

Tindaya por los pelos. Evocando a Elena Asins.

Capi Corrales Rodríguez¹

El 6 de septiembre de 2019, el nuevo gobierno del Cabildo de Fuerteventura hizo pública su decisión de dar carpetazo a la idea de Chillida y proteger Tindaya. Habían pasado quince años desde que el escultor propusiese excavar un agujero con forma de cubo en el centro de la montaña, se habían gastado ya más de treinta millones de euros del erario público en el proyecto, y no se había movido aún ni una sola piedra. Al leer la noticia en los periódicos, recordé mi última visita a Tindaya tres semanas antes.

Había pasado un tiempo viviendo en la isla dedicada, fundamentalmente, a estudiar la manera de trabajar de la escultora conceptual Elena Asins (1940-2015). Como homenaje a la artista madrileña y para ejercitarme en lo que acababa de estudiar, quise dedicar mis últimos días en Fuerteventura a construir algo como lo hubiese hecho ella. Elena Asins construía ideas. Una idea es, por así decirlo, una maqueta. La palabra 'idea' viene del griego εἶδω, que significa ver, mirar u observar, y de εἶδος, que significa figura, forma, aspecto o visión. Asins construía maquetas con las que posibilitar en la mente de quien las contemplase², la experiencia de las espacialidades que ella tenía en su cabeza cuando las construyó. Puesto que la artista madrileña había fallecido en plena construcción de la primera de las ciudades que llevaba años queriendo hacer, decidí construir una ciudad *a la* Elena Asins. Nunca sabremos cómo hubiesen sido las ciudades construidas por ella, pero sí podemos jugar a construir posibilidades plausibles siguiendo su manera de proceder.

"P: Háblanos de tu interés por los espacios públicos, por el urbanismo..."

R: Es lo que más me interesa. Sería feliz si me encargaran construir una ciudad. Todo lo que sea pensar... Me interesan los planos. Un artista que me fascina es Mies van de Rohe; una de sus plantas me llega más profundamente que un Velázquez. La arquitectura me ha interesado siempre. Yo quise ser arquitecta y trabajé con arquitectos siendo adolescente, iba a dibujar al Casón del Buen Retiro, y les tenía una gran envidia, de hecho Bellas Artes nunca me interesó... El espacio y el tiempo no se separan. Cuando creas un espacio, estás creando un tiempo de recorrido. Cualquier arquitectura, por pequeña que sea,... un habitáculo es un tiempo. (Asins, 2006³).

Asins iniciaba sus proyectos leyendo; la lectura de sus autores favoritos⁴ le ayudaba a concentrarse. Decidí, pues, comenzar por seleccionar entre sus textos favoritos algunos que me inspirasen. Mi plan era recorrer la isla con ellos como mapa hasta encontrar un lugar adecuado (sabría cual cuando lo encontrase), y el propio lugar me indicaría qué piezas de la escultora utilizar en mi construcción. Una vez tuviese elegidos lugar y piezas, sólo tendría que poner la cabeza a funcionar. No tuve duda sobre el primer texto a incluir: el único testimonio que conozco dejado por la artista sobre la estructura que tendría su ciudad. Lo copié en el cuaderno.

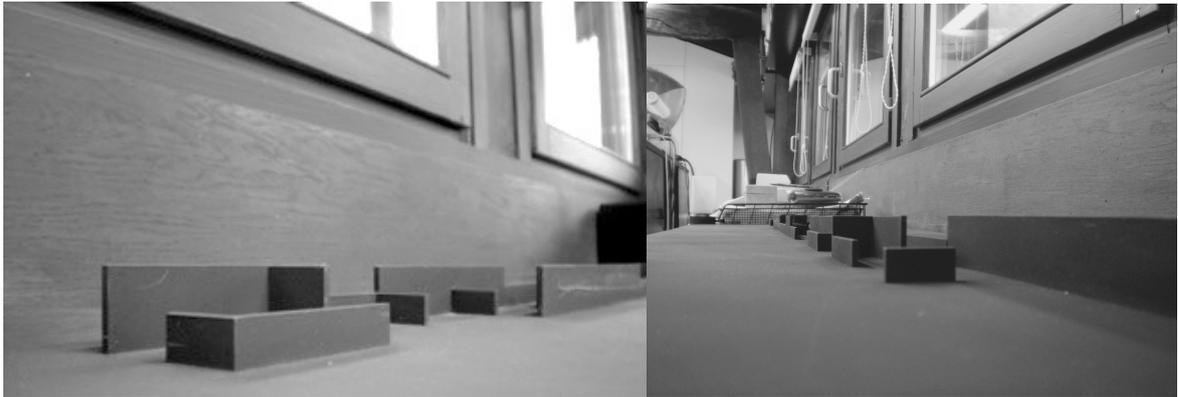
¹ Publicado en *El Rapto de Europa* (41), 2019, 73-86.

