

LA NATURALEZA ARTIFICIAL DE CENTRAL PARK ARTIFICIAL NATURE AT CENTRAL PARK

Ángel MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA*

RESUMEN

Central Park fue el primer gran parque público norteamericano, pionero en la adaptación de un modelo europeo según un lenguaje heredado del pintoresquismo y la jardinería inglesa, el resultado de una serie de transformaciones que intensificaban los efectos paisajistas: sobre la tierra había un paisaje diseñado y dibujado que copiaba a la naturaleza y bajo la tierra se disponía un eficiente sistema tecnológico. El parque reúne las cualidades de dos tipos de espacios libres en la ciudad: la imagen o recreación de la naturaleza en la ciudad y la potencialidad del lugar sin ocupar, un paradigma de la identificación entre espacio público y territorio, emblema de la identificación del uso social y democrático del tiempo libre. Este terreno, reservado en medio de un paisaje rural cuando la ciudad era una previsión abstracta dibujada en forma de retícula ortogonal y aquel lugar sólo un conjunto de ciénagas y rocas, fue transformado según el proyecto de dos precursores de la arquitectura del paisaje; hoy es un territorio sorprendente, sin ocupar, enfrentado a la compacta edificación que lo contiene, un paradigma de yuxtaposición de naturaleza y ciudad.

Palabras clave: paisaje, transformación, pintoresquismo, recreación, superposición, espacio libre, espacio público, potencialidad.

ABSTRACT

Central Park was the first American public park, pioneer in the adaptation of an European model following the style of picturesque and English gardening, the result of a group of transformations that intensified the landscape effects: over the ground there was a designed and drawn territory copying the nature and below it an efficient technologic system. The park gathers the skills of two kinds of non-built sites in the city: the image or recreation of nature in the urban reality and the potentiality of a place without occupation, a paradigm of the identification of a social and democratic use of leisure time. This space reserved in the middle of a rural landscape when the city was just an abstract prevision grip-shaped and that place only an useless mixture of swamps and rocks, was transformed as in the project of two founders of landscape architecture; today has become a relevant territory free of construction towards the compact city where is contained, a unique example of juxtaposition of nature and city.

Keywords: landscape, transformation, picturesque, recreation, superposition, non-built space, public space, potentiality.

* Doctor arquitecto y profesor asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

El proyecto del parque

La isla de Manhattan es el territorio entre dos ríos que en 1609 descubrieron los holandeses en su búsqueda de la ruta de la seda y sobre el que se superpuso una retícula regular de avenidas y calles diseñada con objeto de regular su ocupación futura. Más allá de la zona ocupada al sur por el asentamiento holandés, era un paraje boscoso con algunos senderos y vías de comunicación entre diferentes asentamientos indios. En 1811 una comisión había propuesto un plano con doce avenidas en dirección Norte-Sur y ciento cincuenta y cinco calles en dirección Este-Oeste, la imposición abstracta de una trama sobre las preexistencias de caminos, explotaciones agrícolas, pantanos y canales. A mediados del siglo XIX comenzó a plantearse la necesidad de disponer de algún espacio libre en previsión de que la ciudad pronto estaría completamente ocupada.



Fig. 1. Detalle del plan urbano de 1811. The Phelps Stokes Collection. New York Public Library.

En 1844 William Cullen Bryant, editor del «New York Evening Post», promovió la planificación de un parque público para Nueva York presintiendo que dado el rápido crecimiento de la ciudad hacia el norte, en poco tiempo no habría en Manhattan ni un solo espacio verde; el plan de 1811 no había reservado ningún espacio para ello¹.

¹ En 1844 William Cullen Bryant escribió un editorial en el «New York Evening Post», la víspera de un 4 de julio, reclamando un lugar abierto donde celebrar la fiesta nacional: “El comercio está devorando metro a metro la costa de la isla, si queremos salvar alguna parte para nuestro bienestar ha

Andrew Jackson Downing, el primer arquitecto paisajista del país, siguió la reivindicación de Bryant y juntos presionaron a los planificadores de la ciudad para establecer qué tierras podían ser reservadas². El trazado del parque habría de decidirse íntegramente en un tablero de dibujo, cuando los arquitectos paisajistas Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux presentaron a concurso un proyecto que respondía a una disposición artificial y seguía la estela inglesa de William Kent, Lancelot “Capability” Brown o Humphry Repton, en su idea de construcción de una naturaleza intensificada y en la tendencia a equiparar las ciudades americanas con los modelos europeos contemporáneos.

Central Park fue el primer parque público de Estados Unidos, los defensores de su creación, fundamentalmente comerciantes y terratenientes, admiraban los parques públicos de Londres o París y señalaban que Nueva York necesitaba una oferta similar para establecer su reputación internacional. En una fase de consenso político, entre 1853 y 1856, las distintas comisiones de tasación y valoración pagaron más de cinco millones de dólares por tierras no desarrolladas: un lugar irregular de ciénagas y rocas, que hacían de este terreno entre las avenidas Quinta y Octava y las calles 59 y 106 un territorio pocopreciado para la iniciativa privada. Los planificadores no habían considerado inicialmente la ocupación más allá de la calle 106 porque transformar en una escena de aliciente paisajístico el alto frente rocoso y el pantano que existían en el borde norte suponía una inversión muy elevada. Más tarde se valoró que sería aún más costoso desarrollar la zona para un uso comercial o residencial y se decidió la extensión de los límites hasta la calle 110, las actuales 340 hectáreas.

de hacerse ahora”. A lo largo de este año publicaría varios editoriales subrayando esta necesidad. El libro de M. M Graff, «Central Park, Prospect Park, A New Perspective» (Greensward Foundation. Nueva York, 1985), analiza con detalle la figura del primer precursor del parque, el alcance de sus editoriales en el «New York Evening Post» y su talla mediocre de poeta, su actitud ante el crecimiento de la ciudad y su relación con el proyecto de Central Park durante los años de su construcción.

² “Deberían reservarse no menos de 500 acres entre la calle 39 y el río Harlem. La mayor parte es todavía un área inútil y así podrían adquirirse por un millón de dólares. En esta superficie habría espacio suficiente para amplias zonas de parque y zonas de recreo, que dieran una impresión real del aire y belleza del campo verde, el olor y la frescura de la naturaleza. En medio debería estar emplazada la gran reserva para la distribución de agua del acueducto de Croton, en forma de agradables lagos de agua clara. En un parque así, los ciudadanos harían excursiones en carros o a caballo, tendrían el encanto inherente de los caminos y escenas campestres y olvidarían por un tiempo el sonido de las calles o el fulgor de los edificios. Los peatones encontrarían la calma y buscarían la soledad de ciertos caminos o encontrarían la compañía de miles de rostros felices en las zonas amplias cuando así quisieran”. En Andrew Jackson Downing, «The Horticulturist», Agosto de 1851.

