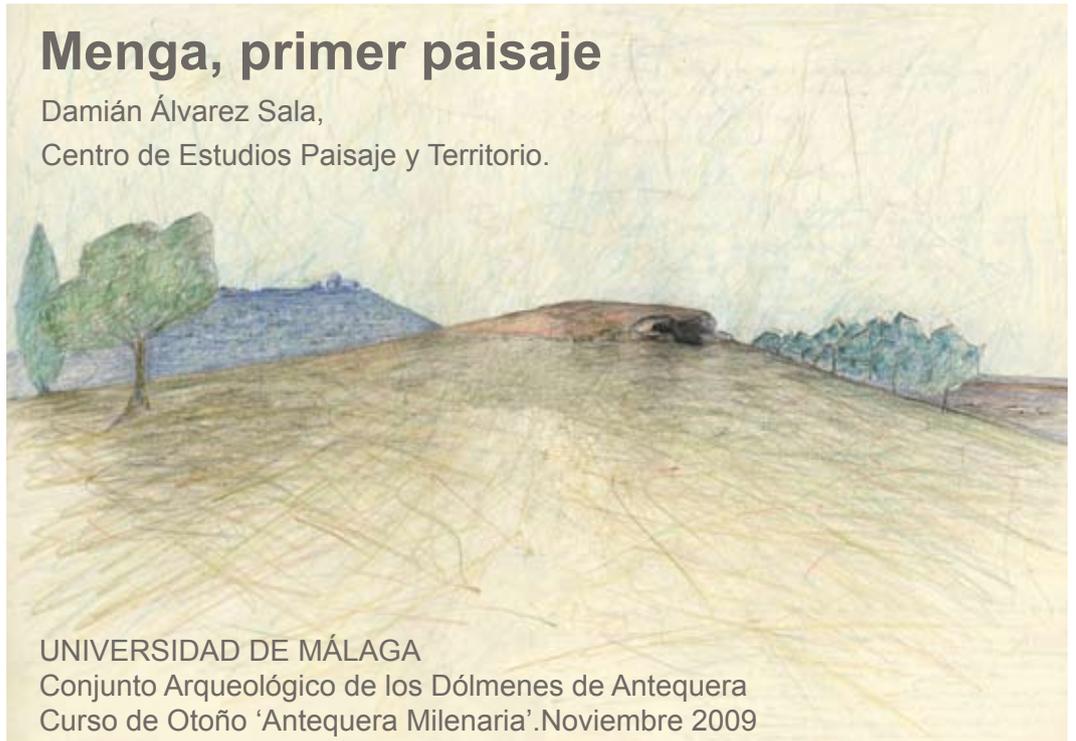


Menga, primer paisaje

Damián Álvarez Sala,
Centro de Estudios Paisaje y Territorio.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Conjunto Arqueológico de los Dólmenes de Antequera
Curso de Otoño 'Antequera Milenaria'. Noviembre 2009



MENGA, PRIMER PAISAJE (1)

Damián Álvarez Sala

A José Antonio Muñoz Rojas, poeta.
Que es y será.

In memoriam



2. Dolmen de Menga, interior

'Poemas y mitos nos abren las puertas del bosque de las semejanzas'
OCTAVIO PAZ.

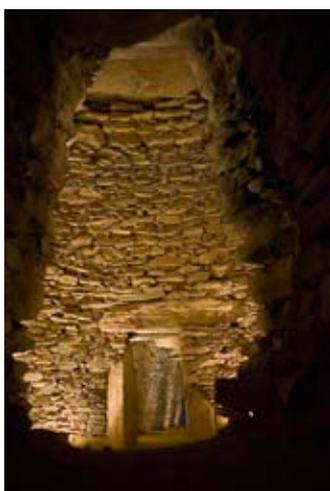
'La memoria sabe antes que la inteligencia recuerde'
WILLIAM FAULKNER.

1. En el bosque de las semejanzas (2)

Seguramente, la cultura tiene que ver con que, como dice el poeta angloamericano T.S. Eliot, 'el hombre no soporta mucha realidad'; y estando obligado a enfrentarse a ella busca la distancia y los medios con que preservar su distinción, como individuo, como grupo y como especie. Contra la amenaza permanente de despojo, contra la muerte, tejerá un manto de artificios; y creará con fines prácticos la metafísica. Así, los logros fundamentales de la cultura son de afirmación frente al movimiento y el tiempo. Es decir, el sedentarismo y la duración; y con ellos, el pensamiento y el arte. Lenguaje y arquitectura, agricultura y cocina, reglas de parentesco y religión, son estructuras de mediación entre una naturaleza infinita y la brevedad de la existencia humana; toda cultura parte de la aceptación de la pequeñez del hombre en el universo, y se desarrolla en torno a factores que identifica como de mediación con la realidad en la que quiere habitar y a la que quiere comprender.

Por cierto, mientras el término 'comprender' expresa conquista, apropiación del sentido de las cosas, el inglés 'understand' indica descenso a la raíz de las cosas, fundamentación en lo profundo. Parece más sensato, pero supone ciertas limitaciones, pues no todo se aprende bajo tierra. Quizás por eso, encontramos en la literatura inglesa una réplica un tanto descarada: *Sólo los simples* -escribe Oscar Wilde- *no juzgan por las apariencias; el misterio del mundo se encuentra en lo visible, no en lo invisible*'. Tal afirmación, en el estilo aparentemente ligero de su autor, niega la prohibición de conocer sin tener que realizar trabajos forzados; y reivindica la sensorialidad y la imaginación en el pensar.

