

Paisajes metafísicos contemporáneos

Darío Álvarez Álvarez

1. Paisaje de las sombras

La fotografía, en riguroso blanco y negro, resulta tan sugerente como inquietante. Una niña pedalea veloz en su bicicleta, mirando a la cámara con expresión incrédula, por delante de un extraño objeto: un grueso cilindro de hormigón que sostiene una forma triangular del mismo material, enmarcando una oscuridad que parece a punto de tragarse todo lo que le rodea. Al fondo de la fotografía se percibe una plaza vacía con una escalinata y unos árboles: el movimiento de la niña es capturada por la cámara con un cierto sentido futurista, como en los cuadros de Giacomo Balla, que resalta sobre el aspecto congelado de toda la composición, acentuado por el cartel anunciador de un circo, pegado sobre el cilindro de hormigón, con el efecto de una aparatosa esquila funeraria.

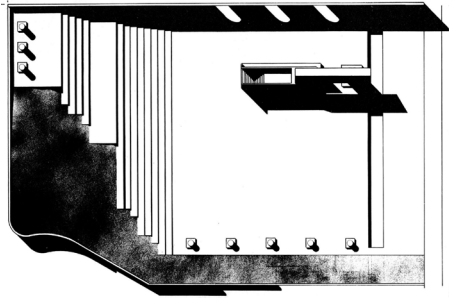
El conjunto es uno de los espacios metafísicos contemporáneos más elocuentes: la Plaza y el Monumento a los Partisanos en Segrate, Milán, 1964, de Aldo Rossi. El monumento, en realidad una fuente que arroja agua por el triángulo oscuro, es el protagonista de un escenario meticulosamente dispuesto por el arquitecto como un lugar de la ausencia y de la memoria. Para ello Rossi despoja al proyecto de toda referencia aparente y construye un lugar sin concesiones, sin homenajes, sin nombres, un paisaje callado, dolorosamente vacío.

La planta del proyecto es, seguramente, uno de los dibujos más bellos de Rossi, una arquitectura de sombras, pero no de sombras meramente proyectadas sino de sombras construidas, sombras imposibles, dada la orientación real de la plaza¹, lo que acentúa



1 Aldo Rossi. Plaza y Monumento a los Partisanos en Segrate, 1964.

1. En la realidad el muro la plaza está orientada prácticamente norte sur, mientras que en el dibujo la luz parece arrojada desde el nordeste.



2 Aldo Rossi. Plaza y Monumento a los Partisanos en Segrate, 1964. Planta.



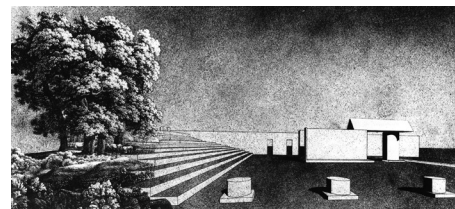
3 Giorgio de Chirico. *El enigma de un día*, 1914.

su condición metafísica, como sucede en muchas de las obras de Giorgio de Chirico. Sin embargo este sentido metafísico no está reñido con una cierta estética de la periferia, la misma que Rossi había ejercitado en algunas pinturas de juventud, en las que se aprecia una influencia de las obras futuristas de Mario Sironi: paisajes tan vacíos como los de De Chirico pero contextualizados en la periferia, las casas, las fábricas, las grúas, el tranvía, un camión oscuro, casi una sombra. Vacío futurista de periferia tamizado por un cierto sabor clásico. En la planta de Rossi, las gradas del fondo se recortan sobre un negro profundo, de forma escalonada, creando un efecto de falsa perspectiva, como en los cuadros de De Chirico, consiguiendo un efecto de angustia, de estrangulamiento; el muro perforado por puertas limita el espacio pero, sobre todo, lo contiene, para que no se desborde en una periferia incierta. En un punto no geométrico se sitúa la fuente-monumento (aparece el Rossi de *La arquitectura de la ciudad*, uno de los textos clave de la arquitectura del siglo XX), verdadero protagonista del proyecto. En la planta la fuente es básicamente una gran sombra que se recorta sobre el suelo, una poderosa sombra, un objeto anómalo que habla del paso del tiempo, de un tiempo contradictorio, como el que marcan los relojes de los cuadros de De Chirico, que nunca coinciden con la hora solar, o los cañones o las alcachofas o los vagones, o incluso como el camión de Sironi, pura sombra en movimiento congelado, que recorre ausente una calle solitaria a una hora incierta de la madrugada. Objeto metafísico *avant la lettre*, incógnita que parece querer marcar un tiempo diferente al del espacio en que se sitúa, acaso metáfora de la memoria y de la muerte.

