REIA #06 / 2016
200 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Miguel Rabán Mondéjar
Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura / miguelraban@gmail.com

# *El tiempo en las manos / Time in the hands*

Bajo la pátina del tiempo, agente necesario de la transformación, capaz de esconder, sumergir, desplazar y extraviar, también de provocar reencuentros, superposiciones, simetrías o círculos, todo cuanto existe queda expuesto a las leyes de la erosión y el desgaste, en alteración continua de la realidad.

Frente al ineludible carácter finito de las cosas, el hombre-creador responde con las únicas armas de que dispone, las herramientas del arte: el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía... En definitiva, tratando de retener el tiempo, dilatarlo o postergarlo, y para ello necesita sostenerlo en sus manos. Y quizás, en raras ocasiones, acaso lo consiga.

Under the traces of time, necessary agent of transformation which is able to hide, immerse, move and misplace, and also to provoke reencounters, overlays, symmetries and loops, all that exists is exposed to the laws of erosion and wear, in a continuous alteration of reality.

In the face of the irredeemable finite nature of things, the creator-man responds with the only weapons at his disposal, the art tools: drawing, painting, sculpture, photography... In short, he seeks to retain time, procrastinate or put it off, and for that he needs to hold it in his hands. And perhaps, very rarely, he succeeds.

Tiempo, Desvelo, Arquitectura, Ciudad, Dibujo, Cuerpo

Fecha de envío: 08/02/2016 | Fecha de aceptación: 01/05/2016

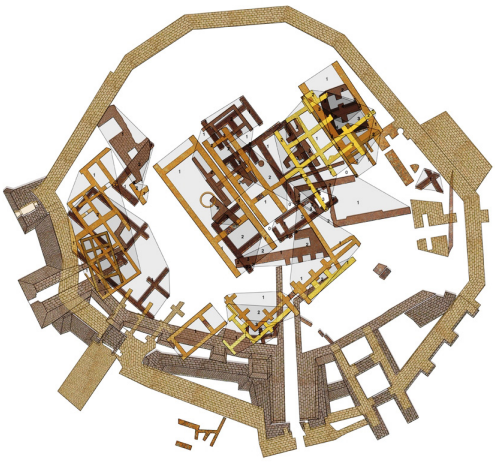


Figura 1. Kien Pham, *Mapeo de las ruinas de Troya II*, AA School of Architecture, Londres, 2012.

Figura 2. Claudia María Melisch, *Tumbas excavadas y restos del coro de la iglesia neogótica de San Pedro*, Berlín, 2008.

**La ciudad desvelada**

La ciudad, como un ser vivo, está sometida al devenir. Y, también como un ser vivo, nace en un momento determinado, crece, se desarrolla, y se nutre del medio. Quizás la gran diferencia entre ambos estriba en que la ciudad no termina de existir: habrán de permanecer sus huellas, persistirán sus estratos, visibles o no, en un estadio latente susceptible de ser reencontrado. Otras nuevas ciudades surgirán, se impondrán, se superpondrán o utilizarán su materia preexistente como sustento o, como si de un tejido orgánico se tratase, se regenerará la estructura original con trasplantes y operaciones que la estabilicen. (Fig. 1) (Fig. 2)

El ente urbano es el escenario por antonomasia de la memoria colectiva y del cambio permanente, inducido o motivado por las sutiles mutaciones individuales (los trasuntos, los flujos, los progresos...). En palabras de Georges Rodenbach, «toda ciudad es un estado del alma»[1]. Es por ello que una aproximación suficiente a la ciudad no ha de omitir sus tiempos pasados, ni sus vinculaciones posibles con los presentes y venideros. La urbe es entendible como realidad compleja, poliédrica, facetada, plural, de forma que la mirada es la que le da significado y delimita sus rasgos.