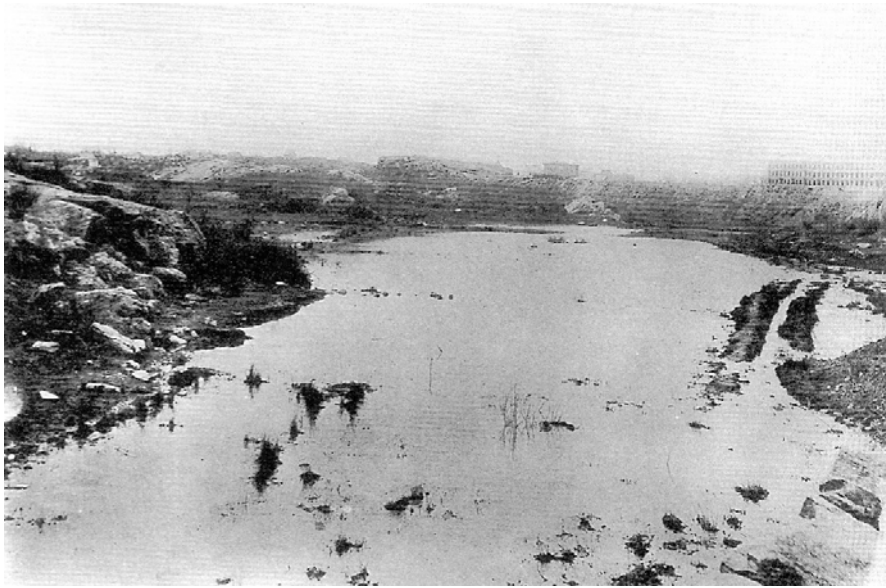


Fig. 2. Ciénagas que ocupaban el parque en la zona del actual estanque de la calle 59, 1857. New York Historical Society.

Frederick Law Olmsted, que ostentaba entonces el cargo de superintendente del parque, había ocupado el lugar de Andrew Jackson Downing, encargado de su diseño y fallecido en 1852. El proyecto de Olmsted y Vaux, con el lema *Greensward*, fue elegido en un concurso entre treinta y tres participantes anónimos. El parque se inauguraría oficialmente en 1873 pero en parte estaba abierto al público desde 1858. Los trabajos habían empezado en 1857, cuando gran cantidad de la roca eliminada se usó para un muro temporal, se drenaron pantanos y ciénagas, se desbrozó y se mejoró el terreno primitivo. Se construyeron senderos, caminos, puentes, carreteras transversales, un sistema de drenaje de 100 kilómetros de tuberías y un sistema de riego. Sobre la tierra había un paisaje diseñado y dibujado que copiaba a la naturaleza y bajo la tierra se disponía un eficiente sistema tecnológico.

Central Park fue el resultado de una serie de manipulaciones y transformaciones que intensificaban los efectos paisajistas: lagos artificiales, árboles trasplantados, accidentes inventados. La paradoja del pintoresquismo consistía en la consecución, por medio del artificio, de una naturaleza exagerada que conmoviera a través de la acumulación de imágenes y el exceso de sensaciones. Sería, un siglo más tarde y al otro lado del océano, la culminación y sublimación del modo británico en el diseño de parques y jardines que además de la formación inglesa de Olmsted, Vaux o Downing, ya se había ido filtrando a través de los cuadros de los pintores de la Escuela del Río Hudson. Olmsted y Vaux no harían sino proyectar a gran escala esta colección de artificiosas estampas rústicas, la ilusión de una naturaleza variada se hacía realidad en el centro de Manhattan, entonces aún una isla por ocupar.

Los paisajistas americanos trataban de encontrar la esencia de un arte anclado en el espíritu de la nación, una práctica oriunda que pudiera compararse a la gran tradición europea, esta visión nostálgica marcaría el desarrollo de muchas ciudades e influyó decisivamente en la configuración formal de Central Park³.

Olmsted y Vaux diseñaron su bosque artificial sabiendo que algún día estaría completamente flanqueado por complejos residenciales de gran altura. Por eso fue concebido para dar la apariencia de ser mucho más grande, el proyecto ocultaba la ciudad en los bordes pero permitía grandes vistas panorámicas del paisaje interior. Estas superficies en apariencia infinitas eran para Olmsted el antídoto al confinamiento urbano. Las bases del concurso establecían que debían hacerse cuatro o más cruces de Este a Oeste entre las calles 59 y 106. El resto de las propuestas presentadas situaban éstos dentro del parque y en consecuencia, creaban intersecciones e interrupciones. Olmsted y Vaux sorprendieron por su audaz tecnología: diez años antes del primer transporte subterráneo, diseñaban una vía bajo tierra, enterrada por debajo del nivel del parque, con objeto de mantener la sensación de expansión ininterrumpida.

Greensward apostaba por marcar el contraste con las líneas ortogonales de la ciudad. Ni siquiera el trazado de estas cuatro carreteras menos oscilantes que el resto de caminos no enterrados, era recto, sino que seguía ligeras oscilaciones. Los otros serpenteaban continuamente, Olmsted y Vaux habían huido de caminos lineales intencionadamente, en su memoria del concurso dejaban claro que la idea de un parque como un hermoso espacio abierto no era compatible con caminos en los que fuera posible circular a gran velocidad. Atendiendo a la presión de algunas críticas, habrían de revisar el sistema de circulación para separar caminos de carromatos, peatones y caballistas, así surgirían puentes y arcos ornamentales para permitir los nuevos caminos que resultarían emblemáticos. Vaux, asistido por el arquitecto inglés Jacob Wrey Mould, diseñó más de cuarenta puentes para eliminar los problemas de cruces entre las diferentes rutas, el diseño y la elección

³ “Llegará el día en que Nueva York estará completamente construida, en que se habrán hecho todos los nivelados y los rellenos, y el relieve rocoso, pintoresco y variado de la isla se habrá convertido en unas formaciones de filas y filas de monótonas calles rectas y en montones de edificios erguidos. No quedará indicación alguna de su variada superficie actual, con la excepción de unos cuantos acres contenidos en el parque. Entonces, el valor incalculable de los actuales perfiles pintorescos del terreno se apreciará con claridad y la adaptabilidad a sus fines se reconocerá completamente. Por tanto, parece deseable interferir lo menos posible en sus perfiles suaves y ondulados, y en ese panorama pintoresco y rocoso, para así incrementar y desarrollar con sensatez esas fuentes particularmente singulares y características de efectos paisajistas”. En John William, «The Making of Urban America», Princeton University Press, Princeton, 1965. pp. 331-339.

“El primer requisito fue asignar ciertas zonas, tan pronto estuviesen disponibles o se necesitasen, para la distribución de elementos que conformasen una pantalla boscosa que ocultara cualquier objeto incongruente que hubiera fuera del parque al alcance de la vista de los paseantes. En segundo lugar, era necesario destinar cuanto fuera posible del terreno restante a la disposición de elementos que compusieran escenas pastoriles, abiertas y tranquilas. Finalmente era preciso asignar el resto del terreno a elementos que tendiesen a formar parajes escenográficos que contrastaran en la obscuridad y carácter pintoresco del detalle con la suavidad y simplicidad del paisaje abierto”. En Julius Gy Farbos, Gordon Milde y Michael Weinmayr, «Frederick Law Olmsted», The University of Massachusetts Press. Cambridge, 1968, p. 27.

de los materiales fue realizado para asegurar la adaptación paisajística con el conjunto. Los caminos curvos ofrecían una sucesión de vistas según se recorrían, con la excepción del Mall que culminaba en la terraza Bethesda, que fue concebido como un gran paseo recto, el único elemento formal arquitectónico en que la naturaleza ocupaba un lugar secundario frente a la vida social.