Nada más sensato, pues el conocimiento tiene dos modos de constituirse igualmente necesarios. Uno es discursivo y racional, y el otro sincrónico



3. Dolmen de Romeral, interior

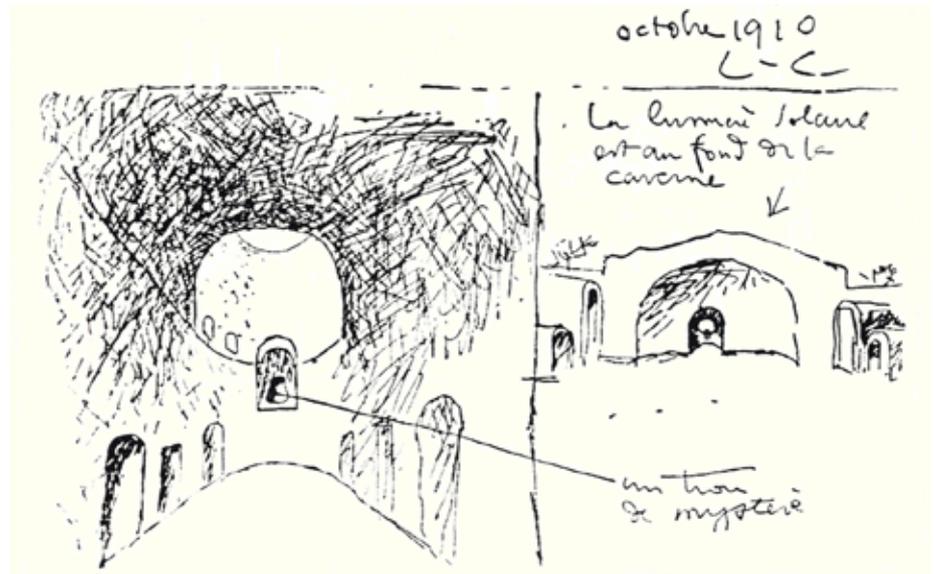
1. PORTADA. Túmulo de Menga



y analógico. Este último correspondería al 'pensamiento salvaje' identificado por Levi-Strauss: una conducta mental presente en todas las sociedades -no sólo en las primitivas- y que en la nuestra se manifiesta principalmente en las actividades artísticas. En el pensamiento salvaje todo es presente. Incluso el pasado más remoto es actual, porque todo lo que es verdaderamente importante en la esfera de lo humano permanece. Para Picasso *'no hay pasado ni futuro en el arte. Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente, no es tal obra de arte'*. Por el contrario, en el pensamiento lógico racional el pasado está al final de un largo corredor, de un hondo pozo estrecho y oscuro, y para llegar a él hay que descender paso a paso, escalón tras escalón. (3)

Los primeros pasos en la aventura de comprender son decisivos. Incluso para los especialistas, la elección del punto de vista puede tener, como en el recuerdo involuntario, orígenes misteriosos. Luego, el conocimiento mostrará una configuración de vuelta y paso adelante, de rutinas y saltos cualitativos provocados por la imaginación, que es quien ilumina la oscuridad que exploran los tentáculos de la razón. Es en ese claro abierto en la penumbra donde confluyen la lógica racional y la creación poética. Obviamente, el pensamiento que aspira a mucho sabe que no podrá alcanzar lo que desea sin desarrollarse integralmente, como racional y artístico. Por eso, la compañía de las obras de arte es aconsejable para penetrar en las tinieblas de un pasado que para el pensar ordinario resulta remoto pero que para el arte es simplemente parte del presente. (4)

Contra el prejuicio de su supuesto atraso, la antropología ha demostrado que en las sociedades primitivas los modos de conocer no eran místicos ni irracionales sino que estaban basados en la formación de cuadros de relaciones. Esos pueblos clasificaban y relacionaban, con una forma de pensar dominante analógica, común a la de los artistas y poetas de las sociedades históricas, y también a algunos de los precursores de la ciencia moderna. Escribe Octavio Paz: 'Los hombres del neolítico -probablemente, con rol predominante de las mujeres- inventaron las artes y los oficios que son el fundamento de toda vida civilizada: la cerámica, los tejidos, la agricultura y la domesticación de los



5 y 6. Le Corbusier. Villa Adriana, 1910

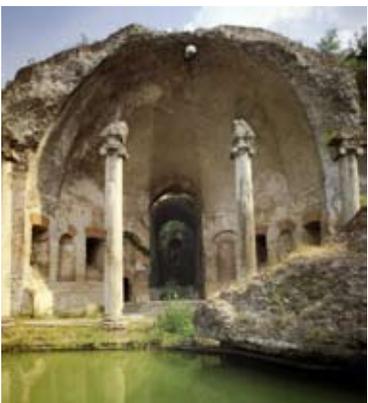
animales; descubrimientos decisivos, y quizás superiores a los realizados en los últimos seis mil años de historia'. Y apostilla: 'ninguno de los descubrimientos del neolítico ha sido nocivo para la humanidad'.



7. Villa Adriana. Gruta, templo de Serapis

Lo que sabemos de quienes poblaron el lugar de Antequera hace miles de años confirma estas apreciaciones. De Menga a El Romeral, la capacidad de observación, la imaginación en las soluciones, y la excelencia en la ejecución revelan una vida anímica, un 'logos', cuya profundidad y contenido no se dejan descifrar por códigos elementales. En sus obras constatamos la conjunción de la lógica racional y la imaginación analógica. Son construcciones cuya técnica aun hoy produce admiración y que sirven a un pensamiento fabulador, aunque sistémico, poblado de ecos y sugerencias. Un pensamiento que, como dice Paz, 'nos abre las puertas del bosque de las semejanzas', en el que hemos de buscar muchas -seguramente las más- de las respuestas a los enigmas que el lugar encierra. (5)

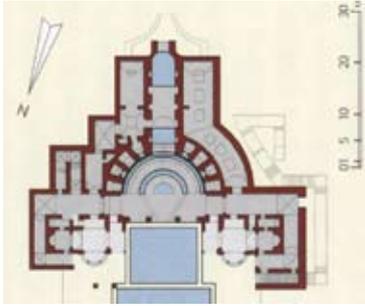
2. Unos viajes de Le Corbusier (6)



8. Villa Adriana. Templo de Serapis

En octubre de 1910 Le Corbusier visitó Villa Adriana, la obra maestra, con el 'Pantheon' romano, del mayor arquitecto -y también mayor ingeniero estructural- de la antigüedad. Como era su costumbre, hizo en su cuaderno de viaje dibujos de uno de los edificios que llamó su atención: el templo y el estanque dedicados al dios greco-egipcio Serapis, en los que el italicense Adriano había ensayado un lenguaje formal y una técnica constructiva refinados y novedosos. La arquitectura exterior del templo continúa, como gruta, unos veinte metros hacia el interior de la roca, en cuyo fondo recibe el agua de un manantial y la luz de una abertura superior, practicada en la montaña. Delante del templo se extiende un gran estanque que representa uno de los brazos del río Nilo.