Uno de los medios que permiten condensar los tiempos es el desvelo: traer algo al presente, reconocerlo y sacarlo a la luz. La desvelación, aunque

1. Georges Rodenbach, *Brujas, la muerta*, Vaso Roto, Madrid, 2011.

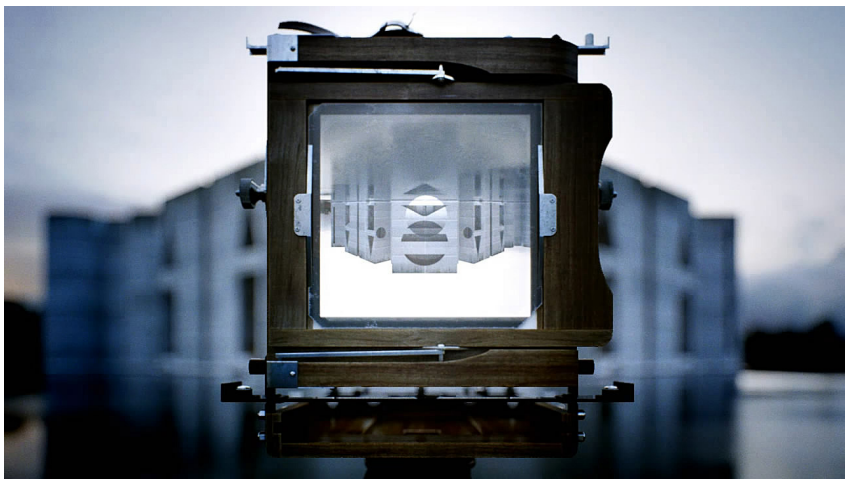


Figura 3. Asamblea Nacional de Bangladesh de Louis I. Kahn (1961-82). Alex Roman, *The Third & the Seventh*, Madrid, 2009.

excepcionalmente pueda darse de forma fortuita, suele producirse a través de la mirada inusual, que rastrea y sabe reconocer el hallazgo[2]. Es consecuencia de una inquietud que motiva la búsqueda de una realidad oculta, enraizada en el reclamo del propio objeto esperando ser encontrado. «Alguien me ha llamado», nos habría de confesar Joan Vinyoli[3]. (Fig. 3)

Una de las raíces semánticas del descubrimiento, *alétheia*[4], se refiere a la oposición al olvido (*a-lanthánein*, lo no-oculto), traer algo a la memoria. En la mitología griega se recoge al "Leteo" como uno de los ríos del Hades. Se pensaba que las almas, antes de ser reencarnadas en otros cuerpos, habían de beber de sus aguas, pues tenían la propiedad de hacer olvidar lo vivido en la existencia anterior. *Leteo* hace referencia al olvido y *aletheia*, su negativo, al desvelo, a la *anámnesis*.

El descubrimiento es un acontecimiento que implica un proceso de alteración del estado anterior de un elemento que, al ver la luz en un tiempo nuevo, al manifestarse, mostrará cualidades y condicionantes igualmente inéditos. El acto del desvelo perturba al espectador, al investigador o al coleccionista, pero también al objeto hallado. Acaso como en la leyenda de los pájaros que, buscando desesperadamente a su rey, el Simurgh, y tras una larga persecución, acaban por darse cuenta de que este no es otra cosa que ellos mismos: «Hizo a un lado cientos y cientos de cortinas, una detrás de otra, y un mundo que estaba más allá del velo fue revelado. La luz de las luces fue manifestada».[5] (Fig. 4)

Esta suerte de desnudamiento se nos presenta en la ciudad de múltiples formas. Tal vez la más evidente sea la sustracción de las vestiduras y disfraces, que manifiestan tras de sí los esqueletos y las entrañas escondidas: los restos de los armazones de madera, las desprotegidas estructuras de

2. Juan José López de la Cruz, *Proyectos encontrados*, Recolectores Urbanos, Sevilla, 2012.
3. Joan Vinyoli, *Algú m'ha cridat*, Edicions del Mall, Barcelona, 1986.
4. Aunque en la filosofía clásica se interpretara alÐtheia como aquello que 'es verdadero', será Martin Heidegger quien, en la primera mitad del siglo XX, le dote de la acepción aquí empleada: 'hacer evidente', 'desvelar'. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2003.
5. Farid al-Din Attar, *El lenguaje de los pájaros*, Alianza, Madrid, 2015.

