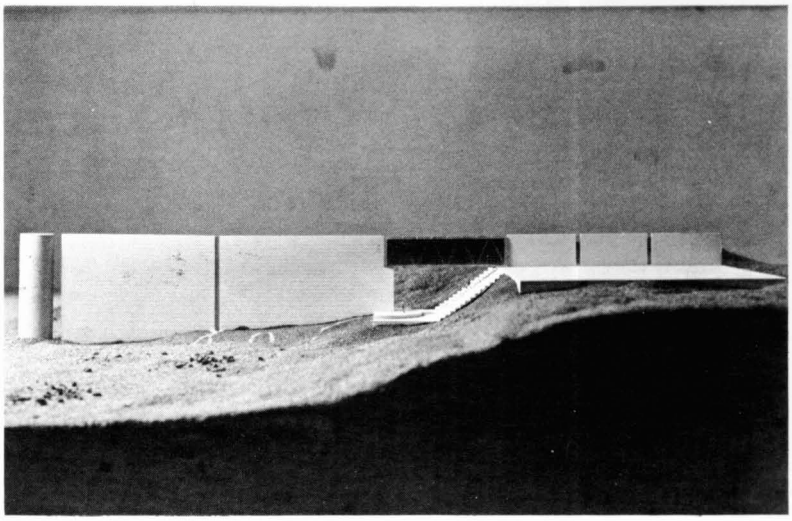
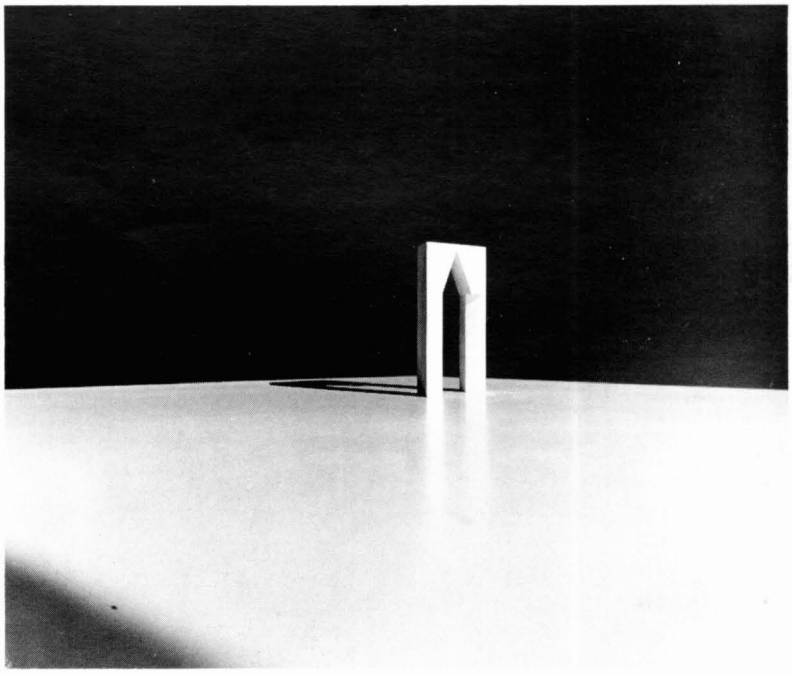
EL RITUAL DE LOS VESTIGIOS

La aparición de estas obras de Antonio Roselló nunca nos dejó indiferentes. Su presencia, inicialmente visual, fue enseguida internalizada, pensada y regurgitada. Intuida su proximidad a la arquitectura y también la dificultad de ser abarcable en términos convencionales.
Aunque su clasificación permanece problemática, creemos que ninguna interpretación sería más errónea que la de considerar estas obras como ejercicios de arquitectura recreativa de los que vienen siendo usuales en el "panorama" internacional. Antes bien, nos atrevemos a adelantar que constituyen lúcidas y comprometidas reflexiones sobre la crisis de significado de la arquitectura como arte colectivo.
La vívida sensación de que su existencia no sucedía sólo ante nosotros sino que, inversamente, algo de nosotros permanecía encerrado en la urdimbre de su misterio, nos invitó a emprender un cierto viaje, una labor retrospectiva, a la búsqueda de unas claves interpretativas cuya única función debería ser la de reconstruir, unidas a estas imágenes, una narración que de nuevo nos implicara.

