

EL "PASATIEMPO": pionerismo escénico del "JARDÍN TEMÁTICO"

DELFIN MARIÑO ESPÍNEIRA*

Sumario

El presente artículo define las características teóricas del "Jardín Temático", para destacar las "aperturas" del PASATIEMPO en el sentido de la "obra abierta" propuesta por Umberto Eco. A modo de contraste, el modelo de "Jardín Temático" se aplica también al PARQUE GÜEL, coetáneo del PASATIEMPO.

Abstract

This paper identifies the theoretical characteristics of the "Thematic Garden" to highlight the "openings of EL PASATIEMPO in terms of the "opera aperta" proposed by Umberto Eco. By way of contrast, the model of "Thematic Garden" is also applied to the "PARQUE GÜELL" (contemporary with EL PASATIEMPO).

Aunque parezca muy sencillo distinguir un huerto de un jardín, el PASATIEMPO comenzó siendo conocido en Betanzos como "El Huerto de D. Juan". Pasó a la categoría de Jardín cuando los visitantes advirtieron y gozaron la escenografía de su interior.

Un jardín se distingue principalmente de un huerto por su condición escénica.¹ Los Jardines Colgantes de la antigua Babilonia escenificaban la protección dispensada por el Palacio a las actividades agrícolas; escenarios del poder individualista de un príncipe local (El Parque de los Monstruos de Bomarzo, los Jardines de Tívoli) son los jardines renacentistas; mientras que los jardines barrocos escenifican la armonía y estabilidad que la realeza (La Granja, El Retiro, Versalles) insuflaba por gracia divina a la sociedad estamental (El Capricho); así como los grandes jardines finiseculares de París y Londres ponen en escena el pacto sellado entre las instituciones representativas de la "voluntad popular" y el patriotismo de la ciudadanía. En el presente, los jardines públicos escenifican la gratitud de los poderes representativos hacia sus votantes.²

***Delfín Mariño Espiñeira es Ingeniero Técnico en Electricidad por la Universidad de Vigo, Ingeniero de Telecomunicación por la Univ. Politécnica de Madrid. Actualmente es Técnico Superior de Sistemas Informáticos en la Subsecretaría de Defensa... Desde 1980 ocupa una parte de su tiempo de ocio en el estudio del PASATIEMPO al que dedicó un ensayo inédito titulado, "Códigos del Pasatiempo", diseñó una maqueta recortable de los primeros zócalos del parque (Museo das Mariñas) y está preparando un guión audiovisual sobre este tema.**

1 Los parques europeos del siglo XVI, a medio camino entre el renacimiento y el barroco, amplían los elementos del Jardín clásico para convertirlo en espacio teatral donde se van a representar festividades principescas. Las grutas artificiales, los animales monstruosos, los laberintos vegetales, la galerías y fuentes subterráneas, son introducidas en los grandes Jardines italianos y franceses de la época a fin de explorar las posibilidades escénicas negadas al espacio teatral cerrado. Descripciones de estos jardines y de su aprovechamiento teatral están catalogadas en "EL PODER Y EL ESPACIO. LA ESCENA DEL PRÍNCIPE", de F. Borsi y otros.

2 Debo señalar que los pequeños jardines monacales del medioevo escenificaban la fe quietista en una segunda venida de Cristo, y por ello ofrecían una versión en miniatura del Paraíso Terrenal. Los auténticos escenarios del Poder Divino fueron las catedrales.

Anuario Brigantino 1999, nº 22
Betanzos. ISSN: 1130-7625

Tanto los jardines monumentales del pasado como los del presente, y con gran probabilidad los del futuro, escenifican y recrean los elementos básicos que definen la legitimidad del poder que los ha construido. Según el tipo de escenificación, los grandes jardines se atienen a reglas estéticas precisas, más o menos aparentes en el resultado final conforme lo permite el presupuesto.

Pero hay Jardines cuya escenografía, sin exclusión de la carga legitimista, tiene un plegamiento temático indiscutible, como sucede en los recintos habilitados para albergar exposiciones temporales. Dichos parques son fruto de exploraciones temáticas nunca ensayadas antes del siglo XIX en el ámbito de un Jardín.

