

## Luis Martínez Santa-María

Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid.

### Centro de Investigación:

Universidad Politécnica de Madrid.

luismartinezsm@telefonica.net

### RESUMEN

El parque de atracciones pone de relieve la existencia de todo aquello de lo que la ciudad había querido siempre huir a través de sus construcciones arquitectónicas. De la infantil exhibición de juegos falseados. Del desamparo de cada objeto relacionado directamente con su exagerada puesta en escena. De la ausencia de los lugares intermedios donde se vivan las presencias y las correspondencias. Del extenuante ritual que lleva de una diversión a otra con la derrota de la alegría en manos de la risa y del vértigo. Del falso orden racional que presagia la inmediatez de la catástrofe y la obsolescencia. Del pesimismo a pesar de las luces, las músicas y las policromías embaucadoras.

*Palabras clave: Afuera, gravedad, peso, parque de atracciones, risa, muerte.*

### ABSTRACT

The fairground emphasizes the existence of all that of what the city had wanted always to flee across his architectural constructions. The infantile exhibition of falsified games. The abandonment of every object related directly to its exaggerate putting in scene. The absence of the intermediate places where the presences and the correspondences are lived. The gruelling ritual that takes from an amusement to other one with the defeat of the happiness in hands of the laugh and of the dizziness. The false rational order that presages the immediacy of the catastrophe and the obsolescence. The pessimism in spite of the light, the music and the deceitful policromia.

*Keyword: Outside, gravity, weight, fairground, death.*

—Soy infeliz, estoy triste en Urt,  
—Pero ¿soy feliz en París? No, ésa es la trampa. Lo contrario de algo no es su contrario, etc.  
Dejaba un lugar donde era infeliz y no me hacía feliz dejarlo.

ROLAND BARTHES. Diario de duelo.

Desde el tiiovivo a la montaña rusa, desde la noria a la lanzadera, la magnificación y la tergiversación del sueño del vuelo concierne a un alto porcentaje de las máquinas del parque de atracciones, Pero el vuelo, que como sueño produjo en la ciudad la arquitectura, las torres, los pináculos, las repeticiones de ventanas, los zócalos pesados, aquí ha dado lugar a una réplica insolente: a una burla a la caída. El parque de atracciones se burla del vértigo y de la caída. Los más audaces, dentro de unos carricoches que dan vueltas por los aires, sueltan las manos de los manillares confiados a las sujeciones de las barras. Es el sueño de volar que llevan muy dentro. En la ciudad de la que proceden, el vértigo y la gravedad respetados fueron genésicos. En las mejores construcciones urbanas la gravedad fue trata-

da con tanta delicadeza que pasó, de ser una carga aplastante, a ser una fuerza tan dulce como la que arrastra las aguas de un río hasta su desembocadura. Una fuerza mágica y dulce. Pero aquí afuera, en el parque de atracciones, en esta burla a la gravedad, las risas que se precipitan desde los objetos voladores suponen en el fondo amargos destierros.

Y es que aunque el parque de atracciones vende productos cinéticos no es un producto consumible esa sobredosis de levedad a la que parece que aspiran sus visitantes. La levedad es una conquista. Supone la creación de una relación fina y nunca inmediata entre las cosas, entre las cosas y las personas, entre las mismas personas, e incluso entre cada persona y su propia representación. Exige un sobresalto de las correspondencias. No tiene nada que ver con la soledad e indiferencia de cada una de las atracciones. Tampoco es una puesta en escena. Es una alegría y no es una histeria.