En la concepción cosmológica de la cultura tradicional, cada uno debe cumplir la **función** a la que le destina su propia naturaleza. Este es el significado primero de la palabra **metier, mestiere, menester.**
Vemos así a R. como a un antíguo "artifex", entregado a su trabajo, inclinado sobre una colección de formas geométricas (planos, líneas rectas, cubos, ...) en las que reconocemos los "testimonios fósiles de la historia de una sociedad": plataforma, zanja, muro, dintel, columna... Estos escombros son los vestigios que algún día tuvieron su sentido unidos a acontecimientos de la vida social de unos hombres. Estos signos llevan aún adheridos a la piel su significación de experiencias antiguas y en el propósito de R. está elaborar con ellos conjuntos nuevos que expresen la protesta contra el no-sentido, la liberación del absurdo.
Las posibilidades de reorganización de esta colección discreta de resíduos de obras humanas, son restringidas. Sólo algunas combinaciones tendrán sentido: aquellas que, respetando la naturaleza de estas piezas, logren disponerse en un conjunto estructurado. Este es el efecto que los surrealistas han designado como "azar objetivo".
Este acto de creación reviste un carácter ritual: ningún gesto debe ser inútil y cada uno de ellos conducirá a la certeza del orden, a la "simetría" de los principios.
Los proyectos se construyen con limitadísimos parámetros dimensionales, por ejemplo dos únicas medidas bastan para definir los elementos: en Alcalá, la anchura de la zanja y su triplo para el lado del cubo; en Gavá, el lado de la ventana y el de la cisterna que es su quíntuplo.
En todos ellos existe la tendencia a construir el plano horizontal como premisa a todo otro gesto constructivo; a partir de la plataforma el trabajo es en dos direcciones: excavación del suelo y erección de cuerpos sobre él.
La dialéctica positivo-negativo se prolonga en la caracterización espacial de las piezas: así la creación de una masa corpórea viene acompañada de su perforación. Estas masas horadadas se convierten en formas primitivas de control del espacio; permiten, por ejemplo, encuadrar una visión del paisaje o dirigir un rayo de luz hacia una cavidad sombría.
Estas son algunas de las leyes que establecen entre los diversos elementos una vinculación estricta y que nos permiten hablar de identificación entre la idea de estas piezas y el procedimiento de su construcción. De ahí que los arquetipos megalíticos adquieran en la obra de R. un carácter recurrente (Tlaloc).

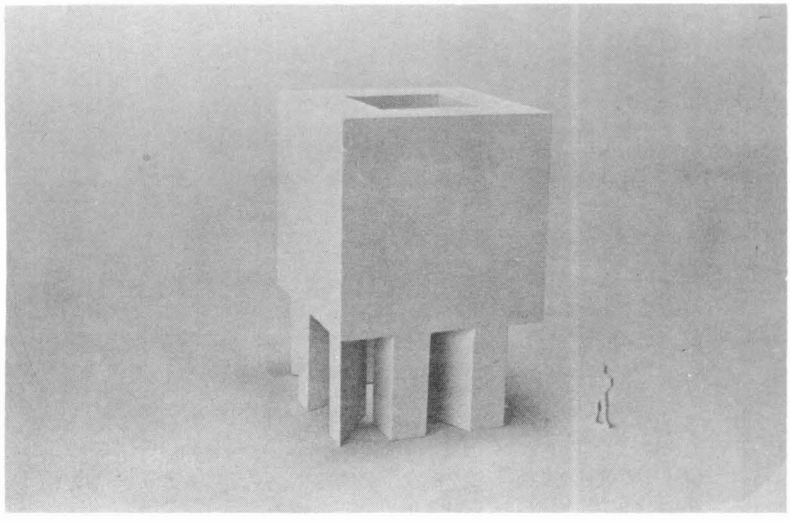


Monumento a la revolución agraria. Argelia. Incorporado al village agricole de Ain Hassainia, proyectado por Emilio Donato.