El impedimento existente para no haberse producido antes del siglo XIX dichos ensayos está dado por los temas básicos representados en el PASATIEMPO. No existían aeroplanos antes del siglo XIX, ni ferrocarriles, tampoco los dirigibles, o los automóviles, ni la vida se producía con el dinamismo febril de los nuevos tiempos. Hasta el siglo XIX no hubo necesidad de mostrar a la gente que la nueva forma de vivir exigía una actitud atenta e informada de cuanto se estaba produciendo en el mundo, de la que ni Betanzos, en su rincón del orbe, tampoco podía excluirse.

Roto el impedimento histórico, los parques temáticos brotaron en forma de instalaciones temporales, como Exposiciones de carácter Tecno-Científico. De ello dan prueba las sucesivas muestras de Exposiciones Universales puestas de moda en la segunda mitad del siglo XIX:

AÑO	CIUDAD	TEMARIO BASICO
1851	LONDRES	Estructuras de hierro y cristal para grandes superficies
1853	NEW YORK	Industria y Estructuras de hierro y cristal
1855	PARIS	Industria y estructuras ligeras de cemento armado
1867	PARIS	Maquinaria expuesta en torno a un jardín central
1873	VIENA	Gran despliegue arquitectónico
1876	FILADELFIA	Gran despliegue de alumbrado eléctrico
1878	PARIS	Industria y Nuevas construcciones fijas (Trocadero)
1879	SIDNEY	Industria
1880	MELBOURNE	Industria
1883	AMSTERDAM	Notable utilización del hormigón armado
1885	AMBERES	Avances en el uso de hormigón armado
	"NEW YORK	Industria
1888	BARCELONA	Instalaciones fijas para exposiciones industriales
	COPENHAGE	Industria
1888	BRUSELAS	Primer forjado de cemento con redondos de hierro
1889	PARIS	Maquinaria pesada y estructuras metálicas (Torre Eiffel)
1893	CHICAGO	Primera línea telefónica
1894	LYON	Maquinaria industrial
1900	PARIS	Forjados de hormigón armado, éxito del "Art Nouveau"

En cuanto a la idea consistente en parcelar un terreno para exponer un tema relacionado con la ciencia, ya estaba implícita en los primeros Jardines Botánicos del siglo XVI. Lo que aporta a esa idea el siglo XIX es la variedad temática.

Por otra parte, la riqueza del Jardín Botánico se apoya en la presentación de especies, que o bien son raras en la flora del lugar donde se inserta el jardín, o pertenecen a la flora de regiones distantes y han sido obtenidas a través de exploraciones. Finalmente llegamos a que, siendo la difusión del Jardín Botánico consecuencia del desarrollo de las

navigaciones y del comercio marítimo a lo largo de los siglos XVII y XVIII, su repertorio excluye la representación directa de las exploraciones geográficas, de los avances de la Botánica misma, y de otras ciencias concurrentes. En consecuencia, el Jardín Botánico es monotemático en tanto que solo admite una visión denotativa de esa ciencia, excluyendo cualquier otra perspectiva. La idea y la motivación pedagógica del Jardín Botánico está enfatizada al máximo, y no por ello deja de resultar excluyente de otros contenidos científicos, el cual representa por esto mismo el extremo más limitado del temario. Por ello, al extenderse la idea monotemática del jardín botánico a la representación, en un mismo espacio, de muchos temas igualmente proporcionados por la ciencia, se plantea una fuerte dicotomía entre los contenidos y la forma pedagógica que ha de sustentar la representación de tales contenidos. Dicotomía "invisible" en el Jardín Botánico debido a que la férrea imposición de *un solo contenido* - las plantas organizadas en disciplinado ejército de especies linealmente separadas unas de otras en nítidas cohortes - hacía redundante cualquier otra escenificación del poder y de su legitimidad.



Si la variedad de contenidos exige una forma pedagógica que los exponga de manera equilibrada, esto se debe a que necesariamente los contenidos no forman causa común entre sí, ni se pueden negociar de una vez por todas. Se debe apelar a formas pedagógicas porque, en tanto que tales formas, reintroducen la cuota de escenificación de poderes y legitimidades que permite implantar un orden para la presentación de contenidos dispersos. Al aceptar esta dicotomía entre los distintos repertorios que quiera introducirse en el Jardín, ya solo queda *el camino de la transacción* para sacar adelante un resultado tangible. Hablo de transacción porque no encuentro otra palabra que pueda expresar mejor la convivencia de varios contenidos (ideas, conceptos, mensajes) que quieran hacerse presentes al receptor en un mismo espacio. Denominaré como "Jardín Temático" al *modelo teórico de espacio vegetal* capaz de integrar diversos repertorios en un mismo recinto al aire libre.

