que congela la arquitectura en un momento que quizá sólo fue un instante en

la vida del edificio, no más real que otros que quedaron ocultos. Un lugar no es sólo su presente, sino también ese laberinto de tiempos y épocas diferentes que se entrecruzan en un paisaje y lo constituyen. Casos como el Teatro Marcelo en Roma, la catedral de Siracusa en Sicilia, la intervención de Mendes da Rocha en la Pinacoteca Nacional de Sao Paulo, la de Lacaton y Vassal en el Palais de Tokio de París, o la de Arturo Franco en el Matadero de Madrid, también el de algunos expedientes de patrimonio industrial que ciertas investigaciones están poniendo en valor en los últimos años. Son ejemplos donde la arquitectura revela su antiguo anhelo de permanencia a la vez que asume la alteración como posibilidad de repensar lo existente, de descubrir alternativas no ensayadas que habitan latentes o de desvelar caminos escondidos por otros que prevalecieron. Podemos entender la arquitectura como una acumulación de tiempos entrelazados donde, a través de estrategias de alteración, rescatar momentos pasados como quien descubre otras pinturas bajo un lienzo. Surgen así situaciones complejas que hoy leemos tan cercanas a modos de hacer contemporáneos de reciclaje e hibridación. Asumimos la degradación y la obsolescencia como parte del ciclo vital sin que ello signifique el final sino un momento intermedio a partir del cual explorar nuevas posibilidades formalizadas a través de la metamorfosis de la materia y los espacios degradados.

Esa misma flexibilidad y versatilidad es la que podemos registrar en la reconversión de ciertos espacios industriales, el tipo del loft que ha tenido gran fortuna en el mercado inmobiliario y en el imaginario ciudadano. A mediados de los años sesenta, aprovechando la deserción en masa de fabricantes y mayoristas debido a una continuada crisis del sector mercantil, jóvenes artistas neoyorquinos comenzaron a habitar una deprimida zona industrial en la parte baja de Manhattan: naves, almacenes y grandes espacios destinados a tareas comerciales o industriales se transformaron en económicos estudios donde trabajar y vivir. La apropiación del loft es un caso especialmente atractivo de la tendencia ocupacional que comenzó en el siglo pasado, las personas que reutilizaron aquellos edificios industriales vacíos para convertirlos en sus hogares lo hicieron ilegalmente. Influidos por su clandestinidad inventaron una habitabilidad "blanda", a base de muebles reciclados inscritos en espacios fluyentes, y descubrieron el espacio vacío como argumento de la habitación humana. En medio de la desnudez industrial los objetos de nuestro entorno son refundados, adquieren un valor diferente. Cuando nos servimos de un edificio existente para un nuevo uso, reproducimos un encuentro, con integraciones y divergencias, el secreto de un buen resultado dependerá de la conservación de las características formales previas al encuentro.

La ciudad parece alimentarse continuamente de estas situaciones coyunturales, mientras cierta arquitectura residencial permanece invariable, la ocupación de los grandes espacios industriales ha significado un aprendizaje sobre la verdadera calidad de la arquitectura, que no reside en la forma sino en el vacío, la potencialidad de saber que podemos avanzar en todas direcciones, la libre configuración del tiempo. El tiempo contemporáneo es una constelación en lugar de una flecha. Como defendiera Nietzsche hoy somos más libres que nunca de dirigir la mirada hacia todas las direcciones; no percibimos ningún límite en ninguna parte. Tenemos esta ventaja de sentir alrededor un espacio inmenso, también un vacío inmenso. Estos escenarios vacantes, como algunos fragmentos industriales que hoy ya se estudian, por fortuna, por sus valores patrimoniales, son lugares con potencialidad plena para ser llenados de vida, identidad y significados. Tendemos a hablar de vacuidad en un sentido figurativo, como si estas fábricas deshabitadas fuesen lugares realmente vacíos, frente al lleno, que posee el valor de lo definido, el vacío –lugar con expectativas de ser ocupado– adquiere el sentido de lo potencial, del territorio que se llena de significados, no de cosas. A la vez, el carácter patrimonial de estos lugares los convierte en ámbitos cargados de ecos de voces pasadas, en este sentido no podrían ser lugares más ocupados, más palpante el peso de la historia en ellos contenida. Podríamos buscar la memoria diseminada en los límites de estos territorios convertidos en paisajes urbanos al tiempo que superposición de temporalidades, toda investigación es una arqueología.

Hace unos años el Museo del Prado presentaba la exposición "El trazo oculto". La muestra desvelaba

los dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI gracias a la técnica de la reflectografía infrarroja. El alarde técnico permitía conocer los bocetos iniciales bajo las capas de color definitivas. Se trataba de una investigación casi arqueológica sobre el modo de trabajar de los pintores al tiempo que una revelación de sus dudas y alteraciones durante el proceso de creación. Hoy los expertos pueden utilizar esta herramienta radiográfica, y a través de exámenes con distintas luces rasantes y ultravioletas o de análisis de las materias, soportes, aglutinantes y pigmentos, descubrir el método que cada artista siguió para la creación de sus originales.