## II.

Un ejemplo puede bastar para explicar que la levedad tiene que ver con la luz y la sombra: en las cerchas del Gimnasio Maravillas de Madrid, obra del arquitecto Alejandro de la Sota, es la luz del mediodía la que, en uno de los lados, con su deslumbramiento, oculta el apoyo de las cerchas sobre las cabezas de los pilares. Y en el lado opuesto, la curvatura de la panza del techo, unida al manojó de sombra que invade la parte más alta y casi oculta, vuelven a posponer el orden previsible entre lo que soporta y lo que es soportado. Las cerchas flotan en una atmósfera que ha sabido ralentizar la prisa del peso, y la luz y la sombra aparecen así como medios capaces de modificar la carga de los sujetos constructivos. Hacer a la luz y a la sombra efectivas supone condicionarlas con un acto de reflexión. Supone construir ante ellas, con ellas, no unos tinglados, sino un edificio.

## III.

Pero en el parque de atracciones no hay luz ni sombra. O por mejorar la expresión: la luz cae a saco. En el afuera que se ha originado entre las atracciones no existe ese claro en el bosque donde el surgimiento de una luz ocasiona el lugar. Los grupos de personas atraviesan los resquicios que quedan entre las estructuras portantes y los pistones neumáticos, pero el lugar y la luz, esas dos potencias de la arquitectura, no existen. En las cabinas, en las góndolas, en las barcasas que se arrojan al vacío, incluso en los restos de los espacios desechables que unen unas atracciones a las otras, se presiente la derrota del que tendría que haber sido el sustantivo con mayúsculas.

El trato que reciben los árboles revela esa misma pérdida. En el campo los árboles fundaban lugares. Y en la ciudad, en los bulevares y los pa-



1. GIMNASIO DEL COLEGIO MARAVILLAS, ALEJANDRO DE LA SOTA.



2. EL PARQUE DE ATRACCIONES NO ES UN PARQUE EN SERIO.

seos, se mostraban en maravillosas líneas como portadores de recuerdos antiguos, recaudadores de voces provenientes desde la aldea y el campo. Tutores de la línea recta, profesores de haber tanto ignorado, así los llamaba el poeta César Vallejo [1]. El trocito de tierra de los alcorques era en la ciudad el único lugar de una impenetrable camisa de asfalto por donde afloraba el polvo y el barro de la tierra y por donde veías entrar a la lluvia hacia dentro. Parece poco. Pero como el parque de atracciones no es un parque en serio, los árboles reciben insultos de los engranajes retóricos: son coartados, ellos, que hablan de la permanencia espacial en el tiempo y que se adelantan así a cualquier litología, a cualquier construcción densa. A los viejos camaradas

[1] CESAR VALLEJO. Antología.



3. TODO ESTÁ METAMORFOSEADO.

ante los que tantas magníficas obras de arquitectura (de Aalto, de Wright, de Mies van der Rohe, de Asplund, de Le Corbusier) se habían rendido por completo, a estos pioneros en hacer coexistir construcción y descanso, los ves aquí desahuciados, arañando desgadamente el cielo como si fuesen torpes discípulos de las máquinas.

#### IV.

Además, en el parque de atracciones todo está metamorfoseado. El teleférico, de zeppelin. Una construcción llena de bancos que se coloca a 90° sobre el suelo, de barco pirata. Unas embarcaciones que van a la deriva por un canal irregular, de leños en el aserradero, Unos elementos rotatorios que te ponen boca arriba y boca abajo, de aviones de combate, Un artilugio que levanta a los niños y los sacude en el aire como si fueran peles de trapo, de coche de bomberos, Una casa de las sorpresas, de barco del Missisipi. Si dentro, en la ciudad, en la habitación, se urgía a lo real a que pareciese mágico, aquí afuera, para que todo sea mágico, tiene antes que parecer real. Pero, tal y como ya se había advertido, la metamorfosis más acuciante es la que tiene que ver con el temor. El miedo y el vértigo, arrinconados, han provocado en el parque de atracciones una convulsión que explota en partículas de chillidos y de risas: es el horror transformado, transfigurado, algo que impone: ese repentino enlace fisiológico entre el horror y la risa, entre el horror y una risa que está muy lejos de ser esa donación a que se refería Benjamín Prado cuando aseguraba que todo hombre que ríe es una fuente.