Figura 4 (derecha). Óscar Muñoz, *Cortinas de baño*, Cali, 1985-86.

Figura 5 (arriba). Stéphane Couturier, *Rue Auber - Paris 9*, 1996.

vigas y forjados desnudos, las huellas de escaleras, de los enseres domésticos, de los tesoros guardados como pecios de un naufragio. Arquitecturas expuestas, malheridas, agónicas, como las representadas a modo de arqueologías en las colecciones de Stéphane Couturier.[6] (Fig. 5)

Si esta desvelación es domesticada por el tiempo, la erosión y la destrucción, la que procede de la mirada activa y escrutadora es de naturaleza opuesta: creativa y constructiva. Se basa en la capacidad de abstraer los elementos cotidianos y desentrañar aquellos parámetros intangibles e implícitos que sólo la intencionalidad es capaz de hacer evidentes. Así sucede en la fotografía del artista venezolano Alexander Apóstol[7], que rastrea las arquitecturas de los barrios humildes de Caracas despojadas de sus vanos, quedando completamente envueltas o vendadas. Una actitud que comparte Nicolas Moulin[8] en la colección "Vaciar París", en que se presenta un paisaje urbano distópico, caracterizado por las fachadas de los edificios parisinos recubiertos de hormigón en sus dos primeras plantas, así como por la ausencia de habitantes y de mobiliario urbano en las calles. (Fig. 6)

En ocasiones, sin embargo, para descubrir algún fragmento de la ciudad es preciso enterrar otro. El velo, paradójicamente, posibilita un entendimiento insospechado del objeto expuesto —o tapado— alterando por inversión su significante. La ausencia reconstruye la presencia, y el elemento otrora cotidiano se reviste de una insólita condición que lo hace más presente. Cómo imaginar, si no, los rostros de "Los Amantes" de Magritte, o qué es aquello que se esconde tras los cortinajes blancos

6. Entre 1995 y 2005, desarrolla su colección 'Arqueología urbana', que retrata distintos momentos de la construcción y destrucción de edificios situados en ciudades como París, Berlín, Roma, Seúl o La Habana.

7. En referencia a su trabajo 'Residente Pulido. Ranchos', 2003. También establece la misma operación en arquitecturas modernas de 1930-60 construidas por europeos en la ciudad de Caracas.

8. Respecto de la exposición 'Vider Paris' (2001), su autor relata la acción de la siguiente manera: *"He eliminado cualquier rastro de vida, he desmontado el mobiliario urbano, pero he guardado la arquitectura"*.

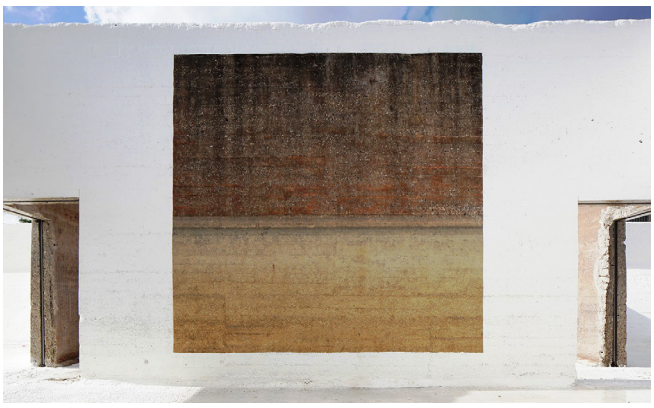


Figura 6. Nicolas Moulin, *Vider Paris*, París, 2001.