El papel que va a ser jugado por el Jardín Temático en estas páginas consiste en generalizar las posibilidades comunicativas de las imágenes y demás elementos del repertorio que se ofrece a los ojos del visitante. Creo que de este manera se harán más claras las posibilidades del PASATIEMPO para establecer una comunicación basada en códigos no textuales.

La primera condición del Jardín Temático será, por tanto, disponer de un código ad-hoc. Del grado de coherencia (completitud y exactitud) alcanzado por un código se ocupan ciencias muy diversas, entre ellas las Matemáticas, uno de cuyos teoremas afirma que

un código completo (que produce cuantas expresiones se requieran) es necesariamente incoherente, y un código coherente (que jamás produce expresiones contradictorias) es necesariamente incompleto³. La opción formal del creador de códigos consiste generalmente en elaborar un meta-código capaz de controlar al código en producción, pero la opción del artista que inventa un código ad-hoc para expresar determinado rango de ideas no suele ser el recurso a meta-códigos explícitos.⁴

Al cabo, el artista prefiere extender el código solamente hasta donde le hace falta para materializar su obra, y una vez logrado esto se da por satisfecho. Sobre el status que alcanza la obra al ser producida de este modo viene al caso la siguiente consideración:

*“La apertura y el dinamismo de una obra consisten mas bien en estar disponible para varias integraciones, en concretos complementos productivos, encarrilándose a priori en el juego de una vitalidad estructural poseída por la obra aunque no llegue a concluirse, y aunque aparezca como válida incluso desde perspectivas múltiples y diferentes.”*⁵

Me interesa subrayar una frase en esta cita de Umberto Eco, “*estar disponible para varias integraciones*”, porque la considero especialmente apropiada para definir una de las particularidades del Jardín Temático. En principio, y dada la imposibilidad de abarcar cuanto es susceptible de integración en una temática variada, **el Jardín Temático debe mostrar antes las “aperturas” entre los temas que las posibles fisuras**. Con esta perspectiva de “obra abierta” retornemos al PASATIEMPO.

La primera integración que ha de afrontar el PASATIEMPO consistirá en diferenciar el tratamiento escénico legitimista del correspondiente a la exposición pedagógica, y formar con ambos tratamientos un conjunto sin quiebra de las partes. Esta diferenciación estuvo cuidadosamente planteada por don Juan García Naveira, de manera que la parte pedagógica acabase integrándose en el conjunto. La operación consistió en crear escenografías específicas para concentrar la parte legitimista y separarla de la parte pedagógica, quedando la primera del modo siguiente:

1º Marcadamente apartadas del lugar temático-pedagógico, las efigies de D. Juan y D. Jesús se legitiman en el centro del Jardín con la efigie de la Caridad, a la que están ligados con una imaginaria conversación telefónica. Se ensambla la escena con el bucolismo ambiental del arbolado, mientras un D. Juan sumiso al auricular se inclina ante las imperativas demandas del micrófono de la Caridad.

2º Igualmente alejada del lugar temático-pedagógico, la figura sedente del prócer con su nieto en brazos en lo alto de la colina se rinde esta vez ante la inocencia infantil.

Ambas escenas le sirven a D. Juan para subvertir los términos del poder, apareciendo personalmente en la *actitud del subyugado*. Esto es obvio en el “Estanque de los Papas”, donde los medallones con los bustos de los próceres aparecían situados varios palmos por debajo de las sandalias del Divino Maestro.



En la parte pedagógica D. Juan se presenta como “visitante” del PASATIEMPO. Aparece en el relieve del “Viaje a Egipto”, con otros miembros de su familia, en actitud contemplativa de las maravillas del entorno, y exhibiendo parecidos atavíos con que presenció las Pirámides egipcias, camellos incluidos. La familia García Naveira posa frontalmente mirando hacia el Jardín situado en la vaguada.

El relieve del “Viaje a Egipto” es una constatación del imprescindible viaje al PASATIEMPO. Ideograma circular en que el PASATIEMPO se remite a sí mismo. Particularidad esta que no siendo privativa del Jardín Temático, pues la circularidad puede darse en otras configuraciones, resulta fundamental para integrar múltiples repertorios en un mismo esquema expositivo. En definitiva, **la circularidad expositiva contribuye decisivamente a realzar las “aperturas” temáticas**, sin solución de continuidad. Gracias a esta circularidad expositiva, el PASATIEMPO incorpora en la temática pedagógica visualizaciones integradoras, las cuales han de limitarse hoy a la observación de unos pocos restos, y que por ausencia de los demás aparentan dispersión.