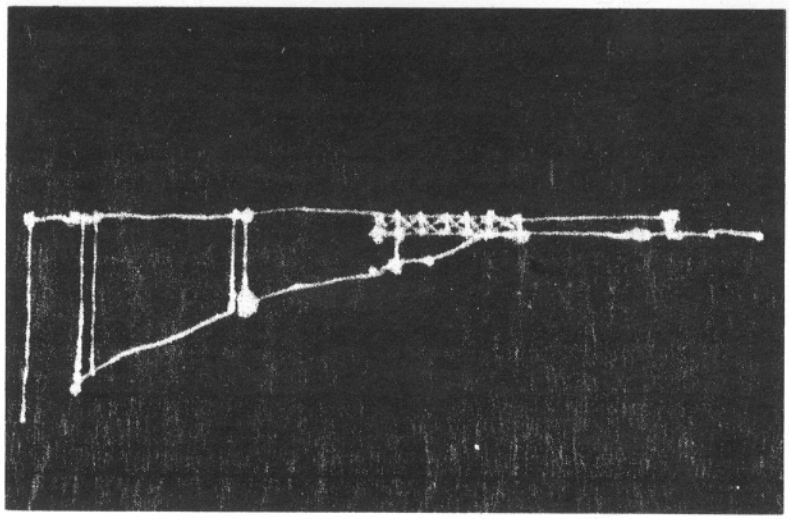


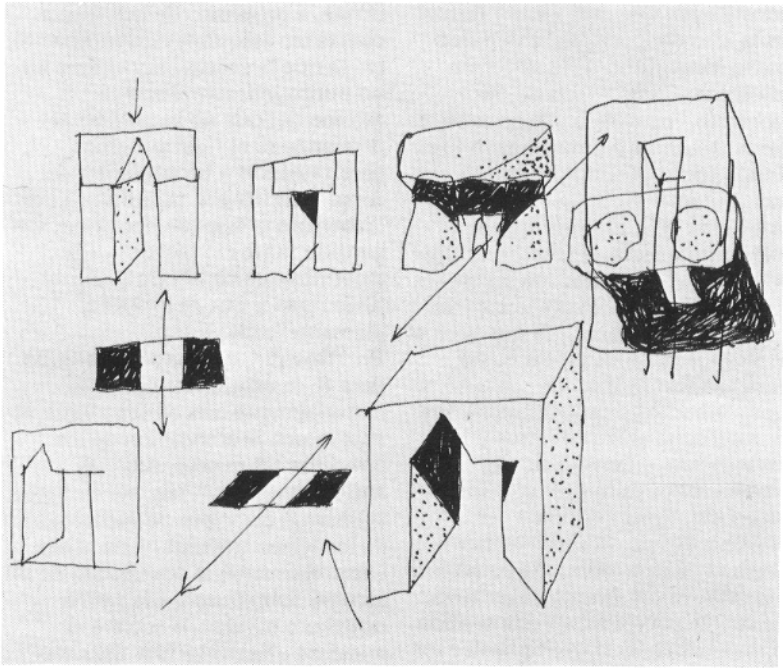
"Tlaloc". Reflexión sobre el dolmen.

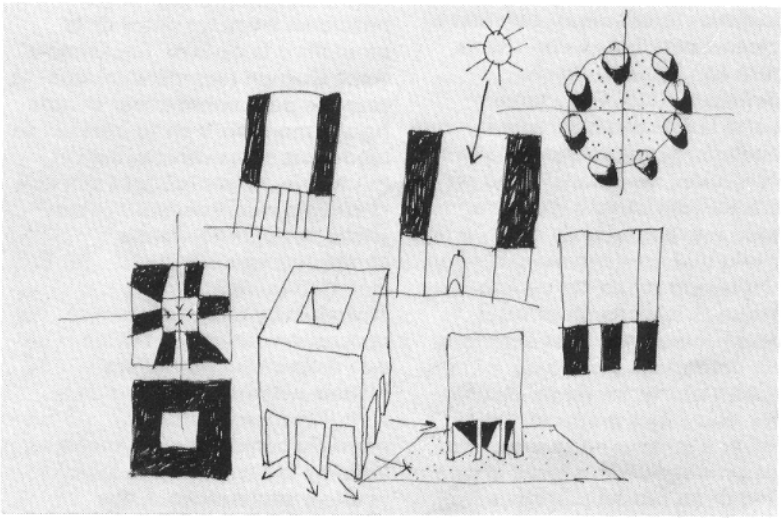
"Latmo". Reflexión sobre el cromlech.