Fig. 3. Willowdell Arch. Fotografía de Victor Prevost, 1862. De izquierda a derecha: Andrew Haswell Green, comisionado y máximo responsable del parque; George Waring, ingeniero director de excavaciones y drenaje; Calvert Vaux; Ignaz Pilat; Jacob Wrey Mould; Frederick Law Olmsted.

El estudio de los documentos gráficos conservados muestra que la propuesta ganadora, además del mejor proyecto, era la más rigurosa y detallada. El proyecto fundía las influencias inglesas en un plan armonioso y funcional, demostraba un estudio de la distribución de caminos, prados, rocas o agua más profundo que cualquier otro. El trabajo de preparación se hizo en casa de Vaux, habitualmente los domingos y durante la noche porque Olmsted estaba ocupado en su superintendencia durante el día. Comenzaron en octubre de 1857, fueron seis meses en los que dieron forma al futuro parque. Olmsted no era un buen dibujante, fue Vaux el que preparó la presentación. Como superintendente, Olmsted reunió información topográfica detallada y precisa, además se había encargado de la limpieza del parque, la demolición de chabolas, la eliminación de algunas rocas y la construcción de un muro perimetral. En este tiempo en que recorría el parque a caballo llegó a conocer con exactitud su morfología, la posición de cada escarpe, pantano, colina o arroyo. Además del preciso conocimiento, algunas noches ambos iban allí y volvían a reconocer el terreno y solventar problemas en el propio lugar. La clave de *Greensward* era adaptar el estado previo a su objetivo,

aprovechar cualquier defecto del emplazamiento, sacar partido a la topografía y hacer que el visitante se sintiera como si una gran extensión de campo se hubiera abierto ante él. De todas las propuestas era la única con esta ambición de vistas y la ilusión de un gran territorio, un atrevimiento y previsión a una escala sin precedentes en la arquitectura del paisaje. Olmsted fue nombrado arquitecto jefe y Vaux, alejado de la opinión pública, concentrado en su tablero trabajaba como su asistente. Restaría un laborioso trabajo, sobre sus mesas y sobre el terreno, hasta que el parque llegara a ser como hoy lo conocemos.

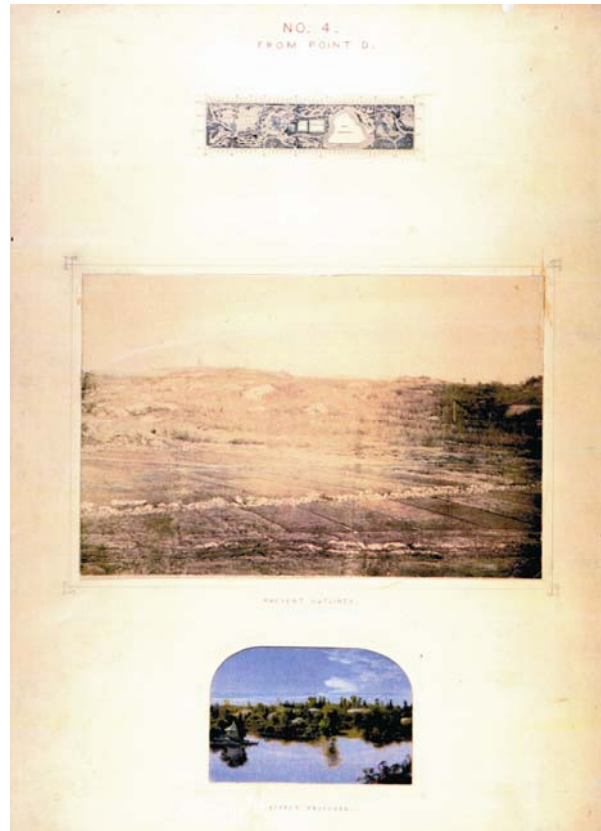


Fig. 4. Lámina de la presentación de Greensward con vistas del estado actual y el propuesto. Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux. The Central Park Drawings. Municipal Archives, Nueva York.

Vaux era un inglés que había asumido el sueño americano de una sociedad sin clases, subrayaba el papel democrático y público de un parque como gran obra de arte, había heredado de su maestro Downing la creencia de que un parque público hacía posible la armonía entre clases sociales y la unidad de una urbe cada vez más estratificada. Por ello Bethesda era para él la parte más querida y la que por encima de todas le hacía sentirse arquitecto, aunque pretendía que los espectadores llegaran a ella imbuidos de la naturaleza, dilatando su encuentro con

la arquitectura. Si ésta representaba el espacio más querido por Vaux, es en la densidad de los bosques del Ramble donde el genio de Olmsted, la facultad para transformar un espacio inservible en un gran territorio artístico se hace más evidente. Arroyos, cascadas, rocas, el Ramble es aún hoy el paisaje más complejo de Central Park, un bosque denso, una red de senderos, el ambiente tropical de inspiración panameña que diseñó junto a Ignaz A. Pilat -el austriaco experto en horticultura, superintendente de plantaciones y responsable en gran parte de la apariencia del parque-, imaginativas estructuras rústicas, dentados escarpes de rocas, una cueva, una topografía irregular de ángulos y quiebres agudos en la que los efectos pintoresquistas llegan a la máxima intensidad⁴.



Fig. 5. Central Park y Nueva York en 1865, John Bachman. *Historic Urban Plans*, Ithaca, Nueva York.

Olmsted pensaba que había que educar a la gente en la manera en que debían utilizar el parque, entre 1859 y 1860 elaboró normas para su uso. Creía firmemente en el enriquecimiento de la salud que conllevaba la naturaleza, para él, ocio y descanso se asociaban con la estancia en ella y su contemplación, una actitud espiritual y física. Sostenía que el parque se usara simplemente por su belleza y el disfrute del paisaje, aunque antes de su apertura oficial se construyeran un zoológico y un campo de béisbol y posteriormente se fueran

⁴ “Una intrincada disposición de luces y sombras para crear un grado de obscuridad no absolutamente impenetrable, pero suficiente para despertar en la imaginación un sentimiento de misterio”. Olmsted y Vaux, “A consideration of Motives, Requirements and Restrictions Applicable to the General Scheme of the Park”, Letter I, Jan. 1872, en Frederick Law Olmsted Jr., y Theodora Kimball -ed.- «Forty Years of Landscape Architecture: Central Park». Cambridge, Massachusetts, 1973, p. 250.

disponiendo campos de juego. Olmsted no concebía la arquitectura del paisaje sólo como forma artística, sino que destacaba la función social y cultural que la organicidad del parque desempeñaba en una ciudad con tanta densidad de población⁵. Sufrió varias depresiones y dos crisis nerviosas durante su trabajo en Central Park, las luchas por el control lo fueron debilitando emocionalmente hasta que se vio forzado a abandonar su trabajo en él⁶. Moriría demente en un psiquiátrico de Massachusetts cuyo entorno había proyectado y lamentando que los edificios no se hubieran colocado de acuerdo a su idea original.