Le Corbusier contemplaba en Tivoli una construcción hecha en y con la naturaleza; una exaltación de la unión cíclica de la vida y la muerte en la arquitectura de lo sagrado. El templo, obra de arte y cueva en cuyo fondo oscuro nace la vida, se había dedicado a Serapis, señor del más allá convertido por el culto dionisiaco en dios de la resurrección y el



10. Villa Adriana. Templo de Serapis, planta



nacimiento, y sobre su pequeño croquis anotó Le Corbusier: *'La luz del sol está al fondo de la caverna'*.

Cuando cuatro décadas después, en 1950, el arquitecto suizo recibió el encargo de construir una iglesia -la que será 'Notre Dame du Haut'- en Ronchamp, la experiencia de Villa Adriana, manando desde lo profundo, se incorporó -tal vez de manera inconsciente, pero en cualquier caso lógica- a la raíz del proyecto; y probablemente no fue la única de sus experiencias de viajes que lo hizo.



11. Le Corbusier. Croquis de emplazamiento. Ronchamp, 1950

En el tren de Basilea a París, al pasar junto al lugar elegido, dibuja la idea del emplazamiento del futuro edificio, coronando la colina y abierto al paisaje. Luego hace unos primeros bosquejos del volumen y la estructura. En uno de ellos, el aspecto es el de una construcción megalítica, con una gran losa de cubierta que será luego una estructura hueca con apariencia de piedra gigantesca: algo insólito entre las grandes cubiertas de la historia, en las que se busca expresar un espacio interior ascendente y libre, descargado del peso de la materia de la que están construidas.



En contraste con la apariencia exterior, el interior es luminoso y liviano, con una entrada de luz abierta en el paramento del altar, orientada a Este, que hace recordar la representada en el dibujo de Villa Adriana, de 1910.

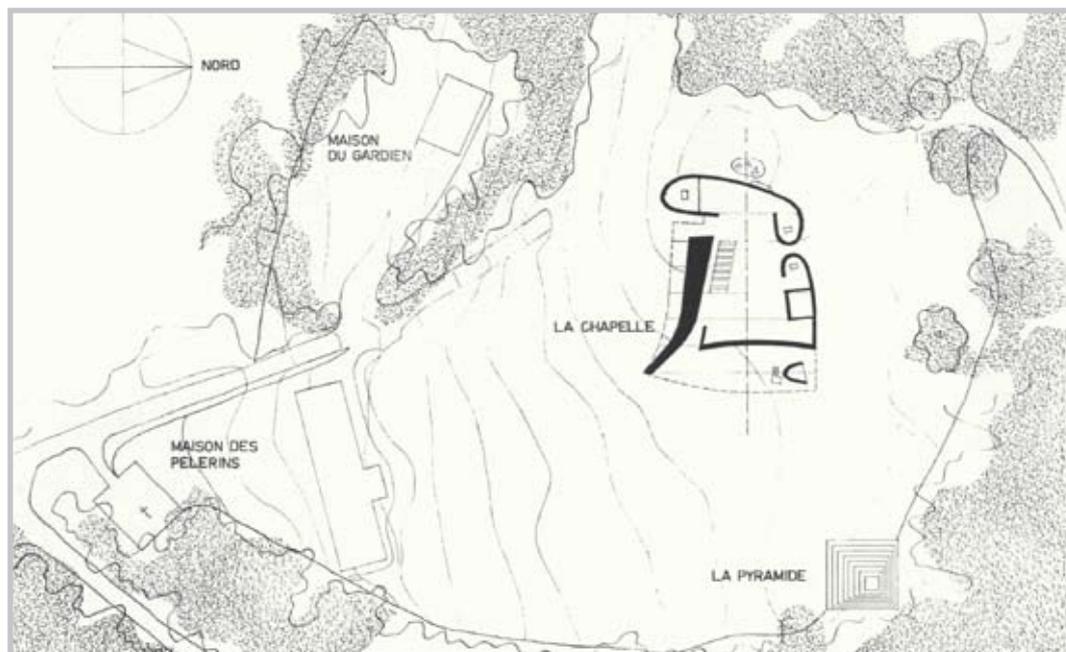


12. LC, Ronchamp, croquis 1951.

Por otro lado, la plasticidad de las formas y la caracterización estructural megalítica hacen que, muy de acuerdo con la filosofía del autor y sin menoscabo de su condición de iglesia cristiana, el templo parezca consagrado a la naturaleza y al hombre: a la naturaleza en el paisaje; y al hombre en sus orígenes. Un sincretismo en el que parece reflejarse el lenguaje arquitectónico y la concepción del mundo de Adriano.

Habían pasado cuarenta años desde la visita a Tivoli y casi diecinueve siglos desde la recreación adrianea del mito del nacimiento de la vida en la reserva de lo oscuro y profundo; y por efecto de las afinidades electivas de dos artistas máximos, el Nilo, Dionisos y Roma -y quien sabe si Itálica y Tartesos- se reunían en torno a un templo megalítico y

9. Villa Adriana. Estanque Canopeo



cristiano, en el paisaje de Ronchamp, donde cada uno de los espacios evocados arroja luz sobre el significado los otros.

Pero hay todavía otra posible correspondencia en la concepción de Ronchamp que concierne al dolmen de Menga, visitado por Le Corbusier en 1930, en la que nos debemos detener.

En los últimos días de julio de ese año, el arquitecto llegó a Antequera en automóvil desde Granada y Alicante, para seguir viaje a Sevilla y volver a Francia dos o tres días después. Parece que el motivo de la visita fue conocer los dólmenes; lo que, dado lo penoso del viaje, alguien con autoridad suficiente debió recomendarle encarecidamente. Le Corbusier fue un gran viajero, pero no se sabe que hiciera ningún gran desplazamiento sin propósito claro y sin que extrajera algo en limpio para su propio trabajo creativo. Tal vez los cuadernos utilizados en ese viaje –parece que el B7 y el B8– nos aclaren qué vio y se llevó de Antequera. Pero, mientras tanto, podemos volver a los planos de Ronchamp, en los que encontramos, otra vez, algo singular, infrecuente en las plantas de las iglesias cristianas, cuyas orientaciones y esquemas axiales suelen ser claros y recurrentes.

En Ronchamp, cuyo suelo desciende con el terreno y cuyas paredes son deliberadamente rugosas, el trazado de la planta no es la habitual cruz, ni el más infrecuente círculo; y se diría que este hecho se ha querido destacar en el plano, cuya orientación no es a norte, ni hacia el altar, sino la opuesta a este; es decir, la que ofrece la imagen de un trilito en pie. En sus rasgos sincréticos, Ronchamp hace evocar el templo de Villa Adriana, pero su expresión estructural y simbólica remite, además, a una construcción dolménica: ¿podría tratarse de Menga?