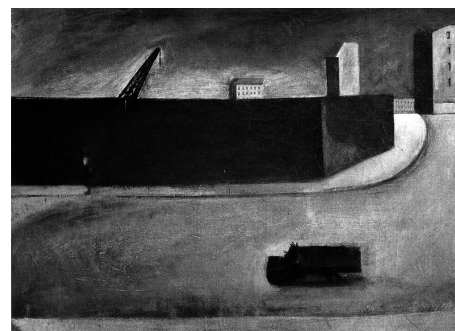
Dos años antes del proyecto de Segrate, Rossi había experimentado algunos de estos conceptos en el concurso para el Monumento a la Resistencia en Cuneo, 1962. El monumento, un simple cubo de 12 metros de arista perforado por una empinada escalinata y vaciado por la parte superior, está pensado como un breve itinerario ritual que culmina con la ascensión a la caja vacía abierta al cielo, en cuyos muros blancos se inscribirían los nombres de los caídos en la Resistencia. Finalmente el espectador debería mirar a través de una estrecha ranura practicada en la caja, al

mismo tiempo alegoría de la ventada rasgada moderna y de los ventanucos de los búnker, orientada hacia los montes Bones, en donde se produjeron los encuentros de la Resistencia. El objeto, claro antecedente de la síntesis de la fuente de Segrate, construye una máquina que se convierte en un arquetipo de la memoria: “Aldo Rossi ha construido una máquina que nos aísla del espacio y de la realidad (...) Hablando estrictamente, la máquina de Rossi es, por tanto, una máquina de la memoria. De la memoria y no del recuerdo, es decir, de la memoria voluntaria, de la memoria de la inteligencia, esa que, según Proust, nos ofrece unos datos del pasado que no conservan de él nada, porque solo gracias a unas condiciones extraordinariamente especiales y gracias al esfuerzo podemos recibirlos”².

La perspectiva que ilustra el proyecto de Segrate es tan enigmática como la planta, pero desarrolla un discurso complementario: clásico-anticlásico, reabriendo un debate tan interesante como antiguo. En la imagen, también construida con sombras, aunque difuminadas en el espacio, Rossi contrapone el mundo racional de la arquitectura al mundo irracional de los árboles, que ilustran una escena pintoresca, como salida de la mano de William Gilpin. La plaza de Segrate se podría leer como una excavación arqueológica que dejara visible un foro antiguo, bordeado por un paisaje pretendidamente natural. Esta lectura de un paisaje clásico *versus* otro pintoresco, resulta un planteamiento dialéctico que refuerza el sentido metafísico, incluso el carácter funerario, de la escena. Peter Eisenman insiste en ese carácter funerario, entendiendo la plaza como una ecuación que habla del tiempo, que construye una noción de tiempo: “Los dibujos analógicos de Rossi, como sus escritos analógicos, tratan fundamentalmente del tiempo. A diferencia de los escritos analógicos, sin embargo, los dibujos representan la suspensión de dos tiempos: el tiempo procesal (...), donde las sombras dibujadas indican la detención del reloj, son un recordatorio helado y constante de esta nueva ecuación de vida y muerte. (...) El tiempo se expresa como un pasado infinito que retrotrae las cosas hacia el no-tiempo de la infancia, de las ilusiones, de los fragmentos de posesiones y de imágenes autobiográficas de la propia infancia alienada del autor”³.



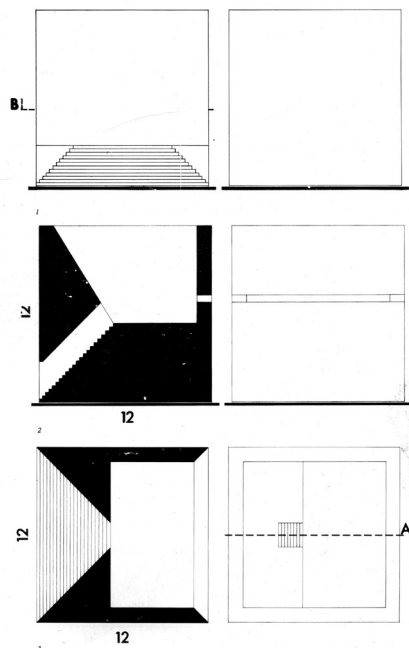
4 Aldo Rossi. Plaza y Monumento a los Partisanos en Segrate, 1964. Vista



5 Mario Sironi. Paisaje urbano, 1920.

2. Juan José Lahuerta, “Personajes de Aldo Rossi”, en Alberto Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1992, pág. 118-120.

3. P. Eisenman, “Las casas de la memoria: los textos analógicos”, en Alberto Ferlenga, ob. cit., pág. 162.



6 Aldo Rossi. Monumento a la Resistencia en Cuneo, 1962. Concurso.



7 Aldo Rossi. Plaza y Monumento a los Partisanos en Segrate, 1964. Vista general.

4. P. Eisenman, "The House of the Death as the City of Survival", en *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, Institute for Architecture and Urban Studies, Nueva York, 1979, pág 14.