² A solas, largo rato y en silencio, según solía explicar la propia artista.

³ José Ángel Aretxe, *Conversación con Elena Asins*, Artecontexto12, 2006.

⁴ Fundamentalmente, Piet Mondrian, Mies van der Rohe y Ludwig Wittgenstein, aunque no sólo.

"En el amplio estudio situado en la planta baja de la casa "Bengoetxea" de Azpirotz contemplé su maqueta de lo que ha llamado "Proyecto para una ciudad", en la que diseña un conjunto geométrico que atrae por la simetría y versatilidad de sus formas. Mientras movíamos la maqueta para conseguir una buena fotografía, Elena Asins fue desgranando las ideas que encerraba su obra. Me sorprendió un comentario que luego he visto plasmado en un escrito suyo: "Mientras que toda ciudad, pueblo o aldea se ha edificado alrededor de un centro, la mía surgía al revés, desde la periferia hacia el centro en una espacial desocupación lineal bastante interesante"... Su comentario me hizo pensar en un texto de Marc Augé donde hace hincapié en la conceptualización del centro de la ciudad como el lugar de la animación y de la relación. Y, por el contrario, la ausencia de centros animados en muchas ciudades nuevas. Para Augé el centro se percibe como el lugar de las relaciones y de la actividad. Por el contrario, para Asins el centro urbano es el lugar del vacío" (Teresa del Valle, 1997⁵).



Scale. *Proyecto para una ciudad*, Estudio de Asins en Azpiroz, 2005. Fotografía CCR

Varias veces escuché a Asins explicar que su interés por construir una ciudad, había surgido leyendo el artículo de Piet Mondrian *La casa - La calle - La ciudad*⁶ y se había hecho más fuerte estudiando los planos de Mies van der Rohe. De hecho, cuando Elena Asins elaboraba sus maquetas y esculturas, sus construcciones siempre respetaban las cinco leyes descritas por Mondrian en su texto. Las reproduje también en mi cuaderno.

"1. El medio plástico debe ser el plano o el prisma rectangular de color primario (rojo, azul, amarillo) y en no-color (blanco, negro y gris). En la arquitectura, el espacio vacío cuenta como no-color y la materia puede contar como color.

2. Es necesaria la equivalencia entre medios plásticos. Aunque sean de distinto tamaño y color, han de tener, sin embargo, el mismo valor. El equilibrio sugiere, por lo general, una superficie grande de no-color y una superficie más bien pequeña de color.

3. La dualidad de oposición en el medio plástico se exige también en la composición.

4. El equilibrio constante se consigue por las relaciones de posición y se expresa por la línea recta (límite del medio plástico) en su oposición principal (el ángulo recto).

5. El equilibrio, que neutraliza y aniquila los medios plásticos, se consigue a través de las relaciones de las proporciones en los que éstos están colocados y que producen el ritmo vivo.

Observación a la ley 4: En la arquitectura, la expresión plástica exacta del equilibrio cósmico se revela por planos o líneas verticales u horizontales. Es eso, preciamente, lo que la distingue de la naturaleza original donde esos planos y esas líneas se confunden en la forma."

También seleccioné un par de párrafos del estudio de Bris-Marino relacionando el Pabellón de Barcelona con la ciudad ideal de Mondrian.

⁵ Teresa del Valle, *La ciudad como lugar de representación: el potencial del diálogo creativo*. KOBIE (Serie Antropología Cultural). Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia No. VIII, pp. 5-18, 1997/1998

⁶ Piet Mondrian, "La casa - La calle - La ciudad", artículo escrito en 1926 y publicado en holandés en la revista *i10*, y en francés la revista *Volouir* (25), ambos en 1927.