Volvamos ahora, a la segunda anotación de Le Corbusier sobre el dibujo de 1910: 'Un trou de mystere' Es decir: 'un pozo de misterio', en el fondo de la cueva. (7)

'Notre Dame du Haut' se inauguró en 1955, el año de la aparición de



14. Le Corbusier: portada de la publicación 'Textos y dibujos para Ronchamp'



15. Dolmen de Menga.

13. Notre Dame du Haut, planta general y accesos.



17. Notre Dame du Haut. Interior, 1955



'Tristes trópicos', la obra en que Levi-Strauss desarrolla sus tesis sobre el 'pensamiento salvaje'; coincidencia que debemos interpretar como una correspondencia 'natural' entre las distintas vías de conocimiento y creatividad de una época en una misma cultura.

3. Correspondencias: 'El arco iris de la soledad'

Tal vez lo dicho hasta ahora baste para justificar la pretensión de hacer algunas consideraciones en torno a la siguiente cuestión: ¿en qué medida, y de qué manera, las correspondencias que nos unen a los hombres que imaginaron y construyeron Menga pueden contribuir a su conocimiento?

Para este propósito basta que nos fijemos en las analogías que podamos descubrir entre experiencias y actitudes de los individuos de hoy y los del pasado; analogías gracias a las cuales el pasado podría ser iluminado desde el conocimiento de lo actual. Entre todas las posibles, nos interesan especialmente las que tienen que ver con el temor ante la muerte y su superación por el pensamiento, por el 'logos'.

Debemos tener presente que las correspondencias descubren puntos de vista y sugieren formas nuevas y provechosas de experimentar la realidad, e incluso imaginar su modificación, pero no son conclusivas en el juicio respecto a ella.

Por otra parte, esta manera de asomarnos al pasado la ensayamos referida a escenarios concretos; y de ahí la importancia que en ella tiene el paisaje, pues en el de cualquier lugar están presentes sus estados anteriores; es decir, los paisajes del pasado. Si pensamos en el paisaje, como antes en el origen de la cultura, las imágenes de Elliot en 'Four Quartets' nos hablan con significado literal:

*'El tiempo pasado y el tiempo futuro,
lo que podía haber sido y lo que ha sido,
apuntan a un fin, que es el tiempo presente'*



También en el paisaje actual de Antequera está su primer paisaje. Lo que es otra manera de decir: el tiempo pasado está en el tiempo presente. Por eso, aunque para encontrar la prehistoria sea necesario excavar, hay una parte de ella para la que basta mirar, intentando hacerlo con la mirada de los antiguos.

Quiero explicar ahora, para abrir una reflexión sobre el primer paisaje de Antequera, el sentido del título de un breve artículo incluido en la monografía que ha dedicado a los dólmenes el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *'El arco iris de la soledad'* es una imagen que evoca el deseo infantil de alcanzar el pie del arco iris, aparentemente cercano, en el afán por acercarnos a los enigmas del pasado de Menga. (8)

Al comenzar a escribirlo, me había preguntado por el sentido de la experiencia estética en la prehistoria de Antequera. Trataba de imaginar las representaciones que utilizaron aquellos hombres en la comunicación de sus sentimientos, interpretaciones de la realidad, temores, intenciones o decisiones. Pero ese objetivo se me hacía cada vez más inaccesible, como una densa y huidiza nebulosa de soledad y silencio. A mayor certeza en la necesidad de avanzar hacia ella, más distancia parecía interponerse, en un esquivo retroceso hacia el fondo del tiempo. Sin embargo, esa misma dificultad excitaba mi interés, pues el misterio orienta el camino del conocimiento, mientras el ansia de desentrañarlo da alas a la imaginación. El interés por lo desconocido multiplica la capacidad de construir hipótesis, de esbozar conjeturas, sin las que el pensamiento puede consolidar posiciones pero no avanzar.

Una tarde que visitaba Menga, en cuya boca me había resguardado de un aguacero, presencié un arco iris. La aparición, de belleza asombrosa e inútil, desapareció después de unos minutos como un espíritu, sin destrucción ni muerte, dejando la impronta enigmática de toda señal celeste. Observándolo me pareció que arrojaba luz sobre el enigma del paisaje primitivo, pues pensé que esa misma imagen, que esa misma o una no muy distinta experiencia, habrían sorprendido y maravillado, en la misma tarde arquetípica, a aquellos hombres de Menga, como a todos los que les precedieron o les sucedieron habitando el lugar. Y esa consideración la extendí sin dificultad a otros elementos del paisaje que durante miles de años habrían podido servir a la comunicación local con



19. Cerro de El Perezón



20. Sendero por pie de la vertiente norte de Viera y Menga

18. Vega de Antequera.



el universo: las elevaciones del Perezón, la Peña y el Torcal, el antiguo lago, las nubes, las constelaciones, la luna, el río de la Villa..., en cuyas formas reposan, junto a las actuales, las miradas y las intenciones antiguas.

4. La luna: mediación y metáfora

Formas o signos, el paisaje nos ofrece la realidad como un sistema universal de comunicaciones en el que la actividad del hombre es toda ella lenguaje. Y lenguaje significa distancia, en la misma medida que significa mediación: distancia, para que los interlocutores puedan distinguirse; y mediación para que el mensaje pueda ser expresado, transmitido y entendido.

El plano horizontal, el camino, la cueva, el sueño protegido, la previsión de las cosechas, la provisión de alimentos, el recinto donde conservar a los muertos, el remanso de las aguas, el remanso del tiempo que es la duración, la observación de lo que se repite en la naturaleza, son artificios que introducen distancia y mediación con la realidad, que abren un espacio en ella, un claro en el bosque, y lo iluminan. La repetición en el ritual religioso y en el arte dramático, aprendida de los ciclos naturales, es una forma de oposición al cambio; como lo son la semejanza, y su elaboración poética, la metáfora. Esta última es la correspondencia entre dos cosas distintas cuya afinidad oculta es revelada gracias a la forma poética con que se busca y expresa. Al entrar en relación unas con otras a través de sus representaciones, las cosas tejen una red para detener el tiempo y conseguir un plano superior a resguardo de las corrientes.