Para Eisenman la plaza de Segrate no es sino un paisaje de la muerte que construye físicamente la idea de ciudad análoga de Aldo Rossi, que más tarde se expresaría con mayor claridad en obras tan singulares como el Cementerio de San Cataldo en Módena: "Primero, la fuente-vida simboliza la muerte. Segundo, y más importante, la fuente es en realidad un ataúd con su tapa parcialmente abierta (...) Así Segrate plantea una serie de transposiciones entre la vida y la muerte: monumento-muerte, fuente-vida, ataúd-muerte, cabaña primitiva-vida. Estas transposiciones representan analógicamente la interconexión entre el hombre primitivo y el hombre racional. Segrate se convierte en la piedra de toque para la Ciudad Análoga"⁴.

La forma triangular de la fuente no deja de recordarnos a los grandes modelos de E.L. Boullée, uno de los primeros modernos en el discurso de J. Rykwert. Boullée con sus monumentos funerarios había fascinado al propio Rossi, quien se referiría a él en numerosas ocasiones, incluso prologando su texto *Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*: "La arquitectura de las sombras se convierte así en el vínculo y en la búsqueda de los principios de la arquitectura en la naturaleza, que es la preocupación máxima de Boullée. La arquitectura no es fantástica; está estrechamente ligada a la naturaleza, a sus leyes, a su devenir"⁵. Un paisaje de la sombra, sin lugar, descontextualizado, de contemplación estática, con apenas un punto de vista para construir las fugas en el ojo del espectador, con un absoluto sentido metafísico. La plaza de Segrate se convierte en un arquetipo de la memoria, una memoria vacía, carente de referencias, en estado puro. Aldo Rossi, al proyectar el lugar lo construye, da sentido a una periferia desprovista de carácter, sin individualidad y la significa de una manera extraordinaria, creando un paisaje de la memoria metafísica, en el cual el símbolo original se torna símbolo atemporal.

2. Paisaje de la tragedia

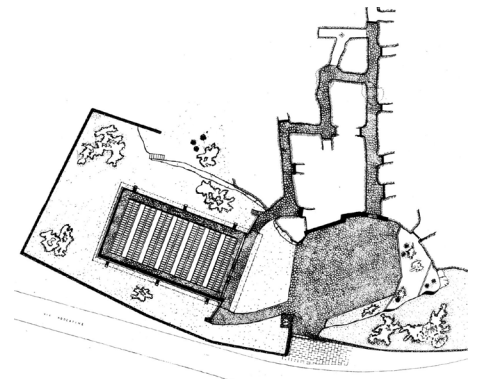
El 23 de marzo de 1944, a las 15:30 horas, se produjo en Via Rasella, en Roma, un atentado de la Resistencia italiana contra un escuadrón alemán que causó la muerte a treinta y tres soldados. Pocas horas después, en represalia, llegó una orden directamente

de la cancillería del Tercer Reich, Hitler mandaba ejecutar a 50 italianos por cada soldado alemán muerto, lo que produjo espanto incluso entre los propios oficiales alemanes; finalmente la cifra se reduciría a 10 civiles por cada soldado. A pesar de toda la labor que se hizo desde diferentes sectores, la Gestapo detuvo o sacó de las cárceles a 335 civiles, que fueron asesinados por soldados al mando de dos oficiales de las SS el 24 de marzo en las afueras de Roma, en unas antiguas canteras en la Via Ardeatina, al lado de la Via Appia; una vez perpetrada la masacre, dinamiteros del ejército alemán volaron las canteras para ocultar la terrible acción criminal.

Pero la desaparición de ese paisaje de la tragedia duró poco: nada más producirse la liberación de Roma, en junio de 1944, se realizó el desescombro de las canteras para recuperar los cuerpos y se inició un proceso para la construcción de un Monumento a dicha barbarie, con la intención de recuperar la memoria perdida. A tal efecto en septiembre del mismo año se convocó, de urgencia, un concurso de proyectos con una triple intención: “crear un *locus* romano de la memoria, un modelo ético positivista en oposición a la retórica imperial y un primer signo de la recuperación de la identidad nacional de todo el país (todavía dividido y ocupada su mitad por las tropas nazis y fascistas)”⁶. Se trataba, por tanto, de construir no solo un monumento sino un discurso a la historia del lugar, y con él de la memoria del castigado pueblo italiano.