Hemos conocido a esos hombres que reían, a esas fuentes. Pertenecían a una habitación cualquiera, estaban en un aula, en un taller, incluso se encontraban maltrechos en la sala de un hospital. No eran los personajes

## 4. HEMOS CONOCIDO A ESOS HOMBRES.



de este afuera. Aquí, si el horror puede transformarse en risa, en esa risa nerviosa, la risa puede advertir, puede llegar a darse cuenta, de que podría inventar más risa con más horror. Algo inquietante, recogido en las secciones menos memorables de la historia.

## V.

Porque la ciudad, la habitación, van confirmando lo que cada uno es otorgándole un lenguaje y estableciéndole de paso una posición que le es propia. Ahí tienes al caco, al profesor, al barman. Cada uno tiene un barrio y una mesa en la que se desenvuelve con destreza y en la que se le reconoce. Pero aquí, en este extraordinario afuera, los hombres se han convertido en figuras. Es el riesgo que se corre con la diversión. En este primer decenio del siglo XXI, los hombres con sus monos azules, con sus batas blancas, con sus uniformes o con sus delantales, son todavía más respetables que los que andan durante el fin de semana con sus ropas deportivas o los que exhiben ante sus vecinos su inextricable colección de palos de golf. Por distraerse, por ese ocio descarrilado, se pasa demasiado pronto de hombre a figura. Se fabrica la imagen.

La historia de los hombres también ha descrito otras fábricas de imágenes humanas. En el circo romano el gentío olvidaba sus penas mientras pasaba a adquirir el rol de espectador de destinos ajenos. Pero ahora podríamos decir, mirando hacia atrás, que más que espectadores, los del graderío fueron las verdaderas fieras y, en justa correspondencia simbólica, las verdaderas víctimas [2]. En aquella cúspide de un imperio estar en el circo debió significar estar por unas horas fuera de Roma, en el afuera. Pero ese afuera no fue un lugar, no fue un cobijo, tuvo que ser una especie de reverso

[2] MIGUEL TORGA, Diario.

del ser. El conocido edificio romano no fue erigido para guardar el secreto de un interior sino para proporcionar un exterior saturado, un comprensivo afuera dispuesto a ofrecer toda una indumentaria elástica a aquellas gentes menoscabadas, toda una indulgente imaginería.

## VI.

En cuanto a los niños, esos personajes a los que toda la retórica del parque de atracciones parece adular, los niños no son los protagonistas. Los niños están cansados, están sedientos y hambrientos y están algo confusos. En la ciudad, en esa sustancia cuajada que queda del otro lado, el juego había inventado para ellos palabras llenas de sentido: policía, ladrón, estás tocado, te la ligas, estás en casa, estás salvado. La mayoría de los juegos recreaban en sus estatutos la certidumbre de la existencia de un orden y de una casa y era imposible jugar sin aceptar la revelación de los poderes del umbral, de la repetición o del cuerpo. Pero aquí, por cada vuelta en el vacío de un platillo rutilante, una habitación desaparece. Por cada borbotón de risa histérica un soborno recae sobre el barrio de esa gente, y la calle, y el portal, y la pequeña casa; la casa de cada uno de esos niños donde la ilusión por la vida es empeñada cada mañana, su casa, cuyo arquetipo, tomado en toda su profundidad, constituye el patrón de sus juegos.

Esos niños tal vez no sabrían explicar con palabras lo que de alguna manera ya están intuyendo: que destruyendo la realidad y su peso se destruye la misma diversión. No sabrían explicar lo que sospechan: que la diversión en la que creen es algo distinto, es algo así como una circunferencia que tiene un centro. Y ese centro es un agujero, es un pequeño roto como el que hacen las puntas de los compases sobre el papel cuando trazan el redondel. Y es un desgaste el agujero hecho por la punta de ese compás día a día. Pero concede a cambio el misterio de un círculo inagotable.