Calvert Vaux permanecería intermitentemente hasta su muerte en 1895, en los últimos años desencantado por la creciente fama de su socio, se sentía frustrado ante el crédito que éste iba acumulando. Olmsted era la figura visible en la supervisión y control de los trabajos, y por otra parte, como autor conocido en ciertos círculos literarios, fue él quien asumió la tarea de los informes anuales y la correspondencia de la asociación de ambos. Adquirió notoriedad pública mientras Vaux era relegado a una presencia más discreta. Olmsted definió el papel de cada uno: los dos compartían el diseño general y sus detalles, el diseño arquitectónico correspondía a Vaux y la dirección de los trabajos a Olmsted, así como el control de la utilización que debía hacerse del parque y la enseñanza a la gente de cómo debía ser este uso. Se veía a sí mismo, por esta virtud educadora, como el principal responsable; Vaux, trataba de reivindicar la importancia del diseño. Se ha escrito mucho acerca de cuál de los dos fue más importante. Las estructuras, puentes, arcos y algunos edificios iniciales son labor de Vaux, un arquitecto experimentado, con la colaboración de Olmsted, y en particular, Jacob Wrey Mould. La esencia del parque, sus colinas, cañadas, formas de agua, caminos y senderos, son fundamentalmente de Olmsted. Ello explica que haya sido considerado en la mayoría de textos contemporáneos como el autor principal. La muerte de Vaux a los setenta y un años, al caer desde un muelle de Brooklyn, sería interpretada por su familia como un suicidio. Deprimido, apesadumbrado por la infravaloración de su papel en su alianza con Olmsted, y solo, tras la muerte de su esposa, se arrojó al mismo río que se había llevado la vida de su mentor Downing. Los comisionados enviaron flores del parque a su funeral.

Resulta emocionante imaginar la complejidad de aquellos primeros pasos en la construcción del parque, las primeras tareas de Olmsted como superintendente, cuando dirigía la tarea de convertir aquellas rocas y cenagales en un territorio en el que luego aconteciera el espacio libre. Cabría preguntarse en qué medida aquellas

⁵ A la muerte de Olmsted, su hijo Frederick Law Olmsted Jr. reuniría, editados con comentarios propios, muchos de los documentos de su padre y en cualquier obra sobre el parque es habitual la referencia a estos escritos acerca de las intenciones originales en su diseño. En 1912 Olmsted Jr. publicó la primera parte en «Landscape Architecture», el boletín que editaba la American Society of Landscape Architects. En 1922, en el centenario de su nacimiento, apareció el primer volumen de «Professional Papers of Frederick Law Olmsted, Senior». El segundo volumen dedicado a Central Park se publicaría en 1928. Hoy podemos consultar estos documentos en «Forty Years of Landscape Architecture» (Olmsted Jr. y Kimbal, 1973).

⁶ “No hay otro lugar en el mundo que sea mi casa. Lo amo en su totalidad y mucho más por los esfuerzos que me ha costado” (Olmsted a Vaux. Frederick Law Olmsted Papers. Manuscript Division, Library of Congress. 8 de junio de 1865).

decisiones previas fueron modelando instintivamente el terreno, condicionando el resultado final. La inmensa capacidad de un arquitecto para intuir la potencialidad de un gran territorio alcanzaba cotas sublimes.

El concurso habría de ser sólo el comienzo, Olmsted y Vaux tuvieron que luchar para que su proyecto conservara su esencia frente a las campañas de prensa o la oposición de algunos comisionados. Es cierto que el parque resultaría después de acuerdos y ajustes, victorias y concesiones, incluso más innovador, creativo y funcional que en el proyecto premiado. La mayoría de los autores americanos que han investigado sobre el parque prefieren entenderlo así: éste no fue nunca la imposición autocrática de un artista o un patrón, sino una síntesis de opiniones diversas que lo sitúan como un enriquecedor proyecto democrático, “la gran obra maestra americana del siglo XIX”. Si esto es cierto, también lo es que no fue sino la extraordinaria capacidad arquitectónica y la visión total de dos auténticos creadores la que le dio forma, desde las primeras reuniones hasta el plano seminal de *Greensward* y las cientos de revisiones, dibujos, visitas o negociaciones posteriores, las propias de cualquier proyecto.



Fig. 6. Plano mostrando el estado de los trabajos en enero de 1866. 9º Informe Anual de Central Park. The Metropolitan Museum of Art.

En los años que sucedieron al control de Olmsted y Vaux cualquier acción sobre el parque sería juzgada en términos de afrenta o énfasis de sus principios esenciales, y por ende, de la nación. Central Park había resultado pionero en la adaptación americana de un modelo europeo según un lenguaje formal heredado del pintoresquismo y la jardinería inglesa, cualquier polémica sostenida en el edén entre la Quinta y Octava avenida, además de discutida en la escala local de un espacio acotado, parecía afectar al sistema territorial americano y amenazar a una cierta concepción del encuentro de ciudad y campo. El proyecto adquirió la condición de emblema de la identificación del uso social y democrático del tiempo libre que encontraba en la naturaleza recreada un factor esencial. Central Park, como primer gran parque urbano es una síntesis del modelo urbanístico americano. Olmsted proyectó algo más que un parque, “naturalizó” la ciudad, dando forma a la idea de utilizar la arquitectura del paisaje de un modo creativo para conciliar el organicismo en la ciudad.

Cuando Robert Moses asumió el control del Departamento de Parques y Jardines en 1934, se acentuaría esta impronta emblemática de la ciudad y su espacio libre. El gran parque público en la ciudad, hasta entonces trasunto de la naturaleza perdida, pasó a ser un gran tapete lúdico al que dotó de equipamientos de ocio, el corazón de su red de espacios públicos, un emplazamiento que llegó a

dominar con un alto grado de control y eficacia, el germen de una nueva cultura del tiempo libre al alcance de todos. En las décadas que le siguieron, Central Park fue consolidando su importancia estratégica en la ciudad, al tiempo que Nueva York se convertiría en la primera capital global. La controversia sobre la ocupación del parque con diversas propuestas parece cosa del pasado, la conciencia de este enclave como una virtud nacional disuade en la actualidad cualquier propuesta de cambio. El parque se ha convertido en un espacio local, el salón de cada neoyorquino, y en un escenario universal conocido incluso por los que nunca lo visitarán.

El devenir del parque ha estado señalado por circunstancias económicas o sociales, como la falta de atractivo para el desarrollo inmobiliario que posibilitó la adquisición de aquel terreno o la crisis de mediados del siglo XIX que permitió contar con una ingente población desempleada para las labores de construcción; la numerosa población emigrante que adoptó el parque como valor de integración y lo convirtió en un éxito desde su apertura; el sistema corrupto del *Tammany Hall*⁷ que dominó por completo la logística del parque hasta que fue desarticulada por Moses; el eficaz impulso de éste gracias a su capacidad de gestión de programas del *New Deal* y su hábil conjugación con recursos privados; la recesión fiscal de la década de los setenta del pasado siglo que significó un declive absoluto. Ésta señaló también el imperativo urgente de una profunda restauración y la controvertida cuestión de su financiación privada, surgirían así las asociaciones mixtas público-privadas que se encargarían de “salvar” el parque, el primer damnificado en el derrumbe financiero de la ciudad. Los debates iniciados hace un siglo sobre si el parque debía ser un lugar idílico recreado o un espacio lúdico o sobre el modo de relación con la ciudad y los que siguieron décadas más tarde acerca de la libertad de expresión relacionados con su carácter como foro cívico ya no tienen sentido, Central Park tiene vida propia. Su construcción fue un símbolo de los principios de los estados del Norte frente a los confederados del Sur, el primer gran espacio abierto que se reservaba para el público en una ciudad próspera. Hubo algo de heroico en la consecución de este gran espacio público en la depresión severa de mediados del XIX y más tarde en que se enriqueciera en su aspecto lúdico e infraestructural durante la peor crisis económica de la historia de su país; como hoy lo hay en el hecho de que siga siendo el mismo territorio urbano libre dentro de la ciudad que lo rodea (libre de su densidad, de su especulación, de un modelo territorial que devora el paisaje y privatiza los lugares de reunión). El devenir de la gente, resulta más vibrante y diverso que lo que los grandes visionarios del parque, Olmsted en el siglo XIX o Moses en el siglo XX, pensaron. Central Park ha resistido cualquier intento de control y ha sido siempre el lugar donde cualquier cosa puede ocurrir.