El concurso se resolvió en la primavera de 1946, resultando ganadores ex aequo dos equipos dirigidos por sendos jovencísimos arquitectos, Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini (con Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli), que planteaban ideas similares, con los lemas *Risorgere* y *Uga* (acrónimo de *Unione Giovanni architetti*). Ambos equipos, con la colaboración de los escultores Mirko Basaldella y Francesco Coccia llevaría a cabo una ardua tarea para dar forma a una de las imágenes arquitectónicas más potentes y reconocibles de la posguerra. El 24 de marzo de 1949, cinco años después de la masacre se inauguraba el monumento de las Fosas Ardeatinas.

Las Fosas Ardeatinas componen un verdadero paisaje de la tragedia, construido en el mismo lugar en el que se desarrollaron



8 Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini. Fosas Ardeatinas, Roma, 1946-49. Planta del conjunto.



9 Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini. Fosas Ardeatinas, Roma, 1946-49. Plaza de entrada (Foto E. González).

5. Aldo Rossi, “Introducción a Boullée”, en Aldo Rossi, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (1975), pág.

6. Aldo Aymonino, “Topografía del ricordo”, *Lotus 97*, 2002, pág. 7.

10 Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini. Fosas Ardeatinas, Roma, 1946-49. Vista del "Sagrario" y de la escultura de Francesco Coccia (Foto E. González).



los luctuosos hechos; sin embargo los autores no recrean un dramatismo histórico sino un perfecto dramatismo escénico en el que se nos narran los episodios en una secuencia casi literaria. Desde la puerta de entrada, una verja expresionista de Basaldella que obliga a detenerse al visitante, las Fosas plantean un recorrido que va de lo natural a lo artificial. Una vez dentro de la gran plazoleta el visitante es dirigido hacia las antiguas cuevas, recorriendo una parte de las intrincadas calles excavadas en la roca, solo tocadas para reforzar la estructura de la roca, que hace que se pase por los lugares en donde se realizaron las ejecuciones.

El paseo está cargado de melancolía que impregna al visitante, mostrándole de cuando en cuando el paisaje exterior a través de aberturas excavadas en la roca. El recorrido termina llevando al visitante brevemente al exterior para introducirle debajo de una magnífica losa rectangular de hormigón de 48,5 x 26,65 metros, y 3,5 metros de espesor (en realidad un entramado de vigas de grandes dimensiones con un recubrimiento de hormigón), bajo la cual se guardan, como en un "Sagrario", las tumbas de los asesinados, dispuestas de una forma casi científica. El espacio impresiona por su sencillez y rotundidad, por la delgada línea de luz que genera el claroscuro y añade dramatismo, por el hormigón que parece flotar sobre el visitante, que cree encontrarse en una cueva moderna, excavada en la tierra.

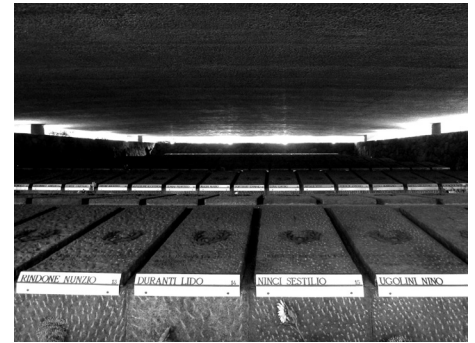
Desde el exterior la gigantesca losa de hormigón adquiere un tinte metafísico, suspendida sobre el paisaje exterior, flotando sobre la pradera, congelada en el tiempo, como las sombras de De Chirico, en contrapunto al espacio excavado en donde ocurrió la tragedia. Todo ello compone una imagen que se mueve entre lo bello y lo emotivo, una imagen de la soledad y de la ausencia.

Las Fosas Ardeatinas configuran un paisaje arquitectónico en el que se dosifican los efectos, las sensaciones que percibe el espectador, que no solo sobrecoge en el momento, sino después, en la memoria, al abandonar el lugar, dejándole un regusto amargo de una memoria lacerada, destruida y finalmente reconstruida en forma de paisaje de la emoción contenida, nunca desbordada.

El monumento parece más un homenaje al lugar en donde sucedió la tragedia, el *locus*, que a los propios asesinados, como si al homenajear al lugar se homenajeara a toda una cultura que quiso ser destruida con un acto tan sangriento, dirigido por el propio Hitler, que pretendía acabar con el paisaje romano mediante una acción criminal.