## VII.

En ese afuera, de módulo en módulo, de diversión en diversión, los niños compran bebidas, toman helados, se manchan los carrillos con nubes de caramelo como si la diversión disparatada concedida por las máquinas estuviese profundamente relacionada con la glotonería. El vértigo, convertido en risa histérica, se licua, se endulza, se gasifica, se aromatiza, se enfría. El estómago quiere participar también de esta ruleta tragalotodo porque el cuerpo detecta enseguida las características del mundo que se le ofrece y reacciona en consecuencia. Mediante finas y entrenadas alertas reconoce la presencia o la ausencia del espíritu del lugar y le rinde o no su debido homenaje. No es imaginable un desaliñado en el pabellón alemán de Barcelona,



5. DESTRUYENDO LA REALIDAD Y SU PESO SE DESTRUYE LA MISMA DIVERSIÓN.



6. QUÉ ABSURDAS PARECEN AHORA.

dijo en algún momento Alejandro de la Sota [3]. Porque la arquitectura genera conductas: obliga a reconocer la autoridad que imponen la luz y la gravedad al haber sido ordenadas de forma irrepitable por un buen arquitecto. Se baja la voz entonces en esos pabellones, se anda más despacio, se reta al pensamiento a que piense.

### VIII.

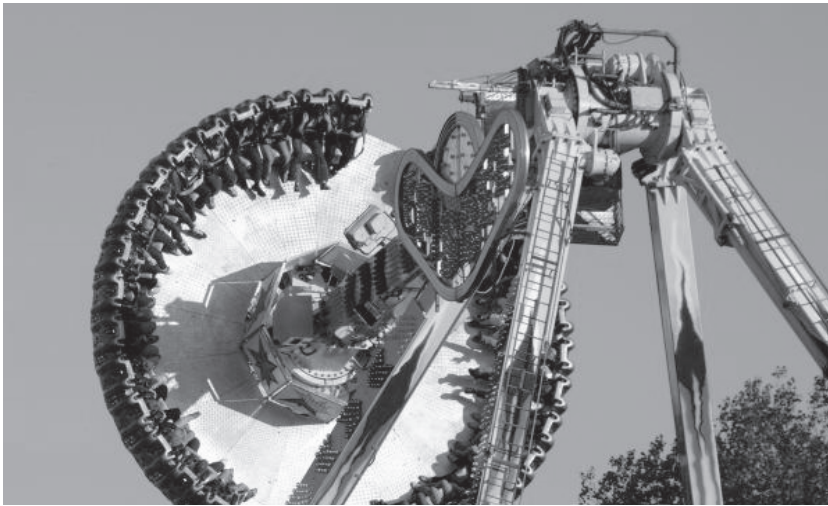
Sí, en este afuera no se llega a encontrar el pequeño agujero que el compás necesita hacer para ofrecer su bello círculo cargado de enigma. Hay muchas preguntas concretas, sencillas, que quedan sin contestar. Por ejemplo: ¿dónde están quienes engrasan o limpian o certifican la correcta seguridad de todas estas máquinas? Debe haber, en algún lugar de este afuera, un adentro con esos compartimentos de servicio. Debe haber, en algún lado de esta exterioridad, algo por fin real. Una ciudad paralela de empleados re-funfuñones, de sindicatos airados y de comedores y vestuarios. Y tal vez los haya, pero lo único que ves son diligentes azafatas y azafatos, embutidos en nikis color amarillo chillón diseñados con la misma carga jovial que los carri-coches futuristas. ¿Y los hombres? —te preguntas. Poco importaría el fanatismo de las máquinas si detrás de cada una de ellas hubiese al menos un hombre concreto al que se oyese silbar, o blasfemar contra un dios, mientras procede a engrasarlas.