Pero sólo en la distancia y en la distinción vive la metáfora, que no es complemento sino raíz del pensamiento: lo primero en su origen y lo esencial en su constitución. (9)

Es fácil entender que la luna haya sido elegida desde muy pronto como mediadora entre el hombre y el cosmos; y también como fuente

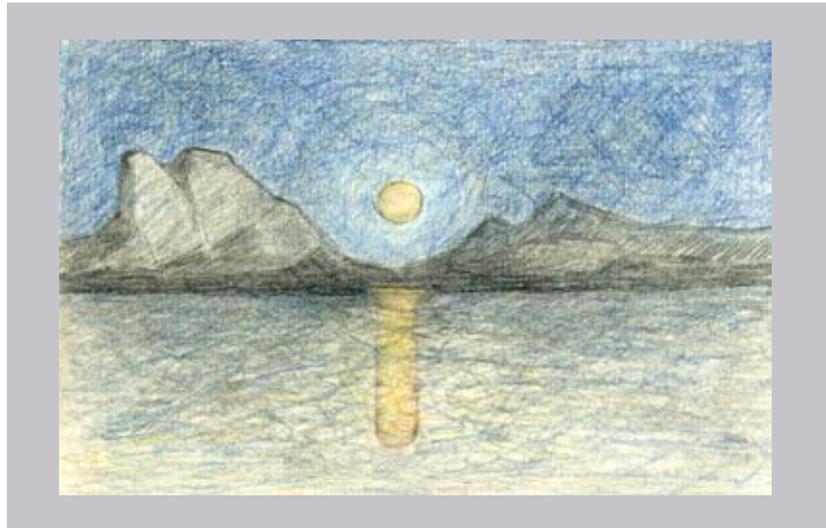


22. CASPAR DAVID FRIEDRICH: Dos hombres contemplando la luna, 1819.



23. CASPAR DAVID FRIEDRICH: Mar nórdico a la luz de la luna, 1823

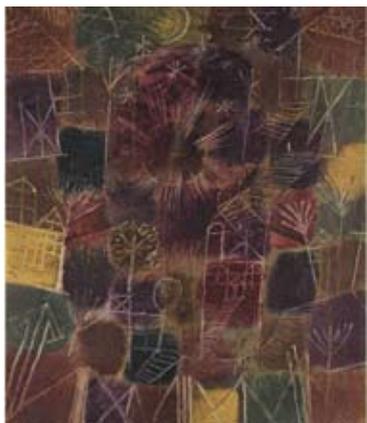
21. VERMEER, *Muchacha de la perla*



25. P. KLEE: *Fire at full moon*, 1933

de metáforas. A la luna, se la puede mirar sin daño. Es inmediata la comunicación con ella para cualquier hombre de cualquier edad y condición. Contemplar su lento y silencioso desplazamiento, como un pez plateado y pacífico, su luz templada frente a la negrura exterior, inconcebible, o a la hiriente luz solar, ha sido experiencia común a los hombres de todas las épocas.

El regalo que hace al iluminar la noche, el lenguaje de su variación, ni monótona ni excesivamente difícil de entender, su vinculación a la fertilidad femenina, a los embarazos y partos, al ciclo de las estaciones, a las lluvias, a las fases del mar, a los estados de ánimo... la debieron convertir pronto en interlocutora predilecta con el cosmos, y oráculo para las buenas nuevas. Por su proximidad, ha sido mediadora ante las divinidades, antes que divinidad; un ser con el que compartir los ritmos de la vida y las leyes del sol, antes que un astro como los otros astros.



26. P. KLEE: *Cosmic composition*, 1919

La presencia de la luna en la metáfora o el poema es ubicua. La perla, que convierte en misteriosamente bella la luz que recibe de otra fuente, es una de sus correspondencias; el pez plateado que brilla y se desliza en el estanque, otra. La luna es la castidad y, a la vez, la media luz que enciende el erotismo. Es Diana y es Venus. Es el Redentor; y es la Madonna mediadora de todas las gracias. Está en el agua, como está en lo alto de la noche: es agua en el fondo del pozo o sobre la plateada superficie del lago.

5. Fuegos y estrellas en la noche.

Como otros artistas del centro y del norte de Europa, Paul Klee ha pintado con frecuencia la noche: la noche oscura y la noche iluminada. 'Cosmic composition' es el paisaje del universo. El cosmos, en cuya gran maraña se dejan ver las menudas señales del hombre. La huella humana está grabada en él como a buril o a golpe de pedernal. La luz de la escena es doble, e igualmente tenue y reticular: son constelaciones lejanas y mensajes del fondo de los tiempos.

24. *Luna, pozo y lago antiguo*

Las estrellas componen estructuras a cuyos significados la inteligencia debió dedicar pronto su atención: constelaciones binarias –el sol y la



27 Y 28. Finisterre, Cementerio



29. CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Cazador en el bosque, 1813



30. CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Túmulo megalítico en la nieve, 1807



31. CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Terraza, 1811

luna-, múltiples, nebulosas...; y otras próximas y oraculares: 'lunares' en la piel, líneas en la palma de la mano o manchas en el iris, combinaciones del azar en la tirada de dados, figuras en el caparazón de las tortugas, o que forman las nubes o las señales de humo. 'Fire at full moon', es la noche civilizada. Los fuegos en la noche pudieron ser para los hombres de la prehistoria de Antequera –asociados ya a otros grupos en el dominio de las riberas del antiguo lago- una elocuente confirmación de su incipiente civilización, como una señal propia, de distinción, en el silencio cósmico de lo oscuro.

El cementerio que se yergue sobre la ría de Finisterre, mirando a la montaña de cuarzo como un actor que habla a otro actor, hace evocar la imagen de antiguas orillas encendidas en el atardecer, sobre el plano de agua que las separa y las une. (10)

En la pintura de Caspar David Friedrich 'El cazador en el bosque' encontramos una metáfora plástica sobre el valor de la distancia y la mediación para la condición preciosa y precaria de la existencia. Un soldado se ha separado de sus compañeros, y deambula perdido en la noche, en el bosque nevado, en tierras extrañas. Los árboles son altos; el bosque, oscuro y cerrado. Su situación es de riesgo extremo. Sin embargo su actitud no es de abandono. En el escenario del drama hay dos factores favorables; suficientes, se diría, para la esperanza: uno es de distinción y otro de mediación: un camino en el claro del bosque, y la luz de la luna.