⁷ Organización que con la llegada de los inmigrantes irlandeses y trabajando en colaboración con el partido demócrata, dominaría la ciudad desde 1850 hasta 1933. La elección de Fiorello LaGuardia en 1934 quebró finalmente la autoridad del Tammany Hall, que en su afán por incorporar los empleos del parque a su sistema patronal había sido uno de los mayores enemigos de Olmsted.

El parque en la ciudad

El entendimiento de Central Park es inseparable de la retícula que la contiene, una ciudad que ha agotado su planta pero continúa creciendo en altura y en profundidad. El parque siendo ese enorme espacio público arrancado al plan uniforme de 1811, un vacío que reserva una amplia zona en la ciudad, la libera de su ocupación total, ciento cincuenta y tres manzanas (51x3) indultadas de su posibilidad de crecimiento en altura y permite el registro de la sucesión de capas que componen Manhattan. El parque remite a la trama de una alfombra, por un lado coloreada y dibujada al detalle, mientras que debajo habita una amalgama de hilos y una masa imprevista de colores y texturas, puede leerse como un grabado en la superficie erizada de construcciones, la blanda organicidad del vacío con sus tejidos ocultos y sus espacios internos aparece como otra isla interior en la dureza pétreo de los rascacielos.

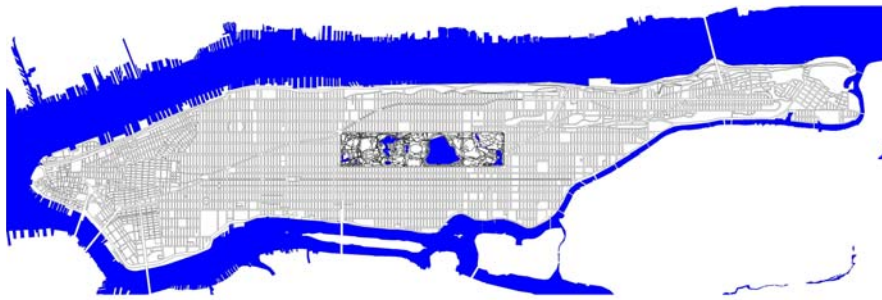


Fig. 7. Central Park en Manhattan. Martínez García-Posada, «Cuaderno de Central Park», 2008.

La separación del tráfico en distintos niveles, el sistema de riego subterráneo y la red de drenaje, la definición topográfica, los rellenos de tierra, la sustitución de los árboles y las plantaciones suelen aparecer como invisibles para la gente que supone que este territorio urbano del siglo XIX es una mera reserva natural con una mínima intervención humana. El parque supuso una conjunción de estética e ingeniería, uno de los aciertos de Olmsted y Vaux fue precisamente su control de la tecnología que subyacía bajo las formas naturalistas. Si pudiéramos desvelar lo que acontece bajo el manto de rocas y árboles, encontraríamos densos estratos de cables, tuberías o túneles. Antes de la construcción de Central Park había cinco grandes desagües naturales que comunicaban el parque con el río East, cuando las calles fueron trazándose y la superficie del terreno elevándose o soterrándose, este sistema natural se destruyó. Encerrado en su nuevo perímetro, el parque pasó a depender de un sistema artificial de desagüe para la evacuación del agua de fuertes lluvias. Se construyeron dos redes, una para el paisaje general y otra para el entramado de circulación, ambas conectadas al sistema que aportaba agua para el parque. Hoy día nadie conoce el número exacto de conductos que yacen bajo su superficie, sería interesante reunir la colección de todas las redes que discurren bajo el tapiz verde, que muestre las que se interrumpen o disminuyen al acabar el trazado de las calles o las que se intensifican en el subsuelo del terreno

desocupado. Todos ellos y no sólo el rectángulo que aparece en la retícula de cualquier callejero o guía de la ciudad son cartografías del espacio libre.

La cubierta del hotel Plaza, la terraza del Rockefeller, la azotea del Metropolitan o el interior de una casa de Wright en la planta baja de este museo, el muro cortina de un edificio de apartamentos de la Quinta avenida, podríamos jugar a mirar el parque desde diversas alturas pensando que igual que existe una sección áurea en arquitectura y, olvidando que hay variables como el color del cielo, la niebla, la luz, la época del año, tal vez existiera para el parque una altura áurea para su comprensión. Quizás desde una planta quince o veinte en cualquiera de sus bordes, estaríamos lo suficientemente lejos de la tierra para intuir su extensión y lo suficientemente cerca como para no perder su entendimiento como una alfombra que no es plana o para que las variaciones de su topografía no empezaran a desdibujarse como ocurre cuando despegamos del suelo. Hay tantas perspectivas urbanas del parque en la ciudad como diferentes cotas del plano del suelo en Manhattan. Nueva York es una ciudad para ser comprendida desde las alturas, en el vuelo aéreo o en alguno de sus miradores privilegiados, como intuyó Lewis Mumford, ha sido pensada “para ángeles y pilotos”.



Fig. 8. Sistema de drenaje. George Waring, 1859. The Central Park Conservancy.

Podemos comparar la retícula de 1811 con los dibujos de la isla en el siglo XVIII, más allá de la ocupación inferior se apreciaba sólo un paisaje de caminos, granjas y explotaciones agrícolas, se comprende así la complejidad y trascendencia de la imposición del modelo, el terreno de Central Park siempre fue un espacio libre y antes sólo era ciénagas y rocas. La superposición de secuencias históricas, no la de infraestructuras, capas y niveles, sólo existe en Nueva York en el proceso continuo por el cual el edificio que ocupa una parcela es demolido para construir otro más alto y más nuevo pero que permite a la forma en planta de la ciudad seguir siendo la misma. En los límites de Central Park, la ciudad se convierte en una escala gráfica que nos ubica en un espacio tridimensional, la

pauta de la retícula bordeando el elemento abierto es una unidad de medida, como si la arquitectura de la ciudad aportara líneas que subrayaran la organicidad del paisaje.