Para fortuna de la posteridad las colecciones fotográficas del PASATIEMPO permiten entrever la riqueza de perspectivas que un mismo elemento adquiriría al percibirlo desde distintos ángulos, donde aquél se combinaba con otros muchos elementos. Esto me permite añadir que **la idea de circularidad expositiva lleva implícita un rango de posibilidades dinámicas extraordinariamente productivas**, cuyo sentido aparece en los dos polos de la comunicación visual; del lado del autor y del lado de quien observa la obra. Desde el lado del observador, como elemento productivo, me atengo a lo siguiente:

“Una obra de arte, vista como ejemplificación alcanzada de un modo de formar, puede remitirnos a algunas tendencias compositivas presentes en toda una cultura y un período, tendencias que reflejan análogas direcciones operativas presentes en la ciencia, en la filosofía, y en las costumbres mismas”.⁶

6 U. Eco, OPERA APERTA, pag. 281

3 Teorema de Gödel. A glosar este teorema D. R. Hofstadter ha dedicado su proteica obra “GÖDEL, ESCHER, BACH”.

4 El escritor Italo Calvino describe en LAS CIUDADES INVISIBLES gran número de ciudades ficticias. Esas ciudades solamente serán “invisibles” para el viajero que desee contemplarlas “in situ”, pero no para el escritor capaz de elaborar un código de “visibilidad” literaria. El meta-código lo aportan, implícitamente en este caso, las ciudades reales que el lector y el escritor conocen previamente.

5 OPERA APERTA, de U. Eco. Págs 59-60.

Del lado del autor del mensaje visual cabe esperar que al producirlo, como dice Eco parafraseando a Robbe-Grillet:

*"...el narrador no define las cosas cual entidad metafísica extraña carente de relación con nosotros; define más bien un tipo particular de relación entre el hombre y las cosas, un modo nuestro de otorgar "intencionalidad" a las cosas, e incluso dejando estar las cosas las asume en el ámbito de una operación formativa que es juicio sobre aquellas, reducción de aquellas a un mundo humano, discusión sobre aquellas y sobre el hombre que las contempla y no alcanza a establecer con aquellas la relación de otro tiempo, pero entrever seguramente la vía para una nueva relación".*⁷

La dinámica entre ambos polos, el autor y el observador, se ofrece en ambas citas como posibilidad. El que dicha dinámica pueda surgir depende del "modo de formar" escogido para realizar la obra. Reténgase que en el PASATIEMPO el objetivo de su autor es decididamente pedagógico y el modo de transmisión de ese contenido hacia el observador es principalmente visual. Particularizado este modo de transmisión como privativo del Jardín Temático que nos sirve de modelo, se aprecian notables categorías en cuanto al modo de formarlo, que lo distinguen de otros cuya formación obedece a pautas distintas.

Al ser prácticamente coetáneos el PARQUE GÜELL (1900-1914) de Barcelona y el PASATIEMPO de Betanzos pueden establecerse correlaciones entre un teórico Jardín Temático y el modo en que están realmente formados ambos parques.

Pretendo también que tanto para uno como para otro parque sus autores respectivos puedan reclamarse, en cualquier momento, dueños legítimos de la misma en el sentido "abierto" de Umberto Eco:

*"En suma el autor ofrece al que la disfruta una obra sin terminar; no sabe exactamente en qué modo la obra podrá ser llevada a término, pero sabe que la obra concluida será para siempre su obra, no otra, y que al final del diálogo interpretativo se concretará una forma que es la suya, si bien organizada de un modo que él no podía anticipar al completo: pero que él había mostrado en sustancia la posibilidad ya racionalmente organizada, orientada y dotada de exigencias orgánicas de desarrollo".*⁸

Por tanto, como observador del PARQUE GÜELL y del PASATIEMPO, espero que mi continuo disfrute con dichos parques me permita realizar la comparación de ambos con un modelo teórico de Jardín Temático sin que los resultados del proceso desentonen de las posibilidades esbozadas por Gaudí y por D. Juan para la "conclusión" de sus respectivas obras. Y prosigo.