"En opinión de Mondrian, las tradicionales ciudades existentes potencian la separación entre individuo y sociedad, lo que dificulta que sus habitantes alcancen la armonía, el equilibrio interior. La propuesta de Mondrian es la de crear un nuevo entorno de convivencia —su ciudad ideal de nueva planta— que, gracias a sus características, potencie el intercambio y permita transformar la sociedad que la habite... Se cumplirá así el utópico objetivo de Mondrian: la inmersión del ciudadano en este nuevo ambiente exterior equilibrado le permitirá alcanzar la armonía interior... Si realmente queremos hacernos una idea de cómo sería la ciudad neoplástica, debemos introducirnos en el laberíntico espacio del *Pabellón de Barcelona*. Este espacio, preservado de su entorno sobre su podio de travertino, cumple con todas las características definidas por Mondrian para su ciudad ideal. Es posible, por tanto, entenderlo como una representación o maqueta de dicha ciudad" (Bris Marino, 2016⁷).

Fuerteventura es un espacio de fronteras. Vayas donde vayas, fronteras de todo tipo, visibles o no, se entrelazan como hilos, dando lugar a un tejido espacial en el que lo interior es a la vez exterior y viceversa, y en el que todo tiene cabida. La frontera como lugar en que todo es posible,... Pensé en Elena Asins, la emoción con que habíamos compartido la lectura del discurso *Desde la frontera*, de José Luis Sampedro⁸ y lo muy acompañada que se sintió ella con uno de sus párrafos. Busqué en internet el texto, lo releí —volvió a emocionarme— y reproduje el párrafo en mi cuaderno.

"Ahora no se procura alcanzar la iluminación, sino sentir el latigazo del deslumbramiento. Se busca el estrépito, lo aparatoso, los focos publicitarios; no el silencio, lo auténtico, ni el resplandor tranquilo de la lámpara... Los países de la periferia conservan, aun en su atraso técnico, más sabiduría y eso es una esperanza para todos, porque cada día es más urgente compensar el desajuste esencial de esta civilización: el de tener muchos medios sin saber ponerlos al servicio de la vida" (J.L. Sampedro, 1991).

Finalmente, no quise emprender la excursión sin releer antes los sonetos que Miguel de Unamuno escribió durante sus cuatro meses de confinamiento (que él gustaba describir como "destierro") en la isla, en 1924.

¡Oh, fuerteventurosa isla africana,
sufrida y descarnada cual camello,...
Roca sedienta al sol, Fuerteventura... (Unamuno, 1924⁹)

Asins, Mondrian, Sampedro y Unamuno; cuatro muy sólidas patas sobre las que sostenerme. Con sus voces como equipaje, me lancé a explorar la isla. Todo lo que desde mi llegada había visto, todo lo que había escuchado, todo lo que había leído, apuntaba en una misma dirección: la montaña de Tindaya. Conversaciones en bares y sobremesas, pintadas sobre muros y paredes, imágenes en carteles y folletos publicitarios, eslóganes escritos sobre camisetas... Tindaya es, sin duda, el centro de gravedad de Fuerteventura. Así pues, comencé mis exploraciones visitando Tindaya.

⁷ Pablo Bris Marino, La ciudad ideal de Mondrian y el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe. Estudio comparado, p, 168. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Volumen 11-2 (2016), Bogotá, pp. 163-183.

⁸ José Luis Sampedro, *Desde la frontera*, discurso de entrada en la Real Academia Española, Madrid, 2 de junio de 1991.

⁹ Miguel de Unamuno, *De Fuerteventura a París*, 1925. Soneto VIII.



Unos amigos se ofrecieron a acompañarme. Nada más emerger la montaña en el horizonte, supe que había encontrado el lugar y no tenía que seguir buscando. Paramos el coche, me bajé, tomé una fotografía y, por el momento, cerré mi cabeza a todo pensamiento sobre Asins y concentré mi atención en la montaña.