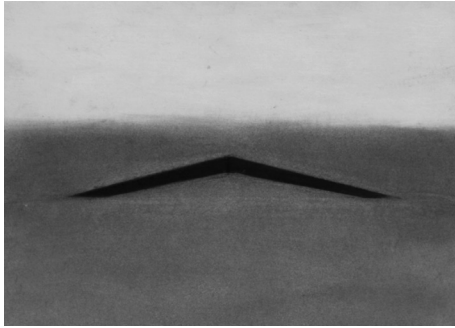
3. Paisaje del tiempo

En 1981, Maya Lin, una joven estudiante de arquitectura se encontraba realizando un trabajo sobre un monumento funerario dedicado a una hipotética III Guerra Mundial, en un curso sobre arquitectura funeraria dirigido por el historiador Vincent Scully, cuando se convocó un concurso para el Memorial de los Veteranos de Vietnam en Washington. Lin convirtió el trabajo académico en su proyecto para el concurso, que resultó vencedor entre 1420 propuestas. El Memorial fue concebido por Lin como un corte, una herida, solidificada en forma de sombra construida sobre una pradera en un paisaje conmemorativo: "Tuve el impulso de cortar la tierra. Me imaginé cogiendo un cuchillo y cortando la tierra, abriéndola, produciendo una violencia inicial y un dolor que con el tiempo curaría. La hierba crecería de nuevo, pero el corte inicial dejaría una superficie plana en la tierra, pulida, como un espejo, como el acabado de una geoda cuando se corta y se pule el borde. La necesidad de colocar los nombres daría sentido al memorial"⁷.



11 Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini. Fosas Ardeatinas, Roma, 1946-49. Interior del "Sagrario" (Foto E. González).

7. Maya Lin, *Boundaries*. Simon & Schuster, 2000, pág. 11.



12 Maya Lin. Memorial de los veteranos de Vietnam, Washington, 1981-82. Ilustración del panel del concurso.



13 Maya Lin. Memorial de los veteranos de Vietnam, Washington, 1981-82. Vista general (Foto R.R. Llera).

Maya Lin confesaría que en el trabajo inicial estaba presente el Memorial a los soldados desaparecidos en la batalla del Somme en Thiepval, Francia (1927-1932) de Edwin Lutyens, una secuencia arquitectónica que atrapa al espectador y le conduce por el paisaje mediante un gran plano horizontal verde, haciéndole pasar a través del gran arco triunfal (convertido en un elemento de la memoria), y dejarle “postrado ante un humilde cementerio con las cruces y las lápidas de los soldados franceses e ingleses que desaparecieron allí”⁸.

En el Memorial de Vietnam, Maya Lin realizó un ejercicio de una gran brillantez desde el punto de vista formal y también conceptual: creó una bellísima herida, una cicatriz imposible de cerrar, un corte en la tierra y en la memoria de una nación, resulta de forma sentimental y al mismo tiempo crítica. El Memorial de Lin inventa un tiempo futuro en el que la tierra es seccionada de tal manera que reaparece una antigua construcción, una falsa ruina moderna, ocultada por la tierra durante mucho tiempo, una ruina que construye una clara estratigrafía con nombres y fechas, las de los soldados muertos siglos atrás en una ignominiosa guerra, causa de la muerte y de la quiebra de toda una generación, pero al mismo tiempo pulida y brillante como el espejo de la nueva generación que se forjó, crítica y rebelde al hilo de tamaño y cruel desastre.

Sobre la pradera Lin realizó una limpia incisión en forma de gran V abierta, una curiosa ironía tras el estrepitoso fracaso que para los EEUU supuso la larga y devastadora guerra del Vietnam. La cicatriz de Lin hace que desaparezca el espacio, y quede solo el tiempo: el suelo se desvanece, se rehúnde por debajo del terreno, no hay espacio, solo hay tiempo, tiempo aplastado entre 1959 y 1975, dieciséis años que se reducen a un corte en la tierra, detenidos para siempre. Se genera así un paisaje de la desaparición, en el cual el espacio es sustituido por el tiempo. En el centro de la desaparición se encuentran los dos fechas del bucle, estructurando, como en un proceso cíclico infinito, las dos grandes paredes de granito negro pulido (en las que se refleja el paisaje arbolado exterior) que contienen los nombres de todos soldados americanos muertos o desaparecidos durante ese tiempo. El

8. Idem.



14 Maya Lin. Memorial de los veteranos de Vietnam, Washington, 1981-82. Vista del muro de granito reflejando el arbolado (Foto R.R. Llera).

espectador es absorbido -casi abducido- por el espacio enterrado, por el muro negro y por los nombres, que construyen una especie de paradoja espacio-temporal.

La propia autora considera que el Memorial es un libro abierto, cuya escritura está formada por los nombres de los 58.235 soldados grabados sobre el muro de granito, que a su construyen una estratigrafía espacio-temporal. Desde el punto de vista plástico, el potente muro negro resulta como una sombra de De Chirico construida (lo que le dota al lugar de un verdadero sentido metafísico), densa y oscura, pero que al mismo tiempo refleja el paisaje, desvaneciéndose en él, en una especie de paradoja formal. La orientación de los dos vértices, uno hacia el Monumento a George Washington (el Obelisco del Mall) y el otro hacia el Monumento a Lincoln, consigue contextualizar de manera magistral una obra extraordinariamente abstracta y conceptual.