La iniciativa del Parque Güell corresponde al financiero de la obra, Eusebi Güell, quien condecorador de los jardines románticos ingleses, esperaba que su aplicación a un proyecto inmobiliario de chalets lujosos lo hiciese extraordinariamente atractivo a las familias pudientes de Barcelona. Gaudí puso en marcha su talento para concebir una urbanización a la que el parque ofrecería un esparcimiento tranquilo. La zona a ocupar con el proyecto sería la cima y pendientes aledañas de la Muntanya Pelada, que significaba entonces lo que su nombre dice; un elevado calvero sin agua y sin vegetación. Gaudí convirtió el calvero en un vergel, y a continuación le añadió estructuras. Algo parecido hizo D. Juan con la marisma de Betanzos, pero ambos proyectos divergían de principio a final.

7 U. Eco, OPERA APERTA, pág. 281

8 U. Eco, OPERA APERTA, págs. 58-59

Reparemos en la asimetría del proyecto Güell respecto al proyecto de D. Juan. El parque de Barcelona se destinaba al uso privado de sesenta (60) posibles propietarios de parcelas, mientras que el de Betanzos surge para uso público a cambio de un módico precio de entrada. Gaudí es un artista de la arquitectura con muchas obras en su haber, D. Juan es el constructor autodidacta de prácticamente una sola obra. El aspecto formal de ambos parques indica las distancias entre el modo de formar de uno y otro autor, así como la disparidad de objetivos a que apuntaban.

La primera característica distinguible en el modelo del Jardín Temático, debe ser **la disponibilidad para integrar elementos diversos**. Vemos en el parque barcelonés una decidida integración de la obra humana en el terreno circundante. Las arboledas se mezclan con los paseos elevados sobre columnas que simulan palmeras. Los volúmenes más espaciosos parecen brotar del terreno a modo de cuevas, y el mirador más despejado del recinto está flanqueado por las ondulaciones de un muro que evoca la escamosa piel de una serpiente de cuando los dinosaurios dominaban el planeta. La evocación de eras planetarias precedentes al "homo sapiens" se resuelve en efectos telúricos, donde el arte imita a la naturaleza en su forma más primigenia.

Para formar el parque:

*"Arquitectura y naturaleza entran en particular alianza en el proyecto del Parque Güell: la arquitectura no solamente se pliega al paisaje - aquella parece haber brotado de este".*⁹

La integración practicada por Gaudí se ofrece en sentido exactamente inverso al del Jardín Temático; dado un entorno paisajístico, el parque ofrece una recreación del paisaje. Es una versión orgánico-telúrica del entorno, con formas vegetales y animales primitivas y coloristas. De hecho, se utiliza un mecanismo de integración monotemático, es decir sin aperturas a otro campo que no sea el paisaje.

En esencia el Parque Güell remite su propio entorno natural a un paisaje pre-edénico, anterior quizá a la llegada del "homo sapiens". La circularidad temática se resume en un movimiento especular hacia el interior del terreno, del que parecen expelidas las estructuras arbóreas de Gaudí. Las variaciones del tema residen en el color y en las formas arquitectónicas.

En cuanto al término de la obra puede decirse que, por ahora, el parque de Barcelona está absolutamente cerrado a los propósitos del financiero Eusebi Güell, quien no consiguió vender sus parcelas, pero por el mismo motivo es también un logro indiscutible de Gaudí pues en sus dominios pre-edénicos el habitat humano estaba fuera de lugar. La humanización del paisaje operada en el Parque Güell estriba en presentar un mundo todavía en gestación, donde la idea de lo humano surge más como posibilidad telúrica que como necesidad histórica.¹⁰

9 ANTONI GAUDÍ, de R. Zerbst. Página 161.

10 La madurez en el diseño de Jardines Temáticos se alcanza, a mi modo de ver, durante la construcción del "Parque Vigeland" (Oslo). Con el fallecimiento de su creador, el artista Gustav Vigeland (1869-1943), la obra queda finalizada. En las antípodas del "Parque Güell", el de Vigeland está enteramente dedicado a la especie humana con más de seiscientos (600) figuras en las diversas edades del ciclo vital. La obra de Vigeland se muestra inserta en un entorno ajardinado denominado Parque Frogner, con fuentes, estanques y plataformas diseñados por el mismo artista.