Figura 7. Rotor, *Grindbakken* (Gravera), Gante, 2012.

con los que el alemán Florian Rexroth encapsula fragmentos urbanos para poder liberar sus árboles en su obra "Bäume der Stadt". O cómo explicar que una gravera que servía de intercambiador entre los barcos y los camiones en el muelle de Gante pudiera convertirse en una galería de arte en sí misma, tan sólo pintando de blanco sus superficies y enmarcando sus cicatrices, surcos, líquenes y texturas. (Fig. 7)

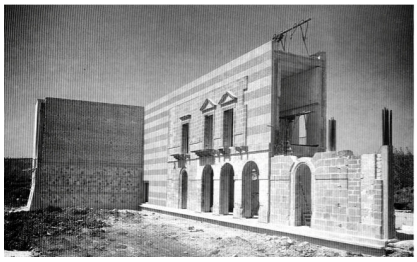
Conocer la ciudad en sus momentos de debilidad, de exposición al medio, permite entenderla con una mayor amplitud. Desde los remanentes de sus vacíos que evidencian las huellas de los crímenes perpetrados, hasta en sus grietas más profundas, en sus heridas, en sus oquedades y hendiduras que desvelan su contenido más recóndito. La manifestación es el agente que nos hace reflexionar acerca de los diversos caracteres urbanos, nos hace sabedores de su esencia y nos incita a intervenir en ella. En el envés de la ciudad siempre acaba haciéndose posible el reconocimiento de otras existencias que amplían la de uno mismo.

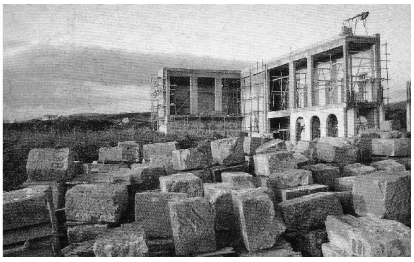
**Simetrías del desgaste**

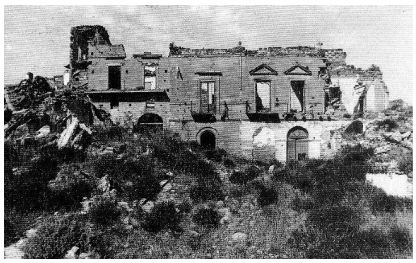
El tiempo es capaz de esconder, sumergir, desplazar y extraviar todo aquello que se expone a sus avatares. Su capacidad de alteración de las realidades le permite participar tanto de los procesos gestacionales de los seres, como de su deterioro y posterior desenlace. La metamorfosis de los cuerpos es tan simétrica como la capacidad temporal de construir y destruir; así, el hombre envejecido parece retornar a su estado de niñez, pues suele precisar de la ayuda de los demás y desarrolla un estado mental, ya en regresión, alienado. Y lo mismo sucede con los edificios que, desgastados y moribundos, parecen rememorar estadios intermedios de su construcción.[9] (Fig. 8)

Lo ruinoso puede ser entendido como el estado decadente de lo construido, puesto de manifiesto a través del derrumbe parcial o total del mismo, y también de la proliferación de especies vegetales, grietas y fracturas. La ruina, bajo la pátina del tiempo, pudo haber sido provocada bien por desastres naturales (terremotos, erupciones volcánicas, maremotos o vendavales) o bien por la acción —o la inacción— humana (guerras, despoblación y abandono). (fig. 9)

9. Ángel Martínez García-Posada, *La destrucción creadora*, revista *Arquitectos*, Madrid, 2009, vol. 1, no. 187, pp. 52-53.







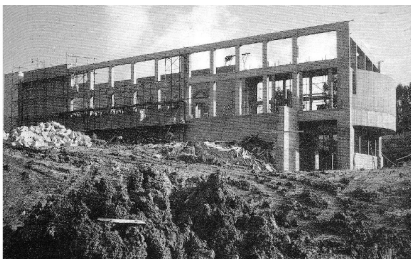


Figura 8 (derecha). Fases diacrónicas de la fachada del Palazzo di Lorenzo de Gibellina tras el terremoto de Sicilia del 15 de octubre de 1968, y su inserción en el Museo de Gibellina Nuova de Francesco Venezia, 1981-87.

Figura 9 (arriba). Kevin Bauman, *100 abandoned houses*, Detroit, desde 1995.

Figura 10. Mr. Harrison, *Lectores rescatando libros de la bombardeada Holland House Library*. Londres, 23 de octubre de 1940.