Recorrimos el perímetro de su falda, visitamos la cantera que mira al mar en su ladera oeste, nos bañamos en una de las calas a sus pies y, a la caída de la tarde, nos sentamos en la terraza de *Los Podomorfos*, al pie de su ladera sur. Mientras disfrutábamos con unas deliciosas hamburguesas pequeñas de carne de cabra y la música de un guitarrista y una cantante interpretando en vivo viejas canciones de jazz, la contemplé largo rato. Dejé que emergieran y me envolvieran las sensaciones acumuladas durante el día, y evoqué toda la información sobre ella que, como arena, se había ido depositando sobre mí desde que llegase a la isla. Releí en el cuaderno las palabras de Asins y del Valle: "Mientras que toda ciudad, pueblo o aldea se ha edificado alrededor de un centro, la mía surgía al revés, desde la periferia hacia el centro en una espacial desocupación lineal bastante interesante"; "para Asins el centro urbano es el lugar del vacío". Centro, Vacío, Tindaya,... ¡Eduardo Chillida! El sueño de Eduardo Chillida de hacer en el centro de la montaña un hueco con la forma de un cubo de cincuenta metros de arista. Lo tuve claro: no iba a jugar a construir una ciudad a la manera de Asins. Iba a jugar a construir el cubo de Chillida a la manera de Asins.

Si se trataba de seguir la precisa metodología de Asins, el primer paso era conocer las propiedades del material a utilizar. Necesitaba, por tanto, saber cómo es Tindaya por dentro. Un amigo que reside en la isla, escultor y experto en piedras, me explicó que esta montaña es, de hecho, un domo de lava. Los domos de lava son montículos formados por la erupción lenta de un volcán bajo tierra. La lava sale a la superficie como si escapase de una olla a presión y, siendo muy viscosa, no se desparrama mucho. Al entrar en contacto con la atmósfera, la lava se va enfriando y solidificando de fuera a dentro, formando capas —como una cebolla— que por lo general tienen colores muy distintos. La montaña de Tindaya está constituida enteramente de traquita, una roca volcánica compuesta fundamentalmente por feldespatos alcalinos. La capa exterior, que lleva muchos años en contacto con la luz, el aire y el agua, es clara y muy vetada. Está llena de "pelos", que es como llaman las grietas y fracturas de una roca, por las que van entrando el agua, y los distintos minerales cristalizan formando vetas muy hermosas. Las capas interiores, por el contrario, son oscuras y grises. Enfriaron mucho más tarde y hasta ellas no llegan la luz, el agua o el aire. Ya sabía cómo era la montaña: capas de traquita cada vez más oscuras y con el corazón gris. El siguiente paso, era buscar la descripción que del proyecto hiciese el propio Chillida. Si se trataba proceder como procedía Asins, era imprescindible ir a las fuentes.

Me prestaron un ejemplar de *Montaña Tindaya*. Eduardo Chillida, catálogo publicado en 1996 por el Gobierno de Canarias para presentar el proyecto del escultor, que incluye estupendas imágenes de dibujos y maquetas. Sólo uno de los siete textos que recoge está firmado por Chillida. Se trata de una declaración que envió a la prensa a mediados de julio de 1996 que dice así:

"Hace años tuve una intuición que, sinceramente, creí utópica. Dentro de una montaña, crear un espacio interior que pudiera ofrecerse a los hombres de todas las razas y colores, una gran escultura para la tolerancia. Un día surgió la posibilidad de realizar la escultura en Tindaya, en Fuerteventura, la montaña donde la utopía podía ser realidad. La escultura ayudaba a proteger la montaña sagrada. El gran espacio creado dentro de ella no sería visible desde fuera, pero los hombres que penetraran en su corazón verían la luz del Sol, de la Luna, dentro de una montaña volcada al mar, y al horizonte, inalcanzable, necesario, inexistente..."