4. Paisaje de la memoria

Al explicar su proyecto del Monumento al Holocausto en Berlín (1997-2004), el arquitecto Peter Eisenman se refiere a Marcel Proust en la consideración de dos tipos de memoria: “En *En busca*



15 Peter Eisenman. Monumento al Holocausto, Berlín, 1997-2004. Vista aérea (Google Earth).

del tiempo perdido, Marcel Proust identifica dos tipos diferentes de memoria: una memoria nostálgica situada en el pasado, tocada con un sentimentalismo que recuerda cosas no como eran sino como queremos recordarlas, y una memoria viva, que es activa en el presente y desprovista de la nostalgia de un pasado recordado.” La memoria nostálgica de Proust se desvela con un resorte del inconsciente accionado por algún agente exterior (la magdalena, la almohada...), mientras que la memoria viva ha de ser mantenida mediante espacios y paisajes, de maneras diversas, como ha ocurrido en la cultura contemporánea. Continúa Eisenman: “El holocausto no se puede recordar en el primer modo nostálgico, porque su horror rompió para siempre el acoplamiento entre la nostalgia y la memoria. Recordar el holocausto puede por lo tanto ser solamente una condición viva en la cual el pasado sigue estando activo en el presente.”

El Memorial del Holocausto se levanta en una zona situada al borde del Tiergarten que estuvo ocupada por palacetes con jardines tardo-barrocos, cuya huella se mantuvo visibles hasta la Segunda Guerra Mundial. Durante la Guerra Fría el lugar fue un terreno de nadie en el borde del Muro de Berlín, y así quedó tras la reunificación de Alemania, de manera que podemos decir que el terreno es un fragmento de un paisaje del pasado que se ha ido cargando de la memoria de la ciudad. Sobre esa memoria Eisenman construyó otra muy poderosa, que no contiene ningún símbolo reconocible, se trata de un paisaje conmemorativo del holocausto judío, pero en realidad es un homenaje a la ausencia, a los ausentes, al vacío dejado por todos los desaparecidos: en el monumento lo importante no es lo construido sino los vacíos cambiantes que generan lo construido.

En un mundo saturado de información, el monumento no informa de nada, no significa nada, una arquitectura anti-parlante, callada, un paisaje abstracto que se va cargando de sentido y de significado con la experiencia de los espectadores, de lo individual a lo colectivo. Un gigantesco espacio arquitectónico que se puebla de los fantasmas que se proyectan sobre la arquitectura. Un paisaje sin lugar, puesto que no hace alusión a un hecho concreto

sino a una catástrofe de la humanidad, a todas las catástrofes de la humanidad.

El paisaje recuerda a una excavación arqueológica que poco a poco ha ido dejando al descubierto las 2.711 piezas de hormigón pulido de igual dimensión y diferente altura e inclinación, (que forman una retícula de perfecta orientación norte-sur) producto del proceso de sustracción de tierra en dicha excavación. La excavación artificial ha sido uno de los temas planteados por Eisenman en su arquitectura, especialmente en los proyectos de la década de 1970, empezando por el paradigma del Cannareggio en Venecia, en donde aparece la retícula y la excavación como fenómenos arquitectónicos que configuran un paisaje artificial urbano, en una ciudad tan singular como Venecia.

La vivencia de los espectadores le da el valor definitivo; espectadores que se introducen en el paisaje de hormigón y poco a poco van desapareciendo por el suelo que se rehúnde, como devorados por el paisaje metafísico. El arquitecto cuenta que quedó sobrecogido cuando los visitantes comenzaban a desaparecer, lo que le recordaba el estremecedor relato del escritor judío italiano Primo Levi *Si esto es un hombre*⁹, en el cual contaba que una de las sensaciones más fuertes durante su experiencia como prisionero en Monowice (uno de los campos de concentración que formaban parte del complejo de Auschwitz) era el hecho de que los prisioneros no parecían estar ni vivos ni muertos, sino suspendidos en el tiempo, la misma sensación que le producen a Eisenman los visitantes que están en situación de desaparecer en su monumento, que compone así un paisaje de la desaparición, física y de la memoria.