Pero es verdad, se tiene la sensación de que faltan puestos humanos, de que hay menos hombres de los que serían necesarios para hacer sustantivas las atracciones que se ofrecen. Y si una definición de ciudad podría ser la de aquel lugar donde hay más ventanas que hombres, si la ciudad se caracterizaría no por el número de hombres censados, sino por el número de hombres que se cree capaz de evocar a través de sus signos urbanos, el parque de atracciones es lo contrario: la cuenta de los hombres es demasiado rápida de hacer y siempre se siente —ya sea en las colas, en los trenes del túnel del horror o en barquillas de las norias que han quedado inútiles, vacías, suspendidas en ese círculo fijo trazado en el aire— la carestía de los elementos que los representan.

Hay aquí, en este afuera, una exactitud molesta entre el continente y el contenido. Todo puede ser objeto de enumeración, todo está condenado a pasar por las compuertas de un mecánico torno cuenta-personas en su camino hacia la disolución de lo pesado. Si los parques de atracciones prefiguran, como dejó escrito aquel pensador alemán, los futuros sanatorios [4] es por esta cuenta estricta de las plazas ocupadas y por esta cura provisional que parecen prometer a quienes circulan esperanzados por sus ambulatorios. Como los parques de atracciones, los sanatorios también administran terapias episódicas —el sol, la dieta, el baño termal, el masaje— mientras niegan la posibilidad de la existencia de la amenaza irreductible.

[3] ALEJANDRO DE LA SOTA. Escritos, conversaciones, conferencias.

[4] WALTER BENJAMIN. Dirección única.



7. TODAS LAS MÁQUINAS ESTÁN SOLTERAS.

## IX.

Al anochecer, un sueño melancólico parece invadir las máquinas alza-vibrato personas. Comienzan a parecerse a muñecos gigantes a los que les ha entrado sueño. Qué absurdas parecen ahora, por su tamaño, por su necesidad de combustible, por su destreza técnica. Carecen de ironía, de conocimiento, de narcisismo, de deseo de ligadura. La auténtica aproximación a ellas resulta tan imposible que, como decía Baudrillard, todas las máquinas están condenadas a permanecer solteras...[5]

Las herramientas de un carpintero colgadas en la pared de su taller, o las de un cerrajero, tenían en la ciudad una connotación muy distinta. Porque con la simple exposición de las herramientas ordenadas y colgadas, en posición de descanso, se producía un arrastre imaginario. Esas herramientas tenían la capacidad de acercar el presentimiento sobre el sentido profundo de un lugar: el de la pertenencia de ese lugar a sus mudos estratos. Por eso, las manos unidas a las herramientas, confabuladas con ellas, elevaban siempre una silenciosa admiración. En esos talleres no podía dejar de sentirse la cercanía del poeta [6], el que hace que las cosas se pongan en pie.

Pero con las máquinas, se dan vueltas, se sube y se baja, se va del derecho y del revés, insistiéndose así en la monotonía del espacio: un espacio que es la caricatura de todo lugar. En el parque de atracciones, los hondos lugares, el mundo mítico de la montaña, el de la cueva, el de las ramas del árbol, el del vuelo, el del salto, el del trecho entre dos posiciones distanciadas, todos han sido sustituidos por una desairada caricatura. Y es hora de decirlo en este artículo: tampoco un lugar clave, exento de toda topografía y pintoresquismo, el lugar donde se produce la palabra, donde suena y repercute esa palabra exacta, ese lugar llamado habitación, esa habitación desde donde tú siempre partes [7], desde donde avanzas de modo indirecto hacia la verdad, tiene aquí la más mínima posibilidad de existir.