En 2007 se anunció que tras el cuadro de Van Gogh El Barranco había sido descubierta otra obra anterior del mismo autor titulada Vegetación salvaje que los historiadores creían perdida. Van Gogh poseía poco más que los lienzos que pintaba. A veces optaba por venderlos a un ropavejero como telas para ser repintadas y así conseguía algo de dinero, en ocasiones reciclaba sus propios lienzos para poder continuar con su obra aún a costa de otras. Se sospecha que hasta un tercio de las primeras obras del artista podrían esconder debajo otras pinturas, más que meros pentimentos: cuadros que un día estuvieron terminados y que recicló en nuevas búsquedas empujado por la necesidad y su compulsión creadora. Un reflectógrafo es capaz de descubrir un van Gogh bajo otro van Gogh, como troyas sumergidas. El arqueólogo es capaz de descubrir unos almacenes romanos en el lugar de un edificio contemporáneo; las trazas de un antigua mezquita bajo una iglesia cristiana; las piedras de la antigua capilla de peregrinación de Notre Dame du Haute como relleno de los muros de Ronchamp de Le Corbusier. Robert Smithson aludía a esa condición de hacer transparentes los estratos físicos y mentales de ciertos lugares, alcanzando esa convergencia de pasado, presente y futuro. Estudiar el patrimonio industrial, abordarlo con las herramientas propias del proyecto de arquitectura, es practicar esta misma arqueología del presente; el reflectógrafo sirve para estudiar un cuadro del Renacimiento y para una obra de las vanguardias, permítase la analogía.

Quizás el arqueólogo, más que un exhumador del pasado, no sea sino un reflectógrafo que adivina el dibujo que la ciudad presentaba bajo el que tiene en la actualidad, el de hace milenios y el de hace décadas. Tal vez el plano del Hotel Palenque no fuera sino un caso de reflectografía contemporánea a tiempo real. En un pasaje de "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", Smithson evocaba a Jackson Pollock como "una sensación torrencial de material que hace que sus cuadros parezcan salpicaduras de sedimentos marinos". Me ha fascinado siempre una historia, van gogh bajo otro van gogh, sobre las capas enterradas de uno de sus cuadros: una radioscopia demostró en los años noventa que la malla de las capas superiores de Full Fathom Five encubría una figura realizada con pintura que contenía restos industriales de plomo, los objetos incluidos en el cuadro estaban colocados en relación a una figura humana oculta. El título procedía de un verso de Shakespeare que aludía a la silueta enterrada bajo el tejido de las capas de pintura salpicada: "A cinco brazas de aquí / yace el cuero de tu padre. / Corales son ya sus huesos, perlas sus ojos. / Nada de él se ha dispersado. / Todo él en mar se ha transformado / y es todo hermoso, y es todo extraño". La reflectografía de un pollock sería en realidad otro pollock, anteriores estados de salpicación subyacentes, hasta que el pintor llegó a una capa de sedimento en que lo diera por definitivo, al momento en que decidió no derramar ni una gota más, la técnica permitiría reconstruir, desandando, el recorrido en el tiempo que siguió sobre su lienzo, sumando hasta una cuarta dimensión a la representación plana.

Los escenarios industriales, territorios entre el pasado y el futuro, son campos de trabajo para el arqueólogo y para el arquitecto, lugares vivos y palpitantes. Por ello es resonante la figura del reflectógrafo del pasado, remoto o casi reciente, que trata de mostrarnos el dibujo que la ciudad presentaba debajo del que tiene en la actualidad, como el que es capaz de descubrir el rastro del antiguo circo neroniano bajo el vacío de San Pedro del Vaticano, o una fábrica del siglo XIX en un museo de arte contemporáneo; bajo la ciudad hay otras ciudades, de un anteaer lejano o un ayer al alcance de la mano, desde la plataforma original del paraíso hasta los rastros de ocupaciones diversas.

Escribía Aldo Rossi en su Autobiografía Científica que ésta podía haber llevado por título, Olvidar la arquitectura: hablaríamos de una escuela, de un cementerio, de un teatro, de una fábrica, pero siempre sería más exacto decir la vida, la muerte, la imaginación, la acción. El maestro italiano se interesaba por aquellos espacios dispuestos, a la espera del acontecimiento, mostrando su interés no por la forma sino por la presencia del hombre.

*Ángel Martínez García-Posada*  
*Doctor arquitecto, profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos,*  
*ETSA de la Universidad de Sevilla*  
*Mesa 1*