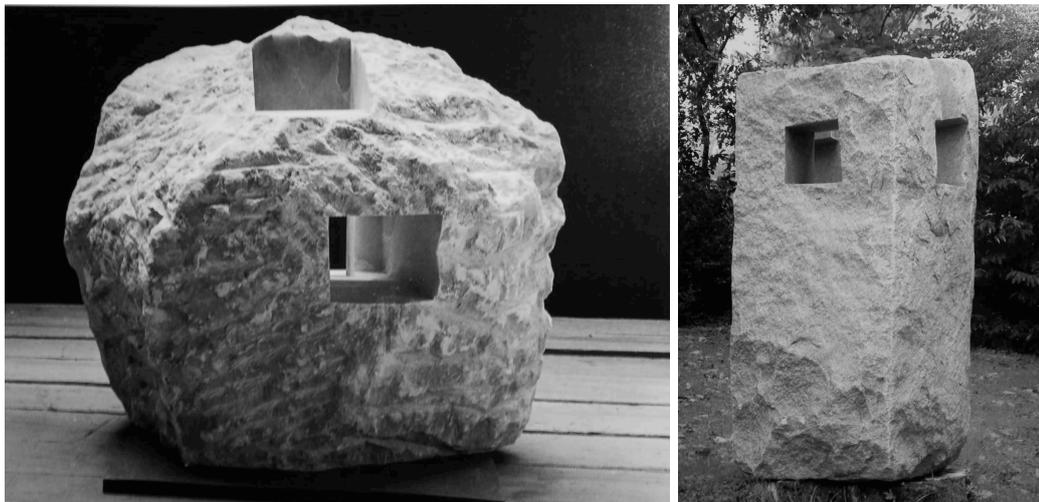
El apoyo dado por el Gobierno de Canarias a la idea escultórica reforzó mi ilusión. Creí que la obra no suscitaría controversia en el pueblo canario, al que pensé donar la escultura y mi trabajo en ella. Pero he comprobado que el proyecto escultórico despierta en muchos resquemores y suspicacias imprevistos, una oposición difícil de evaluar ahora en su verdadera importancia, pero suficiente para mermar mi entusiasmo hasta desistir de la realización de la obra. Sin embargo, creo que sería muy positivo mostrar al pueblo canario y al mundo en una exposición de maquetas y dibujos lo que se pretendía hacer en Tindaya."

¡Ya en 1966 el escultor ya había echado marcha atrás en el proyecto de materializar su idea! No lo sabía. Ningún otro artículo estaba firmado por Chillida, y centré la atención en las ilustraciones. Tampoco los dibujos del espacio ideado por el artista los había hecho él. Pasé a las maquetas. En todas ellas, las paredes eran de traquita de color claro y vetado, el tipo de traquita que sólo se encuentra en la capa más superficial de la montaña. Así pues, la roca gris había sido revestida de losetas, transformando la oquedad en una habitación alicatada hasta el techo. Por muy hermosas que fuesen las maquetas, imposible tomarlas como referencia en mi juego: ¡una habitación alicatada hasta el techo! A Elena Asins le hubiese dado algo. Además, tampoco las había hecho el escultor con sus propias manos. Había que seguir buscando.

Miré en libros (la biblioteca de la amiga que me acogía tiene todo texto sobre el tema que haya sido publicado), pedí ayuda, pregunté por doquier,... ¡Nada! La voz de Chillida no aparecía por ninguna parte. Cuando estaba a punto de rendirme, encontré en la página web del Centro de Documentación de Artium, el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, una descripción del Proyecto Tindaya que recoge, sin especificar dónde las dijo, las siguientes palabras de Chillida.

"Es uno de los proyectos más importantes de mi vida, pero hay unos señores, por llamarles de alguna manera, que no quieren hacerlo. No me lo trago —reflexionaba en alta voz—, y mientras no se acepte con claridad no se hará. No estoy para negocios, mi única ambición es crear un espacio útil para toda la humanidad, que cuando un ser humano entre en ese cubo vacío de 50 por 50 por 50 metros sienta en su plenitud la pequeñez humana; pero para hacerlo mal, es mejor no hacerlo. Si Tindaya se hace será la culminación de un sueño, de la búsqueda del gran espacio" (Chillida, 1998).

Estas dos declaraciones son lo único que encontré tras dos días de búsqueda exhaustiva. Finalmente, llegué a una conclusión: Eduardo Chillida, que llevaba toda su vida haciendo agujeros con forma de cubo en piedras, había dicho en algún momento adecuado, delante de alguna persona adecuada, "A mí lo que de verdad me gustaría es hacer esto en una montaña." Y ya está y san-se-acabó, que diría mi madre. Ni túneles para entrar, ni embocaduras para contemplar la luna y el sol, ni cómo de grande hacer el hueco. Eso vendría después. Él sólo dijo que le gustaría excavar un cubo en el corazón de una montaña. Sin más. A partir de ahí, la pelota empezó a rodar sola.