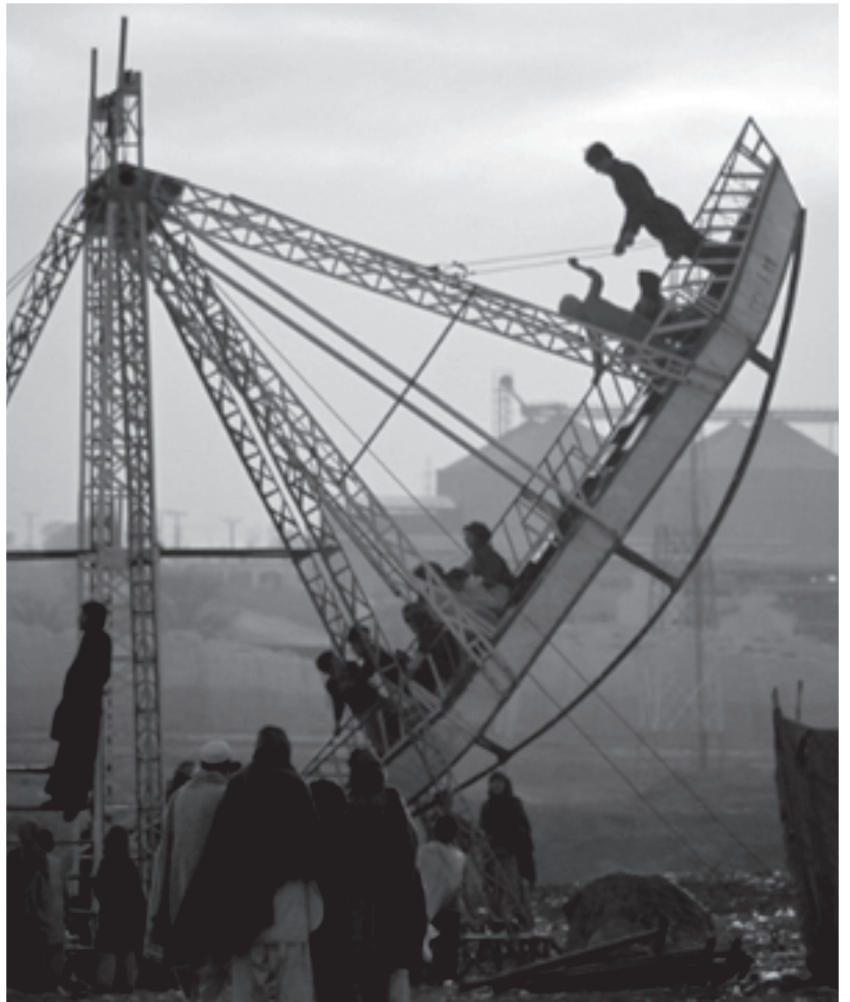
[5] JEAN BAUDRILLARD. El intercambio imposible.

[6] EUGENIO DE MONTEJO. La terredad de todo.

[7] LOUIS ARAGON. Habitaciones.



VIVIENDAS EN BÉLGICA. FOTO DE A. GARCÍA.



8. TÚ A UNA CARICATURA NO LE CONCEDES LA POSIBILIDAD DE QUE CONVIVA CONTIGO.

## X.

Pues si te fijas, tú a una caricatura no le concedes la posibilidad de que conviva contigo. Muy al contrario: en la blanca pared del cuarto, ese lugar finito testigo del paso de los días, colocas un cuadro. Y con el cuadro clavas en la pared de la habitación un interior. Porque es el adentro lo que sabes que te importa. El recuerdo y la conciencia del adentro. La permanente insistencia, con la irradiación que ese cuadro produce en esa habitación, en un adentro. Hasta dentro de las manzanas, de las botas manchadas de barro, del desnudo, de la batalla, del océano, de la siega.

Lo entiendo, tú no quieres perder tu temor a la altura. No quieres cambiar la risa por el vértigo; ni las atracciones por los simples deseos; ni una cadena de distracciones superlativas por tus tontas y simples ilusiones. Tú, que retienes una admiración por el pájaro, querrías que nunca se te arrebatase tu vértigo a volar [8]. Tú sabes que tienes que contestar que lo que es valiente es no ser valeroso [9].