Central Park es el fondo que se adivina, pautado entre manzana y manzana, en el trayecto por las calles adyacentes. El gran jardín central es una narración intermitente, el telón de fondo de muchas calles de la trama, una cualidad que éstas comparten simultáneamente, y el de otras tantas miradas desde la cima de muchos edificios. Central Park permite la constatación de muchas transversalidades de Nueva York, tantas como calles y avenidas desembocan en él. En su interior, la concurrencia de vías se aprecia como los hilos que en sus márgenes ponen en evidencia la esencia del tejido, convirtiendo la apariencia homogénea y unitaria de la tela en una imagen que muestra explícitamente la forma inicial, transparencias de líneas horizontales y verticales, que quedan dibujadas en el borde. Como si estuviésemos sentados en las gradas del Teatro Olímpico de Vicenza, desde el espacio libre se adivina la sucesión de acontecimientos que tienen lugar en cada calle que viene a asomarse a él. Como en el Teatro, el vacío de Central Park tiene su prolongación ilusoria en la percepción transversal de los hilos de la trama y se revela como un espacio donde descubrir el placer de mirar y reconocer el lugar específico que nos corresponde como espectadores.

Central Park reúne las cualidades de dos tipos de espacios libres en la ciudad: el parque como imagen o recreación de la naturaleza en la ciudad; y la potencialidad del lugar sin ocupar. Como territorio urbano no ocupado es un lugar disponible, un espacio no especializado y que por su falta de caracterización fija es susceptible de transformaciones y usos alternativos. Llegaríamos ante una pregunta central que no tiene una respuesta única, ¿es Central Park realmente un vacío? Central Park sí es un lugar construido, en realidad, no cabría imaginar un lugar más lleno y ocupado que un parque como éste. Si hablamos de él como un “vacío” urbano es en la medida en que reúne estas condiciones de escenario de la imaginación social, espacio preparado para ser reinventado constantemente, apto para ser usado de mil maneras distintas. Su escala y la amplitud de aprovechamiento que da su tamaño permiten entenderlo así. Frente al lleno, que posee el valor de lo definido, el vacío -lugar con expectativas de ser ocupado- adquiere el sentido de lo potencial.

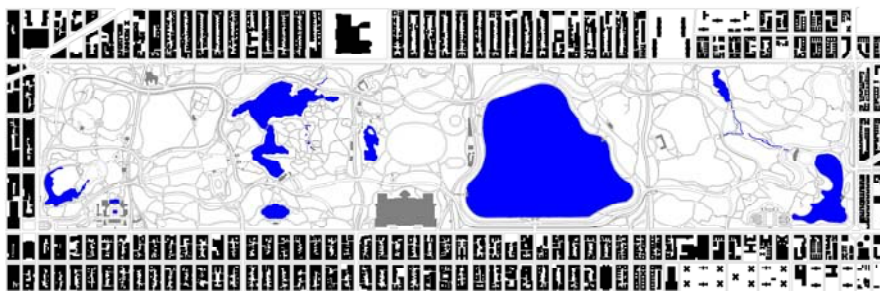


Fig. 9. Dibujo del parque. Martínez García-Posada, «Cuaderno de Central Park», 2008.

La mayoría de los historiadores⁸ que han estudiado el parque se centran en el impulso de los precursores, la visión de Olmsted, su trabajo con Vaux, los debates y controversias, sus periodos de declive o recuperaciones. Pero hay otra historia que atiende a la gente y lo relaciona con la ciudad: propietarios que apoyaron el proyecto, inmigrantes que lo habitaban antes de las obras, políticos, artistas, obreros, ingenieros... y todos los que hoy lo entienden como el patio de sus casas o su campo de juegos, un paradigma de la identificación entre espacio público y territorio. Central Park es una pequeña feria diaria, una eterna sístole y diástole, un emplazamiento esponjoso y palpitante. Nueva York cuenta con un territorio con la posibilidad de reunir a 100.000 personas una noche y al día siguiente servir para la lectura o el paseo, un lugar elástico y maleable que reconocemos en la cotidianidad de nuestras preocupaciones y en las ocasiones de fiesta y celebración, ceremonias de ocupación de lo público, con un sentido colectivo de apropiación anónima que genera un sentimiento de posesión y unión. Central Park es un espacio libre y rebosante de posibilidades en medio de una realidad urbana, y al mismo tiempo un lugar habitado y un referente urbano, centro de celebraciones de la vida en común o del tiempo libre, con la capacidad de cambiar constantemente y de ser utilizado de modos distintos, como el protagonista de «El Palacio de la Luna», Marc Stanley Fogg, que sobrevivió durante un tiempo en Central Park⁹.

⁸ Barlow Rogers, Cedar Miller, Graff, Kinkead o Rosenzweig y Blackmar.

⁹ “Si finalmente elegí Central Park fue porque estaba demasiado agotado para pensar en otro lugar. A eso de las once me encontré caminando por la Quinta Avenida, pasando la mano distraídamente por el muro de piedra que separa el parque de la calle. Miré por encima del muro, vi el inmenso parque deshabitado y comprendí que no se me iba a presentar nada mejor a aquellas horas”.

“Esto era Nueva York, pero no tenía nada que ver con el Nueva York que yo había conocido siempre. Carecía de asociaciones, era un lugar que podía haber estado en cualquier parte. Mientras le daba vueltas a esta idea, se me ocurrió de pronto que había sobrevivido a la primera noche (...) A partir de entonces dormí en el parque todas las noches. Se convirtió en un santuario para mí, un refugio de intimidad contra las rechinantes demandas de las calles. Había tres mil cuatrocientas hectáreas [sic] por las que vagar y, contrariamente a la inmensa parrilla de edificios y torres que se elevaban fuera del perímetro, el parque me ofrecía la posibilidad de la soledad, de separarme del resto del mundo.”

“La vida en Central Park permitía una gama mucho más amplia de variables. Nadie te hacía caso si te echabas en la hierba y te dormías en mitad del día. Nadie parpadeaba siquiera si te sentabas debajo de un árbol sin hacer nada, si tocabas el clarinete, o si aullabas a pleno pulmón. Exceptuando a los oficinistas que se quedaban al borde del parque a la hora del almuerzo, la mayoría de la gente que venía allí actuaba como si estuviera de vacaciones. Las mismas cosas que en las calles les habrían alarmado, allí pasaban por diversiones desenfadadas. La gente se sonreía y se cogía de la mano, doblaban el cuerpo en posturas inusuales; se besaban. La actitud era vive y deja vivir y, mientras no estorbaras activamente a los demás, eras libre de hacer lo que quisieras (...) El parque me proporcionaba un umbral, una frontera, una manera de distinguir entre el interior y el exterior. Si las calles me obligaban a verme como los demás me veían, el parque me daba la posibilidad de regresar a mi vida interior, de valorarme exclusivamente en términos de lo que estaba pasando dentro de mí. Descubrí que es posible sobrevivir sin un techo pero no se puede vivir sin establecer un equilibrio entre lo interno y lo externo.”

“Allí me sucedieron muchas cosas inesperadas, cosas que casi me parecen imposibles al recordarlas ahora” (en Paul Auster, «El Palacio de la Luna», Barcelona 1989).



Fig. 10. Manifestación por la paz, 1970. Fotografía de Garry Winogrand.