Las ruinas producidas por desastres naturales se caracterizan principalmente por su acción súbita e inesperada; aconteceres capaces de destruir ciudades enteras y grandes extensiones territoriales en un corto periodo de tiempo. Y, como ejemplo paradigmático de la devastación instantánea, se podría hablar de la ciudad romana de Pompeya, sumergida bajo las escorias emitidas por la erupción del volcán Vesubio, junto a la ciudad de Herculano, en el año 79 a. C. Lo realmente sorprendente de las ruinas de Pompeya es que la velocidad fulgurante del magma esparciéndose sobre la tierra, paradójicamente, fue capaz de congelar la ciudad en un instante. Así lo testifican el vaciado de los cuerpos humanos perfectamente conservados que cayeron bajo el manto ocre de la tormenta incandescente.

Apenas un siglo más tarde, concretamente en el año 64 d. C., Nerón decide construir la 'Domus Aurea' (Casa de Oro) tras el Gran incendio de Roma. El palacio finalmente queda incompleto y deteriorado por las llamas como consecuencia de una quema posterior. Tras la muerte de Nerón, su sucesor, Trajano, decide cubrirlo de escombros y construir unos baños, bajo los cuales hoy día permanece soterrado. En esta maraña de superposiciones de estratos y ruinas, el desvelo: parte de las estancias de la *Domus Aurea* permanecieron desconocidas hasta el siglo XV, olvidadas, sumergidas en la sombra.

Dando un gran salto en el tiempo, uno de los momentos más convulsos del siglo XX es, sin duda, el estallido de la II Guerra Mundial. Su virulencia queda escenificada, además de en tantas otras localizaciones, en un pequeño pueblo de la región francesa de Lemosín. El carácter repentino de la acción natural sobre lo construido resulta irrefrenable, pero más contundente y cruel es, si cabe, la destrucción humana (Fig. 10); En 1944, mientras tenía lugar la batalla de Normandía, los nazis arrasan Oradour-sur-Glane asesinando a toda su ciudadanía en la iglesia del pueblo, con el fin de intimidar a la Resistencia. Una vez finalizada la guerra, Charles de Gaulle ordena mantener intactas las ruinas de la villa masacrada, acción motivada porque, en términos del propio líder francés «Oradour-sur-Glane es el símbolo de las desgracias de la patria. Conviene preservar su recuerdo, pues hace falta que nunca más semejante horror se reproduzca»[10].

10. Fragmento del discurso pronunciado por el dirigente francés en la ciudad devastada, marzo de 1945.

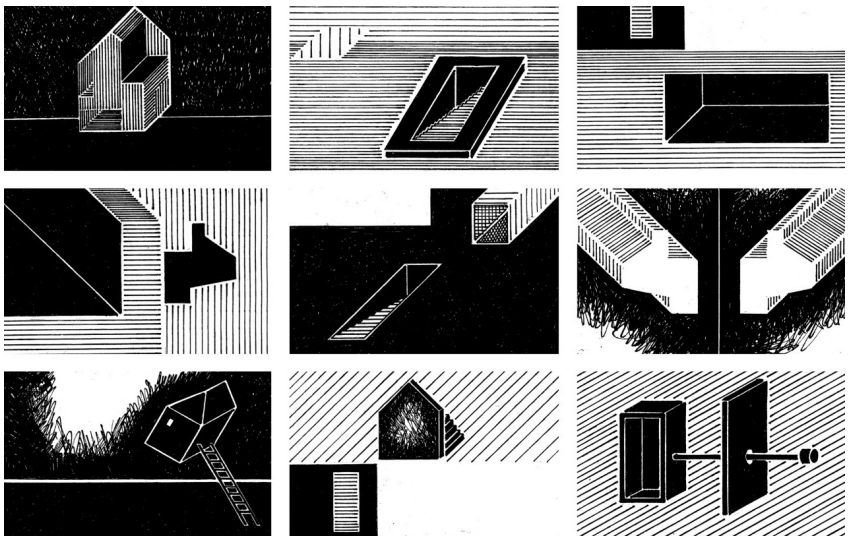


Figura 11. Hedvig Skjerdingstad, *The archive: A study of recollection*, KADK, Copenhague, 2014.