Ante la noche y el bosque, el hombre moderno, como el de la prehistoria reciente, siente un temor antiguo, vuelve a ser el cazador recolector, el que no tiene hogar ni refugio y está condenado a moverse sin descanso y no poder abandonarse al sueño. Pero encuentra en el paisaje signos que no son de amenaza. La pintura de Friederich expresa frecuentemente la función mediadora y benigna de la luna, y la protección de los espacios de refugio, que con su orden mantienen y articulan la distancia con las causas del temor. Lo vemos en las tres gigantescas encinas que protegen y acotan el lugar de una construcción megalítica; o en la terraza ajardinada con balaustrada sobre el paisaje, que expresa el espacio ordenado, a resguardo de los riesgos del mundo exterior.



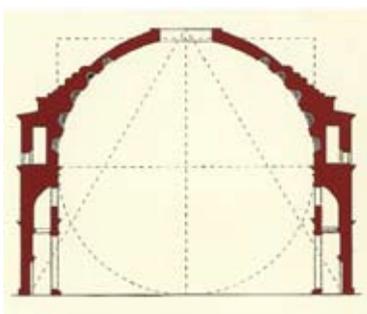
33. Pantheon, interior



34. Pantheon. Tumba de Rafael Sanzio



35. Dolmen de Romeral, interior.



36. Pantheon, sección.

32. Pantheon, Roma.



6. Círculos, cilindros y esferas

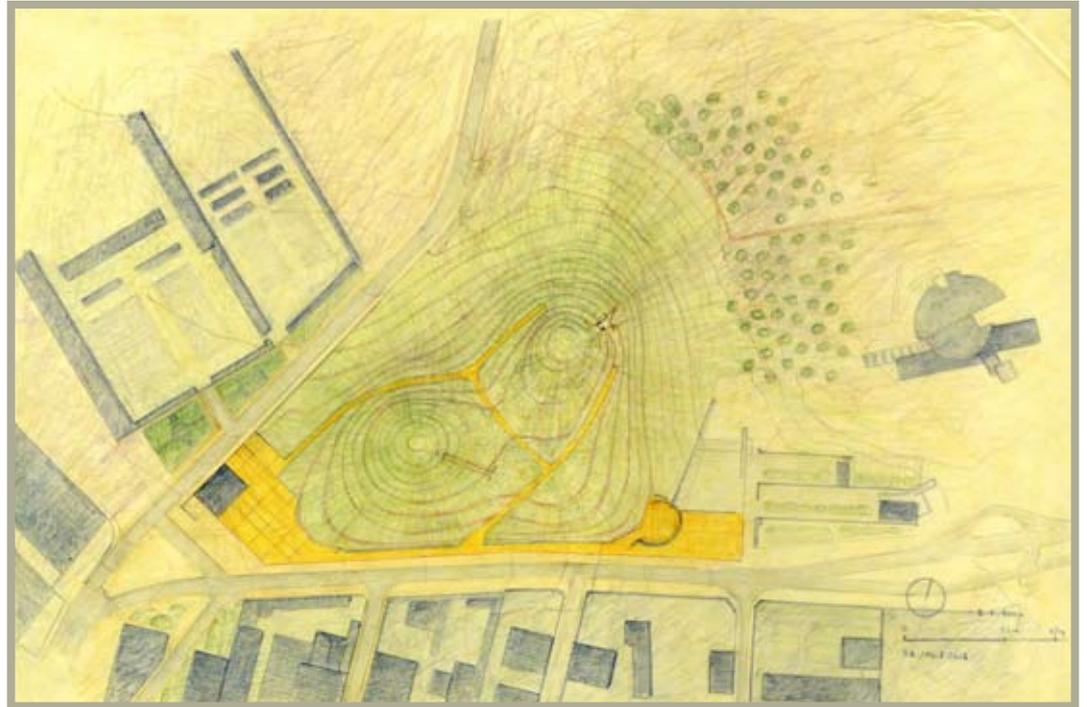
Una frecuente e infundada opinión que se tiene de los antiguos los imagina en postración ante las fuerzas naturales. Pero el conocimiento de sus construcciones debería hacer sonrojar, y abandonar para siempre tales prejuicios, a quienes los sostengan.

El supremo esfuerzo físico, intelectual y moral que hubo de exigir la construcción de cualquiera de sus obras mayores, revela una dimensión amorosa en la actitud de los constructores megalíticos hacia la naturaleza: un esfuerzo en el límite de lo posible, basado en el conocimiento paciente y exhaustivo de lo amado, y cuyo objetivo es el establecimiento de un vínculo de privilegio, de una suerte de posesión. Los rayos del sol que penetran hasta el fondo de las cámaras en el momento calculado, no revelan sometimiento al astro sino diálogo amoroso con él. Y si esa interpretación es admitida, ¿qué puede significar en la oscuridad de un espacio interior un disco de luz reflejada del sol sino la captura amorosa de la luna?

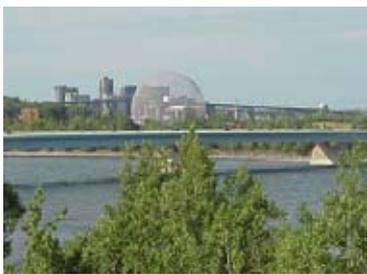
Lo podemos comprobar en el Panteón, construido entre los años 117 a 128, y una de las cumbres de la arquitectura de todos los tiempos. Fue el edificio que más amaba Rafael, en el que está enterrado; predilección que ha ayudado al reconocimiento de la perfección formal que encierra su construcción de apariencia colosal y técnica estructural nunca superada. Esta obra máxima de la inteligencia constructiva y el gusto por la dicción esencial, ¿qué es sino un espacio puro y sin aristas, un teatro del mundo por cuyo interior el sol se desliza como único actor travestido en luna; o más precisamente, en pez luna?

Como Menga, el Panteón nos hace pensar que solo puede haber sido obra de Hércules, concebido como un juguete que se ofreciera, como simbólica cuota de participación humana, al firmamento.

El espacio interior envuelve una esfera de 43,50 metros de diámetro, el doble justo que el de la cubierta que Adriano ensayara en el templo de Serapis; y encuentra una réplica contemporánea, menor pero ambiciosa



y pura, en las cúpulas geodésicas del norteamericano Buckminster Fuller, cuyo proyecto estelar pretendía cubrir Manhattan.