A Marc Stanley Fogg le gustaba la paradoja de vivir en un mundo natural hecho por el hombre, la naturaleza realzada le ofrecía una variedad de lugares y terrenos que la naturaleza real nunca le hubiera dado en un área reducida, arces, robles, olmos americanos, olmos de Liberia, ginkgos, robles rojos, sauces, en montículos y prados, roquedales y junglas de follaje, suaves pastos y redes de cuevas, la vegetación desmedida de América junto al orden de los jardines ilustrados y románticos europeos, un mundo en miniatura. Olmsted escribió que cada palmo de la superficie del parque, cada árbol y cada arbusto, igual que cualquier arco, paseo o camino, había sido puesto donde estaba con un propósito. Para él, los paisajes pastoriles y pintorescos eran el alimento del alma. Pero el éxito de Central Park reside en que además de ser un parque, la gente acude por otros reclamos, algo que ya entendió Robert Moses al enriquecer la recreación idílica de la naturaleza que planteasen Olmsted y Vaux con una infraestructura de ocio. Hoy es la principal instalación recreativa de Manhattan además de una conservación taxidérmica de la naturaleza, espacio de libertad e indefinición, trasciende el papel de mero recuerdo de una naturaleza perdida.

El cielo que vemos en cualquier punto de la retícula es sólo el reflejo homotético de la planta de la ciudad, y en cambio, al llegar a Central Park aparece en toda su magnitud sobre nosotros y la extraña luz de las calles de Manhattan se convierte en una inmensa y deslumbrante claridad. El dibujo en blanco y negro de las secciones a distintas alturas de Manhattan refleja esta realidad telescópica de una ciudad menguante según asciende, casi un rectángulo compacto que enmarca el parque hasta la planta cinco, y en el que al elevarse van apareciendo poros que permiten entender que el gran territorio libre empieza a desbordarse, hasta que la representación acaba llenándose de claros en los últimos cortes de la serie y

evidencia la imposibilidad de cualquier tentativa de trazar unos límites del parque. Una inundación que se elevara a la altura de los mayores rascacielos nos mostraría una cartografía diferente de la ciudad. A partir de ciertas capas, Central Park es un océano que se desborda fuera de su contenedor, inundando la malla urbana y convirtiendo en archipiélagos a los bloques y manzanas.

Central Park enfrenta la ciudad a su propio horizonte. Entonces se reconoce desde su interior el perfil de la metrópoli, la silueta de sus rascacielos, la imagen que hace reconocible la isla en todo el mundo. En los bordes del parque aparecen los diversos *skylines* como secciones recortadas enfrentadas, los perfiles de los edificios colindantes, emergen, como islotes de un territorio inundado. Central Park nos hace reconocer la sombra en una ciudad de una luz insólita, casi sin sombras, o mejor en una sombra permanente. Observando las imágenes del perfil de la ciudad duplicado en la superficie del estanque, advertimos que en el agua, el reflejo sustituye a la sombra y la ciudad se hace simétrica entorno a la línea de tierra. Las masas de agua son como pozos o ventanas en las que se ve el cielo. El agua no sólo recoge en su movimiento la vibración del aire, sobre la alfombra del parque se proyecta el perfil de la ciudad, línea cambiante a lo largo del día, como si el parque fuera una ribera en la que sólidos y fluidos negociaran continuamente fronteras inestables. La retícula urbana estría dos direcciones de reconocimiento del territorio de la isla, pero la mirada elevada superpone una capa con libertad de formas, la de los múltiples rayos y relaciones visuales, como si sobre la capa rígida y ortogonal, la de la ciudad ordenada, se dispusiese otra, “miradas elevadas”.



Fig. 11. Central Park. Fotografía de Bruce Davidson, 1988.

En el interior de Central Park, “Manhattan desde dentro”, miramos el interior de la ciudad y leemos otra materialidad, reconocemos su opacidad y su transparencia. En los cuatro frentes empieza a dibujarse el negativo de lo que ocurre al otro lado de lo sólido, la ilusión de una ciudad invertida, vuelta del revés. Si escudriñáramos desde la otra cara, descubriríamos lo que sólo imaginamos desde dentro del parque, los cientos de visuales que permiten entenderlo como la continuidad de cientos de interiores que lo rodean a distintas alturas, la diversión de suponer cada ventana suspendida como una pequeña historia en la ciudad. Como en esa cita de Le Corbusier¹⁰, “un millón de ventanas en el cielo. Es aquí donde comienza el espectáculo mágico”, cuando el maestro suizo pretendía ser poeta, “el cielo estaba empavesado”, “una vía láctea en la tierra”. ¿Estamos dentro o fuera?, ¿se deja la ciudad y se entra en el parque? En ninguna de las representaciones de la ciudad desde dentro del parque aparecen sólo los edificios, el parque figura siempre: como mínimo una breve franja orgánica certifica que la instantánea del frente de construcciones ha sido tomada desde dentro. Ocorre lo mismo en el otro sentido del vector: es extraño que se retrate Central Park sin que al fondo se intuya la presencia de algún edificio, alguna luz o alguna sombra de la ciudad sobre lo orgánico. Es la yuxtaposición la que llena de sentido cada una de estas series. Seguramente sea esta continuidad de ciudad y naturaleza la imagen que más ha inspirado a artistas, fotógrafos, escritores o arquitectos. Central Park sin el Manhattan que lo contiene no sería el gran territorio urbano que anima estas reflexiones.

En el Nueva York del siglo XIX la altura media era de cuatro plantas y hoy es dieciséis, hace un siglo las edificaciones en torno al parque eran como dunas y hoy son acantilados. El texto que escribió Robert Smithson como homenaje a Olmsted (Flam, 1996, pp. 157-171)¹¹ nos llevaba a cuestionarnos cuál era el

¹⁰ “Un millón de ventanas en el cielo. Es aquí donde comienza el espectáculo mágico. Cien veces he pensado: Nueva York es una catástrofe; y cincuenta veces: es una hermosa catástrofe. Una tarde, hacia las 6, tomé un cocktail en la casa de Sweeney –un amigo que vive en un *apartment-house* a la derecha de Central Park, hacia el East River; era el último piso del edificio, a cincuenta metros sobre el nivel de la calle. Miramos por la ventana, salimos al balcón; finalmente, subimos a la azotea.

La noche era negra; el aire era frío y seco. Toda la ciudad estaba iluminada. Quien no haya visto eso no puede saber ni imaginar. Es preciso haber sentido uno mismo ese asalto. Entonces se empieza a comprender por qué los norteamericanos están tan orgullosos desde hace veinte años, y por qué alzan la voz en el mundo y por qué muestran impaciencia cuando vienen a Francia. El cielo está empavesado. Es una vía láctea que ha descendido sobre la tierra; uno se encuentra dentro de ella. Cada ventana, cada hombre, una luz en el cielo. Empero, se crea una perspectiva por la estructura de las mil luces de cada rascacielos: esto se dibuja más en el espíritu que en la noche perforada por ilimitados fuegos. Las estrellas también están –las verdaderas-, pero como un suave crepitar lejano. Esplendor, chisporroteo, promesa, prueba, acto de fe, etc. El sentimiento entra en juego; la acción se inicia en el corazón; crescendo, allegro, fortissimo. Henos aquí dentro del sentimiento, hénos aquí presas de embriaguez; hénos aquí bien afirmados en las piernas, con el pecho dilatado, deseosos de acción, llenos de una gran seguridad.

Es Manhattan con sus fervorosas siluetas. Verdades de la técnica, trampolín del lirismo. Las llanuras de agua, los ferrocarriles, los aviones, las estrellas y la ciudad de pie, con sus diamantes imaginables. Todo está ahí, verdadero.” (Le Corbusier, 1958, p. 129).