Y es cierto que la ciudad fantasma sobrecoge, al ver los coches oxidados, las fachadas huecas y los desamparados raíles del tranvía. La ciudad muestra sus heridas abiertas sin poder cicatrizar: otro escenario, como el de Pompeya, con el reloj parado, y con la fuerte carga emocional de haber sido víctima de un suceso atroz.

De muy distinta índole son las ruinas producidas por el descuido humano, donde el tiempo es el principal responsable del desgaste y la naturaleza pretende reconquistar el lugar y poblar los intersticios de los muros erosionados. Uno de los muchos escenarios posibles es el monasterio románico tardío de Santa María de Moreruela, ubicado en la provincia de Zamora, construido entre los siglos XII y XIII sobre un antiguo cenobio del siglo IX. De dimensiones imponentes para el estilo en que está erigido, actualmente sólo se mantiene en pie la cabecera y parte del transepto de la iglesia.

Lo decadente es, sin duda, la máxima expresión del carácter efímero de lo construido. Ya lo apunta José Joaquín Parra, «Quizá toda la arquitectura sea provisional, siempre definitivamente inacabada»[11]. Ese desgaste de lo expuesto al devenir que también acompaña al ser humano, «Seres de un día, sueño de una sombra, el hombre», escribe Píndaro.[12]

Ante la irremediable finitud de las cosas, parece sugerente la idea de pensar el edificio como ente, capaz de de morir y renacer de sus propias cenizas, como si del Ave Fénix se tratara, tomando al ser humano como intermediario para poder lograrlo. Registrar todas esas distintas formas en que se nos presenta la misma esencia bajo el soporte del tiempo, reforzando la idea de la simetría subyacente entre ruina y construcción. (Fig. 11)

11. José Joaquín Parra Bañón, *Arquitecturas terminales: teoría y práctica de la destrucción*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010.

12. Píndaro, *Píticas VIII, 95-97*, Gredos, Madrid, 2011.

Figura 12. Lara Almarcegui, *Montaña de escombros*, Sint-Truiden, 2005.

Figura 13. Anna Radchenko, *Melancholy rooms*, Londres, 2015.

Sucede algo particularmente atrayente en la ruina, que nos devuelve a fases atávicas en que lo amorfo[13] aguardaba alguna forma de ordenación, dando paso a la materialización mental de alterrealidades latentes. (Fig. 12)

El arquitecto suele proyectar con la idea de la plenitud de lo pensado, en esos instantes en que el edificio manifiesta su máximo potencial: nuevo, reluciente, impoluto. No es menos interesante trabajar con el horizonte de la muerte de lo construido, reflexionar acerca de sus posibles huellas en el lugar, de aquello que se extraviaría o bien permanecería en el tiempo. Conforme avanza la vida útil del objeto proyectado se produce una progresiva simbiosis entre lo natural y lo artificial; el artefacto paulatinamente se difumina en su entorno invadido por las hiedras, los jaramagos y el musgo, por los impactos de la lluvia y el viento, adoptando incluso un color parecido al del lugar, una tonalidad casi atmosférica. La arquitectura es una sucesión gradual de límites, y es cierto también que, frente a los controlados umbrales pensados entre los espacios, el tiempo consigue establecer una impredecible distorsión en sus distintas relaciones: el exterior cada vez se introduce más en el interior y las contactos entre las diferentes estancias se hacen igualmente más permeables. (Fig. 13)

Como el boceto, en donde una línea que se repasa nunca es igual a la situada debajo, en donde los cambios de parecer o simplemente las probaturas generan distintas intensidades, determinaciones y estratos, el edificio construido nunca será uno: sujeto a los avatares del tiempo y a la erosión del lugar, siempre poseerá ese carácter tan sugestivo de incertidumbre. Incontrolable, escapa de los trazos del creador y de las manos del constructor, ya nacido queda expuesto a la destrucción. «Todo lo que crece pide destrucción», sostiene Ayn Rand.[14] (Fig. 14)

13. Ya en la Grecia antigua, algunos pensadores recurrieron a un principio material informe, como es el caso de Platón (*jorá)* o Aristóteles (*hýle)*.