Antonio Armesto
Carles Martí







La pieza de Gavá admite incluso una operación inversa en que, a través del repliegue de los elementos, se reconstruye el limpio plano horizontal de partida. Todas estas operaciones se presentan como solución reconocible de un problema ignorado. Es decir, el inverso del enigma. En esta mostración de la ley sintáctica parece haber una invitación a la **participación** del espectador en el descubrimiento de su interna razón y de su misteriosa elementalidad Esta idea de unidad, de orden interno y autónomo, esta estructura, está conseguida sobre la base de relaciones abstractas, desligadas de la idea de magnitud y constituídas únicamente de la sustancia cualitativa de la forma de los elementos.

Cada una de estas obras aparece así como una construcción de naturaleza simbólica, alejada del "reino de la cantidad" y de lo multiforme y cercana a la unidad primigenia.

La descripción de esta actividad de R., tal cual ha sido hecha, muestra el patrón que utiliza el **pensamiento mítico** en su constante creación, (si bien hay aquí una transposición de lenguajes respecto al desarrollo que de él hace Lévi-Strauss en "El pensamiento salvaje").

Amparándonos en los frutos de la inestimable investigación de este autor, nos parece posible afirmar en este punto que estas obras de R. al igual que los mitos "se nos presentan simultáneamente como sistemas de relaciones abstractas y como objetos de contemplación estética" (1). Sin duda es de esta doble naturaleza de donde proviene la inquietud y la fascinación que ejercen sobre nosotros.

El lugar que ocupan los mitos como objetos de conocimiento y su valor específico dentro de las transformaciones de nuestra cultura quedan sintetizados en esta afirmativa interrogación de Lévi-Strauss "lo propio de los mitos... ¿no es acaso evocar un pasado abolido y aplicarlo como una trama sobre las dimensiones del presente, para descifrar allí un sentido donde coincidan las dos fases —la histórica y la estructural— que oponga al hombre su propia realidad?" (2)

Esta parece ser, según creemos, la intención profunda que rige la investigación de R. y desde esta perspectiva aventuramos nuestra interpretación.