[8] BEATRIZ BLANCO. Poemas del día siguiente.

[9] ROLAND BARTHES. Diario de duelo.



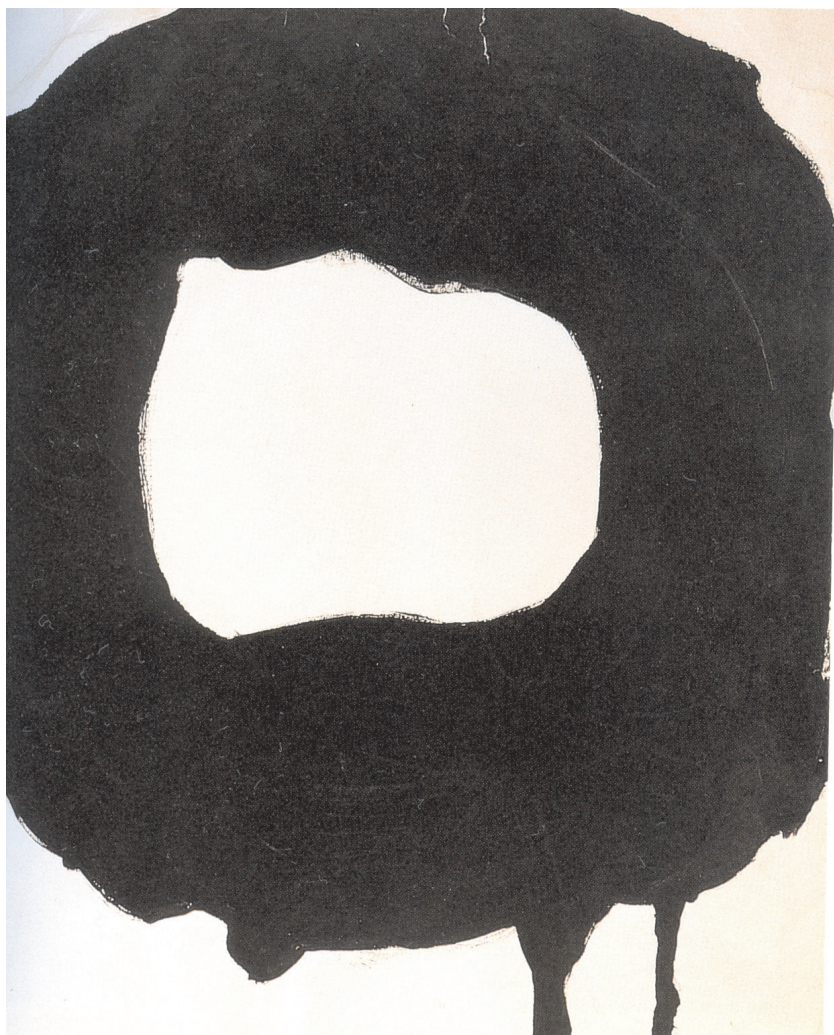
9. MONUMENTO REALIZADO POR BOGDANOVIC PARA LOS PARTISANOS CAÍDOS CAIDOS EN SERBIA.

## XI.

El monumento realizado por Bogdanovic para los partisanos caídos en Serbia es elocuente [10]. En piedra se levantan parejas de ojos de figuras titánicas para que cada uno de los muertos señale el poder que ha conquistado al ser arrojado fuera de escena: ser capaz de mirar soberbiamente, sin lástima, sin rencor, con los ojos cargados de una paz antigua, a los vivos; incluso a los vivos culpables de la violencia de arrebatarles la vida en una guerra. Las testas de estos héroes emergen desde el suelo, desde un subsuelo remoto, para avisar a quienes se han quedado sobre la superficie de la tierra de la existencia de un estrato, situado más allá de este aquí, en el que se alberga un respeto sobrecogedor. Entonces, a quienes se burlan de la muerte en el parque de atracciones ¿qué mensaje les dictan estos campos serbios desde donde pujan por salir estas calladas estelas? Que la muerte no tiene su tamaño. Que la muerte no está ahí, al alcance, para pedirle una cita. Que ella no admite el trato coloquial al que ellos, en cada curva y contra-curva de su carricoche, parece que aspiran.