¹¹ Central Park fue para Robert Smithson el paradigma de un gran territorio inventado: lo consideraba la primera *earthwork* de la historia y utilizó recurrentemente el ejemplo de Frederick Law

paisaje en transformación del parque: es la ciudad que lo rodea en sus extremos este paisaje que se transforma sin cesar. Mientras la trama cambiante de rascacielos es opaca en transmisión de información sobre el territorio en que se asienta, Central Park es translúcido, una documentación permanente de la topografía modificada de la ciudad. Su imagen en medio de la trama es hoy tan sorprendente como en el momento en que se proyectó aquella reserva urbana, cuando aún era una ciudad de casas bajas antes de 1900. Las primeras construcciones eran casas de hilera de origen holandés e inglés, hoy el tipo constructivo predominante es el rascacielos de volumen e imagen rotundos. Olmsted diseñó su bosque artificial sabiendo que algún día estaría completamente flanqueado por complejos residenciales de gran altura. Cuando en 1857 Olmsted y Vaux dibujaban su propuesta para el concurso, Elisha Otis instalaba su primer ascensor en Nueva York. Los dos creadores habían pensado que mediante pantallas verdes en los bordes podrían ocultar los edificios de cinco o seis plantas. Olmsted incluso predijo que el parque podría llegar a “estar rodeado por un muro artificial, dos veces más alto que la gran muralla china, y formado por edificios urbanos”¹², pero no imaginaba el gran desarrollo de los rascacielos hasta una altura que ningún árbol podía camuflar. Décadas más tarde el *skyline* de Nueva York se transformaría en la nueva estampa de la conciencia nacional, como antes el ciudadano americano se había sentido cautivado por la vista del perfil de las Montañas Rocosas. En un escrito de 1928 (Olmsted y Kimball, 1973, p. 205), Frederick Law Olmsted Jr. lamentaba el daño que el *skyline* había causado a la obra de su padre y señalaba su falta de armonía con el paisaje. Se equivocaba, es el *skyline* el que le da vigor, hoy el paisaje de Central Park de cualquier estampa se funde indisolublemente con el fondo de escena de la ciudad en altura.

Nueva York es una ciudad liberada de la dependencia del pasado, como un proceso ininterrumpido en el que se destruye y se renueva a sí misma, y Central Park es una permanencia en esta trama urbana que se ha renovado continuamente, ha pervivido como referente en el corazón de la isla, tanto en la ciudad industrial del siglo XIX como en los modelos modernos del siglo XX. Lo que parece natural es el resultado de un empeño humano muy reciente, sus arboledas y lagos, que parecen conservar la magnitud y el misterio de los bosques primitivos, no son mucho más antiguos que los primeros rascacielos. Manhattan está siendo permanentemente construida y destruida, y sin embargo las rocas negras de Central Park emergen de la tierra como si todavía siguieran actuando las energías tectónicas que las hicieran levantarse. Central Park no tiene sentido sin la ciudad que lo envuelve, y en cambio, ¿cuántas veces habrá sido edificada cada parcela

Olmsted en sus reflexiones y creaciones, así ilustraciones o referencias a Central Park aparecen a lo largo de sus escritos. Resulta lógica la admiración que siempre manifestó por quien sería su figura de referencia al crear una topografía artificial en aquel terreno baldío. La deuda quedaría saldada en este último artículo, publicado en febrero de 1973 en «Artforum» cinco meses antes de su muerte a propósito de una exposición celebrada en el Museo Whitney, con mapas, fotografías y documentos del trabajo de Olmsted (“Frederick Law Olmsted’s New York”).

¹² En el capítulo “Olmsted y Vaux, Letter I to Sttebins” de Olmsted y Kimball, 1973, p.251.

que rodea al parque? Estudiarlo es rastrear la permanencia de la ciudad en lo inestable.

En los últimos años, se ha dado forma al concepto de territorio sacralizado, una condición que no tendría tanto que ver con la religión o el mito como con una idea abstracta de la relevancia de la presencia física de algunos lugares. Henry James escribió, a propósito de la escasa presencia de edificios religiosos en Nueva York a medida que la retícula iba siendo ocupada, que el verdadero territorio sagrado de la metrópoli era Central Park. La presencia de esa gran superficie de tierra liberada rodeada por la fiera masa de edificios le parecía el lugar más apropiado para hablar de la idea de trascendencia asociada a la ciudad. La “sacralidad” de Central Park es otra distinta a la de los parques o reservas naturales, si hoy resulta un territorio increíble es porque fue una reserva artificial, una decisión argumentada en contra de su ocupación edificada a medida que la ciudad crecía, justo en el centro del emplazamiento más deseado del mundo. Su relevancia no es la del territorio virgen o el mito de la América salvaje, sino la derivada de una decisión racional, y aún así, en algún punto entre sus parajes boscosos o sus lechos de roca granítica, uno puede sentirse imbuido por la sensación de recorrer, como en una reserva natural, la plataforma original de la tierra y olvidar el contexto circundante y tensionado. Smithson describía el parque como un proyecto continuo, señalando su doble capacidad de evolución, la de los años y la del espacio que lo rodeaba. Central Park mantiene inalterable su imagen en Nueva York, un parque de árboles cuyas hojas nacen y mueren todos los años, donde el agua de los estanques y lagos se hiela o se evapora, lleno del movimiento inquieto de sus habitantes, cambia menos que la ciudad de sus bordes, como la permanencia absoluta del retrato de un río de aguas caudalosas, la continuidad de lo inestable frente a la fragilidad de los edificios de piedra, hormigón, acero y vidrio.



Fig. 12. Fotografía aérea de Central Park. Michal Yamashita, 2007.

Bibliografía

- BARLOW ROGERS, Elisabeth (1977): *The Central Park Book*. The Central Park Task Force. Nueva York.
- CEDAR MILLER, Sara (2003): *Central Park, An American Masterpiece*. Harry N. Abrams Publishers y Central Park Conservancy. Nueva York.
- FLAM, Jack, -ed.- (1996): "Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape". *Robert Smithson, the Collected Writings*. University of California Press, Londres.
- GRAFF, M.M. (1985): *Central Park, Prospect Park. A New Perspective*. Greensward Foundation. Nueva York.
- HOPE REED, Henry & DUCKWORTH, Sophia (1967): *Central Park: A History and a Guide*. Clarkson Potter. Nueva York.
- KINKEAD, Eugene (1990): *Central Park 1857-1995. The Birth, Decline, and Renewal of a National Treasure*. W.W. Norton & Company. Nueva York.
- LE CORBUSIER (1958): *Cuando las catedrales eran blancas*. Poseidón. Buenos Aires.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel (2008): *Cuaderno de Central Park*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- OLMSTED JR., Frederick Law & KIMBALL, Theodora -ed.- (1973): *Forty Years of Landscape Architecture: Central Park*. Cambridge, Massachusetts.
- OLMSTED, Frederick Law (1870): *Public Parks and the Enlargement of Towns*. American Social Science Association. Riverside Press. Cambridge, Massachusetts.
- ROSENZWEIG, Roy & BLACKMAR, Elizabeth (1992): *The Park and the People: A History of Central Park*. Cornell University Press. Nueva York.