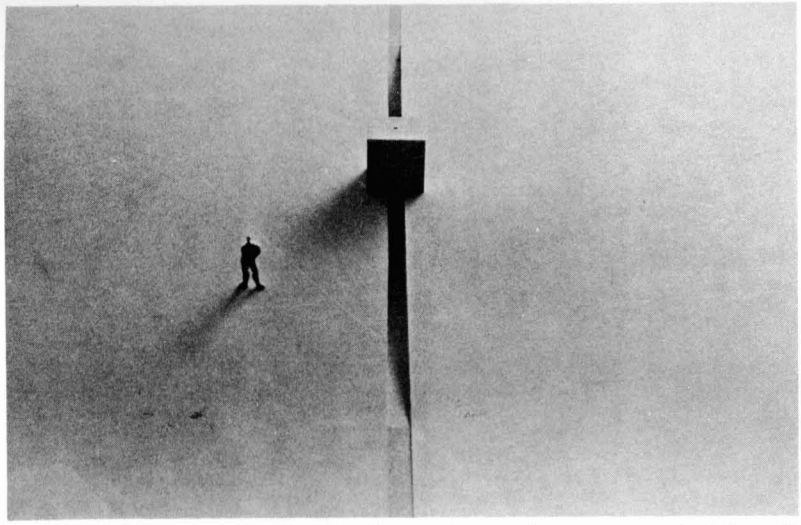
* * *

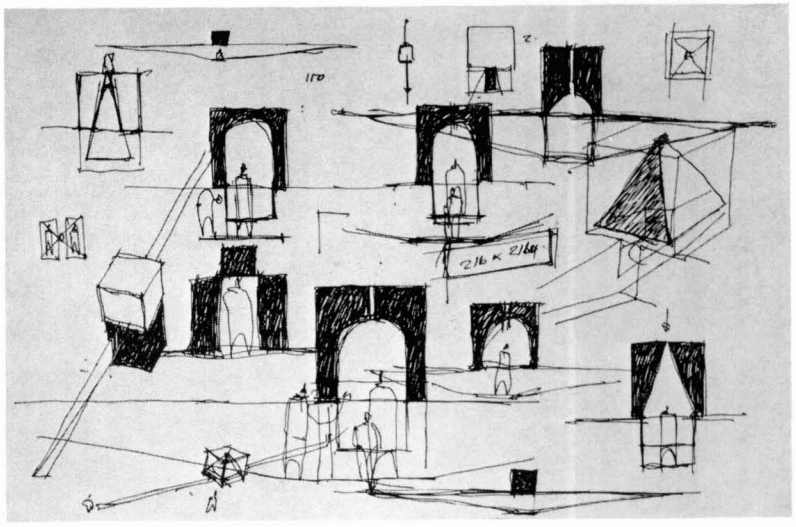
En la serie de cuatro proyectos, titulados "Puertas al Río", R. lleva esta investigación hasta el límite de sus propios argumentos. Por ello no es extraño que versen sobre temas funerarios. Las construcciones ligadas a la idea de la muerte constituyen en todas las civilizaciones el origen recóndito de la arquitectura. Mas allá de la tarea de habilitar un espacio para su supervivencia, el hombre primitivo cuestiona a través de la arquitectura, los enigmas de una realidad en la que está inmerso y que le trasciende. Puede empezar a hablarse de arquitectura tan sólo cuando la actividad constructiva del hombre alcanza un valor ritual con respecto a sus mitos y se convierte en una interrogación y en un conjuro. La simbología de la muerte, esa súbita desaparición individual en un mundo que permanece, tiene un papel sustancial en la comprensión de esta arqueología de la cultura.

R. se ve abocado a referirse al tema de la muerte al afrontar su comprometido intento de repensar la arquitectura desde sus contenidos originarios, de despojarla de los sucesivos estratos que han ido enmascarando y ocultando su profundo significado primigenio.

Las "Puertas al Río" recrean un rito funerario a través de la relación de dos ingredientes simbólicos: la estela y la cripta, dialécticamente representados por una misma forma: el cubo como masa y el cubo como vacío. La estela establece sobre el plano el concepto de su verticalidad. Es un signo conmemorativo que manifiesta, con su consistente presencia, la lucha de la memoria contra la ausencia absoluta que representa la muerte. La cripta modela el espacio mismo, el hueco. Construye en el vacío una forma precisa y discernible sumergida en la sombra: es una materialización de la ausencia.

Si contemplamos el nivel aparente de estos objetos, encontraremos en ellos los mismos mecanismos que en parte hemos descrito ya al referirnos a los anteriores trabajos: la construcción de un plano "en el que todo gesto humano va a tener la gravedad de un acto mítico" (R); la escueta teoría combinatoria a que se someten unos pocos elementos regidos por una inflexible disciplina dimensional; la tendencia a una abstracción geométrica que convierte los rasgos espaciales en conceptos primarios y antitéticos (punto y línea, luz y sombra, emergente y subterráneo).





"A Oteiza". Monumento en Alcalá de Henares. Dentro de un proyecto de Alfonso Soldevila.