14. Ayn Rand, *El manantial*, Grito Sagrado, Buenos Aires, 2008.

Figura 14. Foto del autor. Poblado de pescadores de Sancti Petri, Cádiz, 2015.

## El dibujo del cuerpo

*El vacío condensado en un trazo; / los espacios velados, infinitos, /*
*los surcos descifrados en la tierra. /*
*Alcanzar los anhelos más profundos / en el temblor y el silencio del papel.*

Resulta evidente que todo lo que existe se ve continuamente sometido al devenir del tiempo. Pero es quizás todavía más interesante pensar en cómo la temporalidad es capaz de intervenir en los procesos creativos.

La primera forma en que el arquitecto (el escultor, el director de cine, el soñador) se acerca a un proyecto, posiblemente sea desde su imaginación, fabulando acerca de formas posibles en que desarrollar sus arquitecturas. Sin embargo, no dejan de ser escenas desordenadas y de gran imprecisión las que facilita el subconsciente, extraviadas con facilidad y las más de las veces exiguas para llegar a entrever una correlación contingente con la realidad buscada.

El dibujo con las manos, el esbozo, es el primer trazo de las aspiraciones del creador. Lo fascinante del boceto es su carácter indecidible, pero a la vez sintético y expresivo hasta niveles que incluso una vista diédrica posterior, una imagen o la propia realidad no son capaces de alcanzar. El arquitecto finés Reima Pietilä[15] venía a exaltar como virtud principal de lo dibujado su flexibilidad hermenéutica, como un proceso capaz de ir desechando de forma considerada aquellos aspectos no reclamados pero a la vez sin atentar contra las posibilidades latentes de lo pretendido.

Juhani Pallasmaa defiende que «un esbozo es una imagen temporal, un trozo de acción cinemática»[16]. El esbozo es empírico, es una forma de pensar desde la expresión corporal. Es, quizás, la forma en que la sensibilidad y personalidad del creador adquieren la máxima potencia: un fluido desarrollo en que se entremezclan fractalmente razón y cuerpo. El pósito

15. VV.AA., *Raili y Reima Pietilä: Un desafío a la arquitectura moderna*, Fundación ICO, Madrid, 2010.

16. Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

Figura 15. Sergei Eisenstein, dibujo de Iván el Terrible sobre el ataúd de su esposa Anastasia, 14 de Octubre de 1942.

Figura 16. Theo Jansen construyendo el animal cinético *Animaris Umerus*, Quarry Park, Shrewsbury, 2009.

de los trazos y la sedimentación en el tiempo van apilando esas posibilidades hasta ir desvelando las decisiones y condiciones de lo creado.

El dibujo permite adelantarse a lo acontecible y mostrar su esencia. No es de extrañar cómo le es necesario a cineastas como el ruso Sergei Eisenstein o el alemán Fritz Lang[17] para generar sus mundos más intrínsecos, o cómo los precisa el pintor como paso previo a un lienzo. Es la antesala de la creación, el soporte a través del cual llegar a lo *ya pensado* con la maduración y temporalidad precisas. (Fig. 15)

El proceso creativo requiere de un periodo necesario para su gestación. Como le sucede al artista alemán Gerhard Richter[18] al incubar sus pinturas, para las que precisa de un tiempo de crecimiento a lo largo del cual son las propias obras las que le van reclamando nuevas acciones[19]. Atendiendo a sus llamadas, éste las revisita y les va confiriendo progresivamente rasgos y forma hasta llegar a su concepción, posiblemente siempre inacabada (Fig. 16). Edvard Munch se expresa en los siguientes términos: «Se ve con ojos distintos en momentos diferentes. La manera en que se mira también depende del estado de ánimo».[20]

El tiempo y la experiencia condicionan el modo en que el creador se enfrenta a la realidad y afronta la necesidad íntima del arte. El propio Munch, de una forma casi obsesiva, pintaba repetidamente versiones de los mismos cuadros ante la oportunidad que el paso del tiempo y el deterioro de la

17. El cine, sobre todo antes de la llegada de nuevas tecnologías, se ve influenciado por el dibujo para la preparación de escenografías. En el caso del director ruso, él mismo era el que los llevaba a cabo. El alemán, en cambio, recurría a dibujantes como Erich Kettelhut.