Me quedaba una duda: ¿quién decidió el tamaño de la arista del cubo? Consulté con amigos y expertos, y uno de ellos me dio una respuesta lúcida y plausible (a la manera de Elena Asins). Hacia 1995, el Cabildo de Fuerteventura encargó un estudio de la roca de la Montaña Tindaya a un geólogo experto en rocas ornamentales. Por la razón que fuera —probablemente el tipo de herramientas de que disponía, que es lo que suele determinar estas cosas en exploraciones científicas—, llevó a cabo su prospección sobre una superficie de cincuenta por cincuenta metros, profundizando otro tanto. Es muy posible que esa elección de cincuenta metros, recogida en su informe, fuese lo que determinó más adelante la dimensión de la arista del cubo del Proyecto Tindaya.

Ya tenía toda la información que necesitaba para proceder a la manera de Elena Asins. Sólo tenía que relajarme, concentrarme y comenzar por recrear en mi mente el cubo ideado por Chillida; a continuación esperar, a solas y en silencio, hasta sentir la experiencia del espacio al que ese hueco daba lugar en el corazón de la montaña. Elegí entrar en Tindaya al pie de su falda este, que mira al Sahara. No hay que olvidar que Fuerteventura es África y Chillida había brindado su idea a todas las razas y colores. De hecho, en Fuerteventura la luna nace en el horizonte marino que confina con la playas del Sahara.

Naces y creces, misteriosa luna,
menguas y mueres, de tu luz avara,
pálido espejo de mortal fortuna;
siempre, triste, nos das la misma cara,
y mece aquí, en este rincón, tu cuna,
agua que los pies lame del Sahara (Unamuno, 1924¹⁰).

Me senté cómodamente frente a la montaña, evoqué a Elena Asins "desde la periferia hacia el centro en una espacial desocupación", busqué un pelo bonito, acerqué mi mirada en zoom hasta él y me imaginé entrando en el interior. Despacito, muy despacito, fui penetrando por las distintas capas. Buscaba recovecos y fisuras por los que entrar, como el agua y los minerales. La memoria de las vetas que había visto unos días antes en la cantera de la ladera oeste, guiaba mi recorrido. Hasta que llegué al centro. A mi alrededor todo gris. Imaginé cincuenta metros (más o menos la altura de la azota del Círculo de Bellas Artes de Madrid¹¹) y empecé, lentamente, a pensar un cubo hueco de esas dimensiones alrededor mío. Cuando terminé me senté en el centro y esperé. No pude evitar que la estructura geométrica obvia, me atrapase—al fin y al cabo soy matemática—: estaba en una habitación cúbica construida en el centro de una pirámide. La tumba de un faraón. No me gustó nada la experiencia, extremadamente pretenciosa y claustrofóbica, y luché contra la imagen volviendo mi atención a Tindaya, a la montaña. A los pocos minutos me vino a la memoria la primera vez que entré en el túnel de Guadarrama con mi tío Jaime Rodrigáñez, que era ingeniero. Según entrábamos (conducía yo) me dijo: "Desde el día en que calculé las toneladas de tierra que pesa la montaña que tenemos sobre la cabeza, cada vez que entro en este túnel me da angustia. Voy siempre a Segovia por el Puerto de Navacerrada". De inmediato pude sentir el peso de Tindaya desplomándose sobre mí. Pasé unos segundos angustiosos hasta que recordé que no era más que una idea y salí de ella.

De regreso a casa, le conté a mi amiga lo desagradable que me había resultado la experiencia de recreación mental de la obra de Chillida. Me contestó: "Al menos tú estabas sola". Ella había hecho el ejercicio conceptual de visitar el cubo de Chillida a los pocos días de leer un texto en que el Cabildo de Fuerteventura explicaba lo bueno que, de llevarse a cabo, sería el Proyecto Tindaya para la isla.

¹⁰ Miguel de Unamuno, *De Fuerteventura a París*, 1925. Soneto XXIV.