Quisiéramos sin embargo adentrarnos un poco más en el significado oculto, tal vez inconsciente, de estas representaciones espaciales. Para ello nos valdremos, no sin riesgo, de algunas consideraciones del ensayista francés René Guénon sobre la forma simbólica. Guénon, en sus importantes estudios, se interroga sobre el significado de las formas a partir de su relación con los grandes mitos de la humanidad y define el contenido simbólico de los arquetipos formales a la luz de las enseñanzas de la ciencia tradicional o primitiva. Se trata, pues, de una investigación que por sus objetivos de fondo debe necesariamente encontrar un punto de contacto con estos proyectos.

Fijémonos ante todo en la denominación que R. atribuye a estas piezas: "Puerta el Río". Si el concepto de río remite a una imagen de fluencia, de continuidad, de temporalidad, en última instancia identificable con un decurso vivencial, es decir, con "una vida", la idea de puerta se relaciona inequívocamente con la experiencia de un tránsito, del paso de una situación a otra materializado por la presencia de la puerta, cuyo umbral es el lugar en el que súbitamente se transforma el escenario. Así pues, estas "Puertas al Río" podrían proponernos la posibilidad de un tránsito, de una iluminación interior, equivalente a un segundo nacimiento surgido del acto de representar la propia muerte. La reflexión sobre la muerte a través de sus atributos simbólicos, de su imaginería, sería pues la ocasión de acceder a un nuevo entendimiento de las cosas: a una nueva situación cognoscitiva.

Según esta hipótesis las "Puertas al Río" contendrían la invitación a un particular "descenso a los infiernos" seguido de un retorno a la vida en otro estado: con otras palabras, propondrían más allá de la práctica de una ceremonia funeraria, la clave de un rito iniciático. Por ello la estela o monumento juega en estas piezas el papel de una alusión muda y enigmática al verdadero centro de la composición: la cripta o, dicho de otro modo, la caverna entendida como lugar propicio para la iniciación. En efecto, caverna e iniciación se identifican en las culturas tradicionales ya que como dice René Guénon "muerte y nacimiento no son en suma sino las dos fases de un mismo cambio de estado y el paso de un estado a otro se considera que debe efectuarse siempre en la oscuridad; en este sentido la caverna sería más exactamente, pues, el lugar mismo de ese tránsito". (3)

De esta perspectiva las piezas de R. se nos aparecen como verdaderos espacios sagrados, extensamente abiertos a los diferentes significados que la experiencia individual les quiera conferir, pero potencialmente capaces de retrotraernos a la dimensión esencial y originaria de la arquitectura: el poder de mediación entre el hombre y su realidad colectiva..

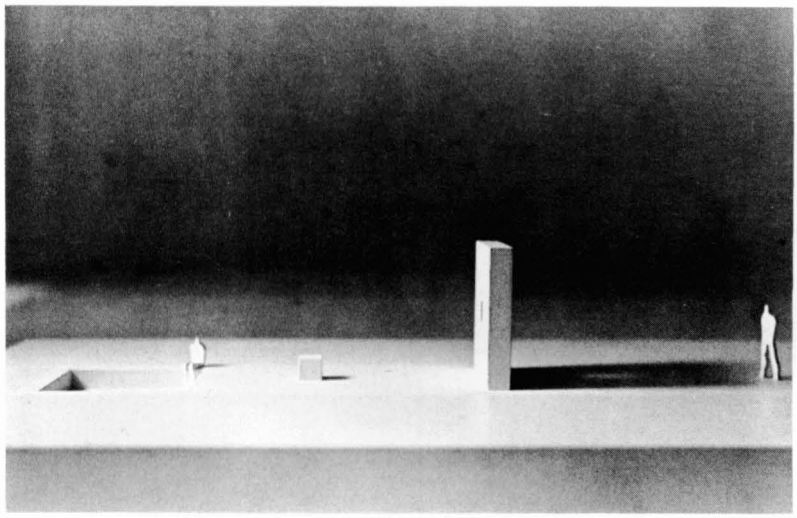
En esta línea de interpretación puede ser tal vez interesante indagar el papel que juegan el resto de los motivos formales que acompañan al tema de la caverna considerado como el íntimo núcleo de la composición. Se trata de una serie de prolegómenos, enhebrados por un cadencioso recorrido, que constituyen una estilización formal de la idea de laberinto, entendido como mecanismo de la selección iniciática. Como es sabido, el laberinto "permite o veda, según los casos, el acceso a determinado lugar donde todos pueden penetrar indistintamente. (...) Si la caverna es el lugar en que se cumple la iniciación misma, el laberinto, lugar de las pruebas previas, no puede ser sino el camino que conduce a ella, a la vez que el obstáculo que veda el acercamiento a los profanos no cualificados". (4)