Quien tenga acceso a Internet puede obtener buenas referencias, e imágenes, de éste parque buscando en Yahoo con la voz "vigeland". He obtenido con esa voz hasta cinco (5) direcciones durante Junio de 1998, pero hay muchas más indexadas en hipertexto.

El modelo de Jardín Temático, en los términos que he establecido, nos presenta al Parque Güell bajo un aspecto más denotativo que narrativo, y con aperturas de carácter especular, donde la temática expuesta se refiere al color y a las formas, campos en el que los mensajes de Gaudí se desplazan con gran extensión. La recepción de esos mensajes ha sido desigual hasta el presente:

"El hecho de que la ciudad no se entusiasmase con el proyecto muestra también, no obstante, que el público aún no estaba preparado para recibir tales ideas progresistas. (En nuestra era de producción en masa, sigue creciendo la distancia entre los campos del arte y la industria)".¹¹

En la cuestión planteada por la cita, separación progresiva entre el arte y la industria, su autor no explica si es la industria la que se separa del arte, o si es al contrario, o si ambos se rechazan, pero atribuye claramente un sesgo antiartístico a la producción en masa. Aquí reparo en que la "manera de formar" utilizada por Gaudí en el Parque Güell oscila entre el manejo de grandes masas y la miniaturización decorativa. A la Muntanya Pelada van a parar tejas producidas en masa, baldosas producidas en masa, y hormigón en masa; los obreros desmenuzan el material para colocarlo seguidamente en pequeños trozos que faciliten su adaptación a las formas curvas, combinándolo en alicatados de brillante dibujo y colorido. Se rebaja el tamaño de los materiales pétreos hasta dimensiones que permitan encajarlos formando primorosas curvaturas y espirales. El resultado quiere ser denotativo de cómo la producción en masa puede transformarse en arte, revelando con ello que los productos industriales están mucho más cerca de la naturaleza de lo que el hombre desea reconocer.

Esta manera de formar el Parque Güell reintroduce en la escenografía del poder, implícita en los grandes jardines, una duda sobre el destino humano. Se legitima un poder telúrico, divinizado en la Naturaleza anterior al animal racional, muy superior al poder del señor Eusebi Güell quien no sacará más que pérdidas del proyecto urbanístico. La herencia de ese poder telúrico no recae necesariamente en la sociedad, no es una herencia capitalizable sino mero usufructo. Que esa legitimidad usufructuaria sobre la Naturaleza pertenece exclusivamente al artista es lo que se escenifica en el Parque Güell. La temática del pesimismo social es readaptada por Gaudí conforme a su valoración de la sociedad barcelonesa de la época, radicalmente desgajada entre una minoría de ricos y una muchedumbre extremadamente pobre.

Huyendo de la realidad social barcelonesa, el Parque Güell elabora una concepción del Génesis detenida en la noche del quinto día, cuando Adán era solamente una idea en la mente del Gran Arquitecto del Universo. Se escenifica *el poder de Gaudí* para congelar la mano de la Naturaleza antes de que ésta designe a su heredero; que piense bien antes de crearlo si el heredero tomará el mundo como artista, imagen y semejanza del Creador, o como déspota absoluto del cosmos. Para Gaudí solamente el artista entiende la clase de poder que la Naturaleza ha entregado a los humanos; solamente el artista puede legitimar el poder del hombre sobre la Naturaleza. Esta apreciación gaudiana, eminentemente subjetiva y aislada de los valores universales de la especie, no ha escapado a un analista autorizado:

¹¹ ANTONI GAUDÍ, de R. Zerbst, Página 151.

"Gaudí es una personalidad de primer orden y, en un tratado de índole distinta, se debería hablar de él con mayor extensión, pero su experiencia ha quedado aislada en un ambiente, si no hostil, cuando menos indiferente; y su obra no ha influido con la debida proporción en el progreso de la arquitectura, ni en España ni fuera de ella... - la obra de Gaudí se inscribe en esta tendencia de hipertrofia de los valores subjetivos que caracterizaría a todos los movimientos integrantes de lo que podría ser llamado estilo 1900."¹²

Del *estilo 1900* se han nutrido diversas tendencias de las agrupadas genéricamente en lo que se considera "art nouveau", pero a la zaga de las tendencias dominantes. La hipertrofia de los valores subjetivos, señalada en la cita anterior, ofrecía pocas posibilidades de apertura hacia los repertorios comunes que daban unidad estética al "art nouveau". Lo irreproducible del arte de Gaudí, que es mucho, exige a sus continuadores de cualquier compromiso con la obra del maestro. Su aversión a cualquier idea de "modelo" lo convierte en personalidad excesivamente singular, que lo obliga a permanecer anclado en una época. Pero volvamos al Parque Güell.