¹¹ El Círculo de Bellas Artes, 1921-26, es un edificio emblemático en Madrid, del arquitecto Antonio Palacios: Está ubicado en la calle de Alcalá junto al cruce con la Gran Vía, y su azotea está a 56 m. de altura.

Uno de los argumentos que se daban era que el espacio sería un Parque Temático que atraería la visita de unos mil turistas al día¹². Condicionada por ese dato, cuando entró mentalmente en el cubo de Chillida se encontró en mitad de una multitud, como si estuviese en la Capilla Sixtina, y casi le dió algo. No pudimos decidir qué era peor, la angustia o la claustrofobia; sentir que el cielo se desploma sobre tu cabeza, o sentirte como sardina en lata dentro de un cubo en mitad de una montaña rodeada de mil visitantes más. Lo que sí tuvimos muy claro, es que la experiencia estética de la obra de Chillida (más precisamente, del espacio a que da lugar la obra de Chillida), no nos había llevado a ninguna de las dos a la armonía y el equilibrio interior del que hablase Mondrian.

Cenamos esa noche con unos amigos, a quienes expliqué dónde me había llevado el juego de construir un espacio a la manera de Elena Asins. Uno de ellos comentó: "Esa señora tiene que ser una maestra, porque has dado de lleno en el clavo. Finalmente el proyecto no se va a hacer precisamente porque, al parecer, la humanidad no ha resuelto aún el problema técnico de excavar un cubo hueco de esas dimensiones en una montaña sin que se desplome".

De forma natural, la conversación derivó en comparar las muy distintas maneras de intervenir en la naturaleza de Asins y Chillida. Ella, cuidadosa, respetuosa, observando lo que veía a su alrededor, buscando nichos adecuados en los que imaginar sus habitáculos, sus cubiles que diría su amigo Jorge Oteiza. Él, dejando su rastro bien marcado allá por donde pasaba, como si temiese ser olvidado. Se le comparó con esos jóvenes que van haciendo incisiones en bancos de madera y troncos de árbol, "fulanito pasó por aquí", o con el arquitecto de la Torre de Valencia en Madrid, que consiguió que no haya un sendero en el Parque del Retiro por el que poder pasear sin ver el dichoso edificio. De hecho, su proyecto para Tindaya (una versión *pret-a-porter* de las cámaras funerarias de los faraones egipcios, en el sentido de que en vez de construir una pirámide, utilizaba una montaña ya existente y con forma de pirámide considerada durante siglos como lugar sagrado por los habitantes de Fuerteventura), nos pareció todavía más extremo. Convinimos en que la suya era una manera de proceder en boga en otros tiempos que, afortunadamente, empieza a estar obsoleta. En los últimos años, la especie humana ha comenzado a madurar y caer en la cuenta de que si seguimos agujereando, esquilmando y polucionando la naturaleza que nos rodea, no conseguiremos más que destrozar la naturaleza y a nosotros con ella. Comenzamos a entender que hemos de proceder con el cuidado y respeto mostrado por Asins, una artista precursora en sus herramientas (el ordenador) y en su procedimiento (pensar).

Efectivamente, Elena Asins fue, es, una maestra.

Fuerteventura, 2019.

¹² Según el plan presentado por el Gobierno de Canarias (todos los documentos pueden encontrarse en la pestaña DOSSIER de la página web "Salvar Tindaya"), la ejecución del Proyecto Tindaya costaría 76 millones de euros (de aquel entonces, 2005). Se trataba de buscar un inversor privado que se hiciese cargo del gasto a cambio de la concesión de la explotación del Parque Temático durante cuarenta años. Cuarenta años suponen 14.600 días y, para conseguir en ese número de días 76 millones, habría que sacar una media de 5.200 € al día de ganancia. Esto podía conseguirse con la visita de mil turistas al día y cobrando 5,2 € por entrada. La tasa de inflación promedio de la zona Euro entre los años 2005 y 2019 ha sido del 1,56% anual. En total, la moneda ha aumentado un 24,2% entre estos años. Esto quiere decir que 76.000.000 € de 2005 equivalen a 94.393.800 € de 2019. Hoy la empresa inversora tendría que ganar 6.465 € al día para cubrir gastos en cuarenta años.