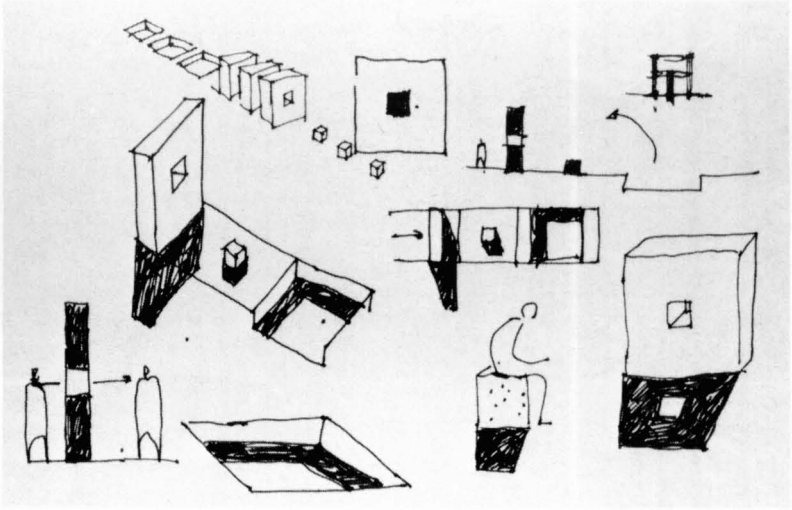
Los elementos arquitectónicos que R. interpone entre nosotros y la caverna son, en efecto sutiles obstáculos cuya misión es alargar el recorrido, hacer retroceder el objetivo último, ocultar mediante el juego espacio-temporal la palpitante expectativa del ámbito cavernario.

La cuarta puerta es, en este sentido la más evidente: al multiplicarse los elementos, el laberinto se materializa en la apretada yuxtaposición de secuencias espaciales (escaleras ascendentes y descendentes, bosque de pilares, muro con pequeña brecha adintelada, etc.). En la tercera puerta la dificultad del acceso, cuya condición previa es una metafórica navegación, muestra también ese carácter restrictivo y en cierto modo inexpugnable de estas piezas: la voluntad de mantener protegido y replegado su latente secreto. Pero incluso si, retrospectivamente, consideramos las piezas anteriores más despojadas y escuetas, siempre encontraremos los rasgos de una idea laberíntica preparada para excluir a quienes no se sitúan en una predispocición adecuada para advertir los remotos significados que la forma contiene. Así, en el límite, a propósito de la primera puerta tan asequible aparentemente, en la que la caverna se dispone en un punto indeterminado de un camino del que no se percibe el comienzo ni el final podemos, parafraseando a un personaje de Jorge Luis Borges, referirnos a ese "laberinto griego (en el que) se han perdido tantos filósofos (...) un laberinto que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante". (5)

En "Rostra", que ha representado para R. la ocasión de construir materialmente una de sus piezas, se ensaya una prolongación de los ejercicios anteriores. Algunas indicaciones permiten, sin embargo, atisbar un principio de superación de los temas tratados hasta ahora. Concretamente, la posibilidad de un ascenso sobrepuesta a la forma críptica o cavernaria sugiere el inicio de una nueva fase del ciclo general.