Intencionadamente el paisaje no tiene una entrada única sino múltiples entradas y salidas, precisamente lo que lo convierte en un espacio extraordinariamente complejo, a la manera de un laberinto borgiano, la antítesis del laberinto clásico de vía única que conduce hacia un centro, un laberinto hecho no de calles sino de memoria y de ausencias metafísicas, el vacío del espectador, devorado por el Monumento: "No habrá nunca una puerta. Estás adentro / Y el alcázar abarca el universo / Y no tiene ni anverso ni reverso / Ni externo muro ni secreto centro."¹⁰



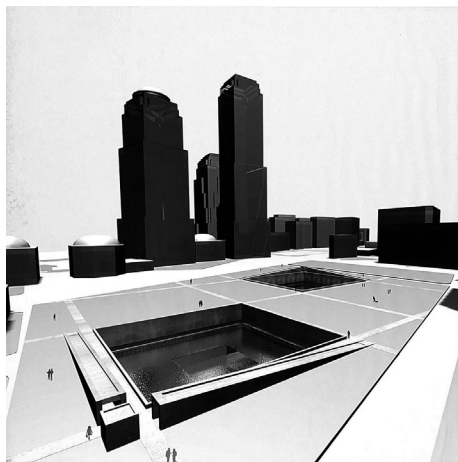
16 Peter Eisenman. Monumento al Holocausto, Berlín, 1997-2004. Vista general (Foto E. González).



17 Peter Eisenman. Monumento al Holocausto, Berlín, 1997-2004. Vista de una de las calles (Foto E. González).

9. Primo Levi, *Si esto es un hombre*, 1987 (1956).

10. J.L. Borges, "Laberinto", «Elogio de la sombra», *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. II, pág. 364.



18 Michael Arad. Memorial 11-S, Nueva York, 2004. Detalle del panel del concurso.

5. Paisaje de la catástrofe

La entrada de la humanidad en el siglo XXI no pudo haber tenido un paisaje más propio y elocuente que el paisaje de la catástrofe producido por el derrumbe de las torres gemelas del World Trade Center de Nueva York tras los despiadados ataques terrorista del 11 de septiembre de 2001 (en los que murieron cerca de 3.000 personas), retransmitido en directo por televisión a todo el mundo, como demostración definitiva de que la realidad supera con creces la ficción más febril, incluida la cinematográfica. El colosal y criminal golpe terrorista dejó tras de sí un paisaje de la desaparición absoluta y de la tragedia comunitaria, un paisaje para el que nadie parecía estar preparado en el civilizado y seguro mundo occidental. Los restos de las torres derrumbadas crearon un espectáculo casi barroco de la destrucción sobre la ciudad que representa, como ninguna, la idea de la modernidad, del progreso.

En 2004 se convocó un concurso, en cuyo jurado estaba Maya Lin, al que se presentaron un gran número de proyectos, en el que salió elegido el proyecto de un joven y desconocido arquitecto, Michael Arad, quien, bajo el lema "Reflecting absence", proponía construir, sobre una inmensa plataforma vacía, dos grandes huecos cuadrados en el lugar ocupado por las torres, convertidos en gigantescos estanques rehundidos, sin apenas más elementos que el vacío y el agua, colándose en ese vacío, desapareciendo en las entrañas de la tierra. Una imagen de la desolación más melancólica y metafísica. La propuesta no contenía altas dosis de genialidad pero reflejaba con acierto el sentir ciudadano tras la catástrofe y daba forma a esa terrible sentimiento de ausencia y vacío que se producía en el Zona Cero desde los atentados.

Sin embargo la administración pensó que el espacio era demasiado abstracto y podía resultar duro y agresivo, y provocar de forma reiterativa el dolor del recuerdo, y se acudió a la complicidad del paisajista Peter Walker (experimentado autor de multitud de paisajes deudores de un minimalismo formalista de carácter un tanto variable pero siempre interesante), quien suavizó el aire metafísico de la propuesta inicial, mediante la introducción de elementos vegetales, convirtiendo el lugar en un jardín público

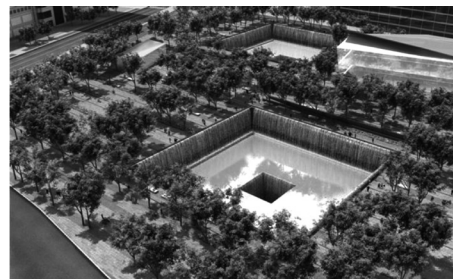
con gran cantidad de arbolado plantado en alineaciones regulares y creando cascadas en los lados de los gigantescos huecos cuadrados. El resultado dulcifica en exceso el proyecto del concurso y, sin duda, le quita valor e intensidad, aunque lo acerca a la concepción de un espacio urbano de uso cotidiano, mezclado con el valor simbólico e histórico del lugar. Quizás en este diálogo entre lo simbólico y lo cotidiano esté el acierto del espacio resultante, llamado a convertirse en un punto de referencia imprescindible y visita obligada en la ciudad de los rascacielos.

Epílogo

La construcción de un colector sacó a la luz en 2012, de manera totalmente fortuita, el antiguo cementerio judío medieval de la ciudad de Ávila. La excavación de una gran zanja para la colocación de la infraestructura afectó a un centenar de tumbas que tuvieron que ser desalojadas. Una vez terminada la obra y colocado el colector, se proyectó¹¹ un paisaje conmemorativo, el Jardín de Sefarad¹², que permitió enterrar de nuevo los restos exhumados y dar un sentido ritual a la zona ocupada por el cementerio, no visible hasta ese momento para la ciudad.