18. Documental dirigido por Corinna Belz, *Gerhard Richter - Painting*, Zero One FIlm, Berlín, 2011.

19. *"La obra de arte la reconocemos porque nos reclama, porque nos seduce. Ese requerimiento precisa de un sujeto que se siente solicitado; sin él la obra jamás quedaría conclusa"*. Miguel Florián, *Un poema es un faisán*, conferencia en el *VIII Congreso de la Asociación Andaluza de Filosofía*, Málaga, 2010.

20. Edvard Munch, *El friso de la vida*, Nórdica, Madrid, 2015.

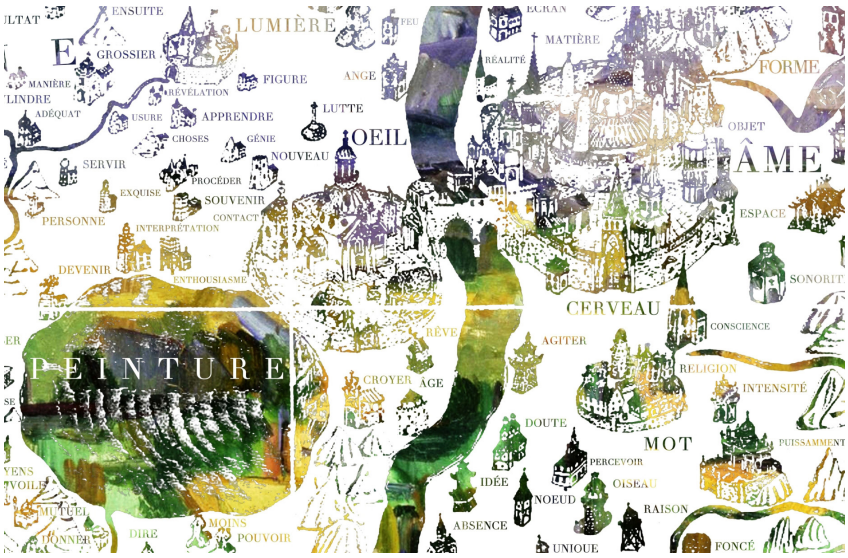


Figura 17. Composición del autor. Fragmento de *Cartografía de Cézanne*, 2016.

Figura 18. Hännsjorg Voth con las "alas de Ícaro" frente a su obra *Himmelstreppe* (Escalera celeste), desierto de Marha, Marruecos, 1985.

memoria le ofrecían para modificar su visión de las escenas representadas. Paul Cézanne fue retratando en distintos veranos el "Mont Sainte-Victoire", evolucionando progresivamente hacia la abstracción postimpresionista de su última y más relevante versión de 1904[21]. Es la interferencia del paso de los días la que va destilando los pensamientos más esenciales y los procesos del creador que, tan maleable como sus propias obras, conforma progresivamente una cartografía impregnada de su bagaje artístico. (Fig. 17) (Fig. 18)

El hombre que dibuja, pinta, esculpe o fotografía, el hombre que crea, persigue retener el tiempo, dilatarlo o postergarlo, y para ello necesita sostenerlo en sus manos. Y quizás, en raras ocasiones, acaso lo consiga.

> «Nadie sabe lo que puede un cuerpo».[22]
> Baruch Spinoza

21. Émile Bernard, *Paul Cézanne*, revista *L´Occident*, París, 1904, no. 32, pp. 23-25.

22. Baruch Spinoza, *Ética*, Alianza, Madrid, 2011.