Creemos que el tema de Rostra remite directamente al de las relaciones entre los mitos de la montaña y la caverna. Siguiendo a René Guénon recordaremos que "la caverma debe considerarse situada bajo la montaña o en su interior, de modo que se encuentren bajo el mismo eje, lo que refuerza aún más el vínculo existente entre ambos símbolos, en cierto modo complementarios entre sí... (6) En Rostra el doble recorrido ascendente y descendente y su concreción espacial, coincide con esta descripción mitológica y plantea netamente el tema de la complementarios entre sí". (6) En montaña como lugar prominente y visible y la caverna como lugar oculto y subterráneo. Estos





"Dino". Monumento para el parque de Gavá. Dentro de un proyecto de A. Armesto y C. Martí.

recorridos prefiguran incluso un complejo mecanismo cíclico comparable con el que describe Guénon, según el cual "la montaña corresponde propiamente al período originario de la humanidad durante el cual la verdad era integramente accesible a todos (mientras que cuando) esa verdad no estuvo ya sino al alcance de una minoría más o menos restringida (...) y se hizo oculta para la mayoría de los hombres, la caverna fue un símbolo apropiado para el centro espiritual y, por consiguiente para los santuarios iniciáticos que con su imagen". (7)

Para reforzar esta hipótesis podemos tambien aducir el hecho de que el esquema tradicional de la montaña (coincidente con el de la pirámide) es un triángulo con el vértice hacia arriba, mientras que el de la caverna (coincidente con el del corazón) es un triángulo con el vértice hacia abajo, figuras ambas fácilmente identificables en las secciones de Rostra según estas sean por el eje ascendente (montaña) o descendente (caverna). La conjunción de ambos símbolos equivale a la definición de un centro que, a pesar de su oscilación, no abandona la montaña sinó que, a lo sumo, se retira de la cúspide a su interior. La idea de centro se corresponde en Rostra con la formación de un sistema de coordenadas que parten justamente del punto de superposición de la montaña y la caverna. Así como el centro espiritual de la tradición se identifica con la imagen "de lo más pequeño que es en realidad lo más grande", también el punto que Rostra trata de fijar constituye el comienzo (initium) del desarrollo espacial, el principio a partir del cual se produce la totalidad del espacio.

Esta lectura de la pieza se hace finalmente patente a través de la visión aérea. Dicho punto de vista, particularmente propicio a la conceptualización, es el más adecuado observatorio para entender que tras la pequeñez de los objetos que R. nos propone se esconde una dimensión verdaderamente monumental que no deriva del aspecto cuantitativo de la medida sino del carácter trascendente, estrictamente cualitativo de la forma.

Esta "pequeñez" de los proyectos, nacidos del tamaño de la mano, posibilita una verdadera experiencia sobre el objeto debido a la virtud intrínseca del modelo reducido que contrapesa la renuncia a las dimensiones sensibles con la adquisición de las dimensiones inteligibles.

Sobre ellas y sobre su superficie especular es posible proyectar la mirada y ejercitar la reflexión sobre esa síntesis de tensiones, sobre esa convergencia de valores individuales que es el monumento.

Monumento que, desde el instante mismo que atestigua el mito, hace posible sus formas rituales en un incesante movimiento cíclico por el que, en el sentido profundo de la rememoración y el testimonio, hechos que fueron fines antiguos desempeñan provisionalmente el papel de medios para rescatar el espacio de su alienación y devolverle sus cualidades potenciales.

A través de este continuado trabajo, de esta tenez ocupación, R. se inscribe entre los artistas que, como quería André Bretón, forzando las puertas del misterio, avanzan resueltamente "hacia la recuperación de los poderes originales del espíritu".

NOTAS

1. Lévi-Strauss. "El pensamiento salvaje". Fondo de Cultura Económica, 1964. México.

2. Lección inaugural dictada por Lévi-Strauss en el Collége de France el 5 de enero de 1960. Versión castellana del texto en "Elogio de la Antropología" Ed. Caldén, 1976. Buenos Aires.

3. Réne Guénon. "Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada". Ed. Universitaria de Buenos Aires.

4. René Guénon. Op. Cit. La caverna y el laberinto.

5. Jorge Luis Borges. "La muerte y la brújula" en "Ficciones". Alianza Editorial, 1971. Madrid.

6. René Guénon. Op. Cit. La caverna y la montaña.

7. Réne Guénon. Op. Cit.