37. B. FULLER: Cúpula geodésica de Montreal.

7. Estar y pasear por los dólmenes

Creo que Menga resplandece en sus correspondencias con obras como éstas, sus semejantes del pasado clásico, de la modernidad y del futuro, que parecen señalarla como planeta mayor y arquetipo en el sistema de cuerpos redondos, de planetas-dólmenes, construido en la prehistoria de Antequera.

Esa imagen sideral, sugiere un tratamiento de los túmulos absolutamente exento, de aislamiento planetario; y un 'preferentemente, no pisar' su superficie, poéticamente lunar y objetivamente sagrada.

Qué extraño se hace pensar estos lugares recorridos por grupos numerosos. La experiencia personal en la visita colectiva a las cámaras es necesariamente vana. La obligada difusión de sus contenidos al mayor número de personas debe arbitrarse de alguna otra manera. Pero, al menos, las visitas rápidas de grupos numerosos deberían respetar la experiencia personal y solitaria del paseo y la estancia de algunas horas en el paisaje y en el tiempo del lugar. Y para ello, tal vez deban ser considerados dos recorridos diferentes, uno por el lado norte para el paseo moroso y solitario, y otro por el sur, para los grupos siempre apurados por volver al autobús.

Los caminos construidos en la superficie no deberían llegar a la boca de los túmulos, ni enfrentarlas en su trazado; y ¿por qué no considerar pasarelas ligeras, de trazado variable, y apoyadas puntualmente en la superficie como las naves espaciales en la luna?

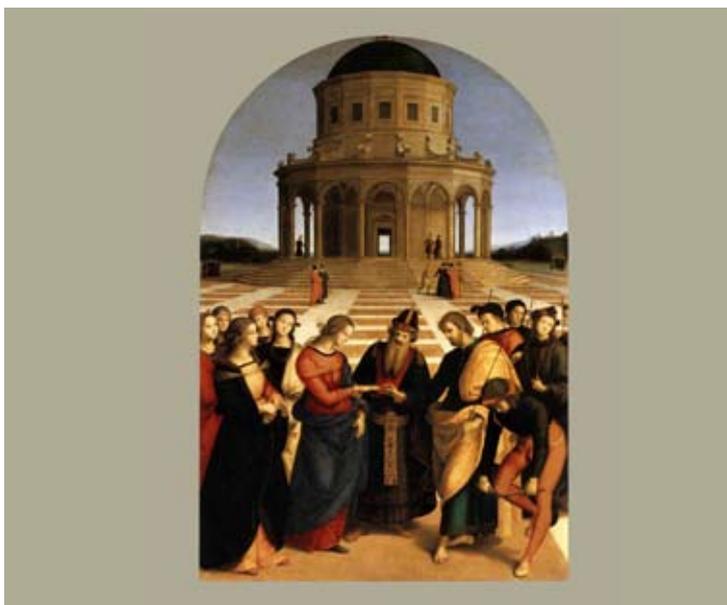
De estos croquis de ordenación de los túmulos de hace algún tiempo, todavía me parecen oportunos algunos de sus contenidos. Por ejemplo



38. D. Álvarez Sala. Propuesta de Ordenación y pasarela en el espacio de Menga y Viera, 2006

39. D. Álvarez Sala. Propuesta de Ordenación del espacio de Menga y Viera, 2007

40. RAFAEL SANZIO. *Los desposorios de la Virgen*, 1504



la relación directa y sin obstáculos con la ciudad, y el trazado de los caminos. (11)

El orden propio del espacio dolménico debe irradiar sobre un ámbito territorial extenso, exterior al recinto. No es solo cuestión de protección del patrimonio; es que el orden antiguo que atesoran el paisaje y el conjunto prehistórico es, muy probablemente, el más valioso recurso para la ordenación racional contemporánea del territorio de Antequera, incluso desde el punto de vista de su funcionalidad espacial y de su economía.

8. Para terminar

Con la imagen de 'Los desposorios de la virgen', pintado por Rafael en 1504, concluirán estas reflexiones. Quién sabe si el ecuador de los tiempos históricos no pasa exactamente por el de la tabla, en el que, igualmente, tienen su frontera el mundo de los arquetipos y el de las realidades, el del pasado y el del futuro. Si el Panteón es cifra del mundo antiguo, en el centro del cuadro de Rafael, del que parecen partir todas las direcciones de la dulce vida terrenal, se encuentran tal vez las respuestas a las preguntas claves sobre la estética desde el Renacimiento: por ejemplo ¿por qué el clasicismo y el manierismo no son lo que siempre nos han contado, sino dos caras, igualmente necesarias, de una misma cosa'. (12)

Como en toda obra maestra, en ésta el misterio no daña a la luminosidad, sino que la aprecia; como en las perlas, como en la luna, como en Menga.

¿Por cierto, es Menga, a su manera, una obra clásica?

Y, para los que crean que sí lo es: ¿es una obra sólo clásica?

NOTAS

1. Conferencia impartida en el 'Curso de Otoño Antequera Milenaria' de la Universidad de Málaga y el Conjunto Arqueológico de los Dólmenes de Antequera de la Junta de Andalucía.

2. Octavio Paz, 'Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo'. Joaquín Moniz Ed. Claude Levi-Strauss, 'Tristes Trópicos'. Paidós

3. Para quienes nos educamos en la segunda mitad del siglo xx, todavía en pleno prestigio de las grandes luminarias de la modernidad, una advertencia quedó inculcada como base de cualquier conocimiento que se tuviese por serio: nada es como parece; las claves de la realidad están ocultas por intenciones espurias: conocer es deshacer engaños. El pensamiento de los tiempos modernos es fruto de esa desconfianza: desdeña el saber ingenuo y entroniza la utilidad del objeto y el sufrimiento en el método. Pero hay profundidad y misterio en lo visible; sólo que no sabemos encontrarlo, que no vemos lo que está ante nuestros ojos.

4. Hay dos ejemplos supremos de elección de la posición, del punto de vista, a distancia de la realidad y sobre ella, en la poesía moderna. Uno, es el de quien escribe la primera estrofa del 'Cementerio Marino', Paul Valéry, frente al mar de Sette:

*Este techo tranquilo de palomas
Palpita entre lo pinos y las tumbas
El mediodía justo en él enciende
Teas de solsticio
El mar, el mar, sin cesar recomenzando*

el otro, es Pessoa- Álvaro de Campos, en el muelle del estuario del Tajo, en el inicio de su 'Oda Marítima'.