Respondiendo a las características del *estilo 1900* pocas son las oportunidades que el creador del parque barcelonés otorga al Jardín Temático que me sirve de modelo. Al congelar Gaudí la noción del tiempo en el repertorio de la montaña Pelada anula, precisamente, el principio dinámico del Jardín Temático.

Se retorna en el Parque Güell a las eras geológicas donde la vida desperzaba y ensanchaba su caudal con parsimonia de eternidades. Vivir en el entorno del parque Güell sería como estar ajeno a los avatares del mundo fabril barcelonés, olvidar los conflictos sociales fusionándose con el cosmos, antes de retornar a la ciudad hostil. El tiempo que se permaneciese en el chalet del Parque Güell no se perdería para el propietario porque allí el tiempo no se consume, se ha detenido; el hombre del chalet ubicado en la Muntanya Pelada sería el artista que, según Gaudí, la Naturaleza habría proyectado crear. Los actuales ejecutivos financieros practicantes del "zen" parecen ser los destinatarios del proyecto de Eusebi Güell y de su Parque, de lo que también se han percatado los arquitectos japoneses si hemos de explicarnos sus presentes empeños por recuperar la obra de Gaudí. Pero a los destinatarios históricos del Parque Güell, la denominada burguesía catalana, el "bon seny" les informaba de que el tiempo corría para ellos en un solo sentido, aunque el chalet los transportase al Cretácico.

Así, en el modo de formar el Parque Güell, nos encontramos con una ruptura radical con el tiempo, ruptura con la historia que ha sido y está siendo, y, por tanto, se revela una imposibilidad operativa para que funcione el modelo de Jardín Temático.

Sucede lo contrario en el parque de Betanzos; allí el tiempo transcurre en la dirección que se quiera, pero hay un sentido preferente indicado ya en el nombre del recinto. En el PASATIEMPO hay una noción absoluta de la dinámica temporal, decididamente afín al "bon seny" de los barceloneses de la época del Parque Güell. Si la noción del tiempo no encaja con la vena telúrica de Gaudí, la noción de lo telúrico sí está presente en el PASATIEMPO como un tema pedagógico a incluir. Hay más; la obra de Gaudí está presente en el PASATIEMPO.

¹² HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA, de L. Benevolo. Págs. 357- 361.

Es de 1910 la fase final del edificio "Casa Milá", también conocido por "La Pedrera", construido por Gaudí en su calle favorita de Barcelona, el Paseo de Gràcia. En los abstractos remates cumbre de La Pedrera se inspira D. Juan para formar un ambiente peñasco detrás del "León Colosal" que dominaba la colina temática del PASATIEMPO. Esos peñascos, llamados COLOSOS en el decir popular, siguen afortunadamente en pie, testimoniando con su presencia la capacidad integradora del parque de Betanzos.¹³

Si el Parque Güell parece alejarse definitivamente del Jardín Temático, queda por ver en qué medida se acerca el PASATIEMPO al modelo. Ya se ha establecido la correlación entre ambos en cuanto a capacidad integradora, circularidad, y dinamismo temporal, lo que indica la satisfacción del criterio cualitativo. Respecto al criterio cuantitativo, el PASATIEMPO tiene límites marcados por el término de su construcción, mientras que nuestro modelo teórico ha de poseer capacidad temática ilimitada. Asimismo, al hacer referencia a los grandes decorados del cine mudo¹⁴ como supuesto estético de pionerismo autónomo en el PASATIEMPO se entra en particularidades no exigidas por el modelo de Jardín Temático. También, de manera coherente con la especificidad del modelo teórico, he evitado que la "escenografía del poder" que es común a los grandes jardines pudiese admitirse como algo particular del modelo, si bien ha sido necesario incluirla en el análisis del Parque Güell.

Precisadas las correlaciones cualitativas y cuantitativas con el modelo teórico de Jardín Temático aquí establecido, se advierte que el PASATIEMPO y el Parque Güell corren en direcciones opuestas aunque son en gran medida coetáneos. También se advierte que no deriva ese alejamiento de opciones estéticas decididamente contrarias, pues el PASATIEMPO no es ajeno a Gaudí, sino de "modos de formar" orientados con distinta brújula. Repasemos la brújula del PASATIEMPO.