A pesar de tratarse de un espacio público abierto, la presencia de un antiguo muro de piedra crea la ilusión de un jardín cerrado, a la manera de un *hortus conclusus* medieval, sobre el que se recorta, poderosa, la silueta de la ciudad amurallada. Utilizando una técnica similar al *shakkei* del jardín japonés, por encima del muro se atrapa e incorpora el paisaje exterior, que se toma “prestado vivo”, incluyendo la imponente visión de las murallas. El resultado es un jardín de la contemplación, en cuyo interior el tiempo permanece inmutable, mientras que las estaciones transcurren en el exterior, reflejándose en los cambios de hoja y floración, como mecanismo de conexión entre el tiempo y la memoria.

El Jardín de Sefarad construye un paisaje de la ausencia, en el cual se construye un complejo sistema de superposiciones temporales: el tiempo del cementerio original, el largo tiempo posterior como paisaje de la desaparición y el tiempo recobrado del lugar en forma de paisaje conmemorativo. El jardín se



19 Michael Arad y Peter Walker. Memorial 11-S, Nueva York, 2004-2012. Maqueta del conjunto.



20 Michael Arad y Peter Walker. Memorial 11-S, Nueva York, 2004-2012. Vista de uno de los estanques.

11. Proyecto realizado por Darío Álvarez y Miguel Ángel de la Iglesia con el LAB PAP, Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural, grupo de investigación de la Universidad de Valladolid.

12. Sefarad es un topónimo bíblico que la tradición judía ha identificado con España.

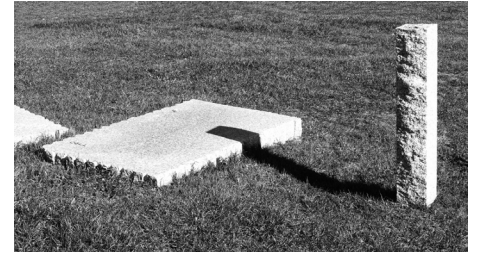
21 LAB PAP. Jardín de Sefarad, paisaje conmemorativo del antiguo cementerio judío, Ávila, 2013. Planta y vista general (Foto LAB PAP).



construye con materiales conceptuales, tiempo y memoria, y con materiales físicos, tierra y granito. En el centro del jardín se sitúa un túmulo funerario rectangular con los restos procedentes de las tumbas excavadas, re-enterrados en una emotiva ceremonia, bajo la estricta supervisión de especialistas hebreos. El resto del jardín evoca el paisaje del antiguo cementerio mediante losas y estelas de granito, que emergen puntualmente, como pecios mudos del pasado. Los miradores, losas de granito de grandes dimensiones colocadas en los extremos del jardín, al norte y al oeste, son elementos de carácter simbólico, ritual, que organizan un sistema de ejes cartesianos en el lugar y ayudan a crear la mirada reflexiva y contemplativa del espectador, su silencio y su respeto. En el lugar, de manera intencionada, no hay ningún asiento, el espectador debe contemplar el jardín de pie, en actitud respetuosa, y con él la ciudad al fondo, construyendo un impactante paisaje. En el suelo del jardín, unas líneas de granito orientan visualmente hacia los elementos más significativos de la ciudad. Dos palabras en hebreo, recortadas en acero inoxidable y colocadas en miradores, losas y

estelas, sitúan al espectador: *Sefarad*, la tierra, el lugar, *Ávila*, el horizonte, el anhelo.

El conjunto adopta, voluntariamente, una condición metafísica: aquí no hay dolor, ni tragedia, solo la melancolía de la ausencia, la herida provocada por el avance de las necesidades modernas. La excavación del colector creó una fortuita fisura espacio-temporal que permitió conocer la situación del antiguo cementerio judío. A su vez el Jardín de Sefarad proyecta una intencionada fisura temporal que establece un vínculo intenso entre las diferentes memorias del lugar, desde las pasadas hasta las presentes, permitiendo la construcción de un espacio para el encuentro entre las culturas y las creencias. En su visita al jardín, Natan Sznaider, uno de los mayores especialistas mundiales en la memoria judía, lo describió como “imagen de la desolación y recuerdo de la ausencia”.



22 LAB PAP. Jardín de Sefarad, paisaje conmemorativo del antiguo cementerio judío, Ávila, 2013. Detalles losas y estela de granito (Foto LAB PAP).

Agradecimientos - Proyecto de Investigación: Modelos de integración sostenible de nuevas infraestructuras en paisajes patrimoniales arquitectónicos y arqueológicos (HAR 2012-35356). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.