*Solo, en el muelle desierto
Miro hacia el lado de la barra
Miro hacia lo desconocido....*

Ambos poetas miran el mar en su reflexión sobre la existencia. El mar es uno de los interlocutores predilectos del hombre cuando quiere hablar al mundo. La plasticidad de sus formas y su condición amigable, benigna y generosa es solo similar a la de luna. La lectura de esas dos estrofas, introductorias de dos obras maestras de nuestro tiempo y nuestro mundo, proporcionan el timbre estético y filosófico que respecto de la duración y la distancia mejor acompaña la reflexión sobre el tiempo y la arquitectura del paisaje de Antequera.

5. Ahora bien, una vez en ese bosque, el pensamiento ha de abrir claros en las sombras y encontrar el 'principio', 'arjé', que no es sólo el de los tiempos, sino la razón de ser de unos hechos antiguos que sentimos como propios. Para adentrarnos en esas profundidades, necesitaremos, como necesitó Dante de Virgilio, el apoyo de una lógica capaz de desvelar la razón que explican a los mitos; unas fábulas cuyo sentido es siempre práctico: ser parte de una explicación sistémica del mundo. El mito es mediación, porque el pensamiento que se hace con analogías es mediación ante el mundo. Esa mediación encuentra afinidades en la propia naturaleza: los espacios en los que se remansan los flujos, el lago y el llano; la luz de la luna, que al iluminar la noche detienen el terror de la imaginación desbocada en la oscuridad, la vía láctea, las constelaciones, los abrigos naturales, las cuevas.

En la excavación arqueológica el entendimiento recuerda, pues saca a la luz lo que una vez el hombre supo y había sido olvidado. Para la comprensión del por qué y el cómo sucedió Menga, la arqueología debe apoyarse en el pensamiento poético; y, además, en la conciencia que nos vincula existencialmente al universo desplegada a la luz de las correspondencias con los hombres del pasado que seamos capaces de descubrir en nosotros.

6. Sobre el viaje a Villa Adriana, en 1910 y el proyecto de Ronchamp: *Le Corbusier, 'Oeuvre Complète' Editions d'Architecture Zurich. VV 5 y 6.* Sobre los viajes a Andalucía, en julio de 1930 y en 1932: J.J. Lahuerta, 'Le Corbusier a la Spagna' *Revista Archittetura e Archittetura.*

7. El pozo existente en el fondo de la cámara de Menga será, en su misterio y por mucho tiempo, una inagotable fuente de sugerencias y de conjeturas. Una, a la que la consideración del templo de Serapis aporta argumentos (pues la cueva que recibe luz en su fondo y de la que mana agua es símbolo del sexo y la fertilidad femeninos) sería la siguiente:

'Nos acostumbramos a verlo todo con nuestros ojos. Imaginamos que hace cinco mil años los habitantes del lugar de la actual Antequera eran más toscos, es decir, menos exigentes, más 'primitivos', en lo intelectual que nosotros. Y damos por sentado que entre ellos dominaba la visión del mundo masculina. Serían los varones los que representasen a aquella sociedad, y los poseedores de las claves que explicasen lo que son hoy para nosotros sus enigmas. Lo inmediato es suponer que prestaban atención primordial al sol. Y cuando pensamos que también podía llamar su atención la luna, incluso asociada al agua y a los misterios de la fertilidad, lo hacemos como forma de granjearse la simpatía de ese factor importante en la vida, ofreciéndole pleitesía: es decir, como una acción interesada de los hombre hacia lo femenino en cuanto 'otro'.

Pero, ¿y si las hembras dominaran esa sociedad primera, la de Menga, en consecuencia a poseer la facultad de la reproducción, cuya asociación al acto sexual como causa aún no hubiese sido averiguada? La luna y el agua serían valoradas como factores propios, vinculados a la fecundidad y el nacimiento de la vida nueva, a la menstruación, a las conductas sexuales, e incluso a la participación, por transferencia, de atributos o cualidades.

Esa parte dominante del grupo podría haber decidido dedicar un templo a la luna cuya planta representara la forma de la parte más poderosa y misteriosa del cuerpo femenino. Y, de manera similar a la de los hombre más primitivos que reproducían en el interior de las cuevas las formas figurativas de lo que era para ellos primordial, la caza, la sociedad evolucionada de Menga reprodujo en el interior del templo –la 'cueva civilizada'– y de manera más sutil aunque no menos directa, la forma de la luna: el pozo. Forma que ofrece una doble similitud, en el cielo de la noche y en el reflejo alargado de la luna sobre el lago; y significado que respondería al interés de la mujer por asegurar el mantenimiento de la humedad en la cavidad sexual y reproductora que representa la cueva.' (Damián Álvarez Sala, marzo de 2007)

8. Damián Álvarez Sala, 'El arco iris de la soledad', PH cuadernos 23. Dólmenes de Antequera. Tutela y valorización, hoy.

9. El significado etimológico del término 'metáfora' es 'llevar de un sitio a otro'. Descubrir las leyes que subyacen a las repeticiones y las semejanzas en la naturaleza fue sin duda el primer objetivo estratégico de la inteligencia; y en el aprendizaje del combinar las correspondencias evocadas por ellas tuvo lugar al nacimiento de la poesía.

10. El cementerio de Finisterre es obra del arquitecto César Portela.

11. Damián Álvarez Sala, 2006-2007: Croquis de la propuesta para la ordenación del espacio de los dólmenes de Viera y de Menga. Gabinete de Estudios de Paisaje. Empresa Pública de Suelo de Andalucía.

12. En esta obra de impecable expresión clásica, y en fecha tan temprana como 1504, Rafael introduce con la composición unitaria de dos escenas potencialmente autónomas un elemento genuinamente anticlásico o manierista, aunque sujeto a la unidad y equilibrio de la obra por la inexpugnable armonía de la composición.

Antequera, 20 de noviembre de 2009

FOTOGRAFÍAS: 2, 3, 15 y 35: J. PÉREZ; 4, 7, 9, 18, 19, 22, 28, 33, 34 y 37: D.ÁLVAREZ; 5, 6, 11, 12, 13, 14, 16 y 17: 'LE CORBUSIER, OEUVRE COMPLÈTE'. ED. D'ARCHITECTURE ZURICH.

DIBUJOS: 1, 20, 24, 27, 38 y 39: D. ÁLVAREZ

TRATAMIENTO DE IMÁGENES: JM. ESCOBAR