El despliegue temático creado por las Exposiciones Universales finiseculares se incorpora firmemente a la terminología expositiva de D. Juan, capaz de sintetizar en el ámbito de un Jardín la función integradora de los grandes recintos que por tiempo limitado albergaban dichas Exposiciones. Dentro de esos recintos, como el de la Exposición de Barcelona de 1888 en Montjuich, los Jardines constituyen elementos puramente ambientales, sin una funcionalidad expositiva.

Una vez desocupados los pabellones que albergaron temporalmente la temática de la Exposición Universal, y mientras se preparan para la siguiente, el PASATIEMPO asume la capacidad deliberadamente expositiva del Jardín Temático. Es en el Jardín, de irrelevante contenido durante la Exposición Universal, donde el prócer incrusta el concepto pedagógico subyacente a la temática que por tiempo limitado estuvo dispersa en los atestados pabellones. El dinamismo visual desplegado temporalmente en el interior de los pabellones de la Exposición Universal será reproducido *permanentemente* en el Jardín Temático como producto de una economía del saber, de una difusión del saber, de una renovación constante del conocimiento humano. Es en este sentido que el Jardín Temático, ahora revitalizado en los Parques Temáticos, puede ser formalizado como modelo. El PASATIEMPO es solamente un prolegómeno del Jardín Temático, una búsqueda de expresiones para dar cuenta de la nueva forma de utilizar el Jardín.

13 El apelativo "COLOSOS" aparece recogido en el librito "EL PASATIEMPO. PARQUE ENCICLOPÉDICO", publicado por la Escuela Ocupacional del Ayuntamiento de Betanzos (1998).

14 Véase la conferencia "EL PASATIEMPO, Parque surrealista, creación de un emigrante gallego", pronunciada por el autor en la Casa de Galicia (Madrid) el 21-III-2000.

No debe ya sorprendernos que uno de los recursos expresivos de D. Juan consistiese en el "gag", compartido con los pioneros del cine mudo: estatuas que hablan por teléfono, el buzo con medio cuerpo en el fondo del mar y el otro medio al aire libre, una imagen de Cristo en actitud de ignorar los bustos papales que lo rodean, el hombre que se baña desnudo en el Estanque de los Hipopótamos, el supuesto "nido de víboras" colgado del techo en la Gruta, o los brillantes ojos de animales en la oscuridad de las cuevas. El PASATIEMPO es otra tentativa más de una época febril para encontrar nuevas formas de expresar el advenimiento de una civilización compleja.

El término de la obra, al que Umberto Eco otorga palabra mayor, está siendo concluyente; el antiguo Jardín a la orilla del río Mendo ha desaparecido bajo diversas instalaciones de esparcimiento público, y la colina temático-pedagógica está siendo restaurada.

Al cabo, cuando se va recuperando lentamente del olvido la obra cumbre de don Juan esta adquiere, inevitablemente, significados de alcance diferente a los que le dieron sus coetáneos o el mismo constructor.

BIBLIOGRAFÍA

- Alumnos Curso Publicidad y Promoción. EL PASATIEMPO, PARQUE ENCICLOPÉDICO. (Folleto pedagógico). Centro de Formación Ocupacional del Concello de Betanzos. Betanzos, 1998.
- Benevolo, Leonardo. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA. 4ª edición española. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1980.
- Borsi, Franco y otros. EL PODER Y EL ESPACIO. LA ESCENA DEL PRÍNCIPE. Diputaciones de Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia. ISBN: 84-00-050576
- Calvino, Italo. "LAS CIUDADES INVISIBLES". Ediciones Minotauro. Barcelona, 1991.
- Eco, Umberto. OPERA APERTA. Bompiani. Saggi Tascabili. Milano, 1993.
- Hofstadter, Douglas R.. GODEL, ESCHER, BACH. 3ª edición. Tusquets Editores. Superínfimos 9. Barcelona, 1989.
- Zerbst, Rainer. ANTONI GAUDÍ. Taschen. Koln, 1993.
- Delfín Mariño. "EL PASATIEMPO, Parque surrealista, creación de un emigrante gallego", pronunciada por el autor en la Casa de Galicia (Madrid) el 21-III-2000. Ejemplar en el Archivo Municipal de Betanzos.