Estas piedras murmurantes, estos lentos torniquetes de tiempo, señalan que la arquitectura nació, antes que para ponerse al servicio de los vivos, para guardar a los muertos y a la muerte. Con ellas, la arquitectura, antes que para la experiencia, se puso a construir para la devoción y la memoria. En una disparatada conjunción de fuerza bruta y conocimiento sutil, aquellos constructores responsables de la ejecución de las primeras naves funerarias acarrearon piedras descomunales y las concertaron unas encima de las otras, en lo que debió constituir una especie de hazaña extenuante, una fiesta colectiva, para poder tener delante siempre, como algo ejemplar e infalsificable, a esa muerte que vive. Y todo esto tal vez porque sintieron que sólo la muerte del otro, por la que construían con tal sacrificio y empeño, les situaría cara a cara contra su propia muerte, es decir, contra el enigma de su vida entendida como una inmerecida supervivencia.

[10] BOGDAN BOGDANOVIC. La ciudad y la muerte.



10. JIRO YOSHIHARA. WORK (BLACK CIRCLE ON WHITE), 1965.

Por eso, si en algún parque de atracciones te sueltas las manos del manillar a muchos metros del suelo y no te caes porque te sujeta una barra por la cintura, no consideres que has avanzado en un presuntuoso diálogo con la muerte. No te rías ni chilles tanto. Suelta el chicle de la boca. Aún no sabes lo que pesas. Aún no has vivido, en el silencio de algún cuarto, en el interior de una habitación vacía, el momento de dejar a la paz de la muerte que te mire a los ojos.

## XII.

Si se intenta trazar a mano un círculo está el momento siempre imperfecto de unir el principio y el final de su curva turgente. Y si se utiliza una brocha gorda entonces la dificultad se traslada a que los bordes de esa rosca resulten concéntricos y a que la masa utilizada no se queje de la doble redondez que se le exige y acabe desbordando por alguna parte. Aquí, en esta obra de

Jiro Yoshihara, el óleo recusa, por medio de algunas gotas, el sueño circular exigido y formula su cuesta abajo. Asume la misma carga de realidad, de fatalidad, si se acepta esta comparación, que la que conduce cada mañana a los hombres de una urbe hacia abajo, medio dormidos aun, por las escaleras de su boca de metro. La gravedad del peso tiende a confundirse, en el interior de un mismo campo de fuerzas, con la gravedad de lo ordinario y ambas configuran la dificultad del tiempo humano. Aparecen así unidos el tiempo y el peso. Inseparables.

Pero las gotas que caen camino abajo del lienzo son lo contrario a los cuerpos que —con sus almas raptadas— se despeñan al vacío desde lo más alto de las lanzaderas del parque de atracciones. Aquí se demuestra que el curso de las gotas cayendo sirve para pintar. En su taller el pintor deja a la gravedad que pinte junto a él y descubre que las obedientes trayectorias trazadas por todas las vivas partículas de óleo al dirigirse de común acuerdo hacia el centro de la tierra no puede pintarlas nadie; nadie así de bien. Es necesario vivirlas. Es un error intentar impedir que sigan su curso. ■

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARAGON, L.; *Habitaciones. Poema del tiempo que no pasa*, Ediciones Hiperiónátedra, Madrid, 2000.  
BAUDRILLARD, J.; *El Intercambio imposible*, Cátedra, Madrid, 2000.  
BENJAMIN, W.; *Dirección única*; Alfaguara, Madrid, 2002.

Fecha de recepción:  
**16 de Mayo de 2011**

Fecha de aceptación:  
**13 de Octubre de 2011**