



POSTFOLIO*

PRESENCIA DE UNA AUSENCIA: LA DIMENSIÓN AURÁTICA DEL MONUMENTO Y LA CIUDAD HISTÓRICA DE LA EDAD MODERNA

Fernando R. de la Flor

Una crítica severa que el autor lanza a la producción monumental del capitalismo avanzado y a la actividad restauratoria restringida en las aplicaciones de la tecnología y la organización de un simulacro o imagen operativa y política; asociada con la rentabilidad estética ignora y desprecia la dimensión aurática y simbólica del objeto espiritual.

«En la vida de los emperadores hay un momento que sucede al orgullo por la amplitud desmesurada de los territorios que hemos ocupado, es el de la melancolía y el alivio de saber que pronto renunciaremos a conocerlos y comprenderlos.»

81

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Hacia el final de *La actualidad de lo bello*, la obra de estética de Gadamer, hay una confesión exaltadamente personal que sintetiza muy bien la amenaza que, sobre ese «objeto espiritual» que es el monumento, representan los modernos tiempos, hiperdotados tecnológicamente para cambiar el signo del pasado.

Se diría que su autor ha encontrado al fin, sí, el modo de la «actualidad de la belleza», precisamente recuperando en esta última su condición de inviolable e intangible —es decir, en esencia inactual, infinitamente retrasada y perdida en su tiempo y como «abstraída» en su ser autónomo— frente a los avatares del acontecer.

* Los textos publicados en esta sección son un extracto del curso «Patrimonio histórico arquitectónico: tradición europea y posvanguardia» impartido en el ámbito de los Cursos de Verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander y dirigido por el profesor Antonio Fernández Alba.

Se trata de la recuperación, en plena posmodernidad, de un momento estético de referencia ruskiniana, apresuradamente rebasado por las vanguardias que habían hecho de la transformación a ultranza su credo, dándose como programa la voluntad de que, como diría el clásico, *etiam ruinam perire*; esto es, hacer desaparecer *hasta* las ruinas de la tradición. Socavar y aniquilar el pasado. *Dar muerte al pasado*. Así, a ese momento iconoclasta habrá de sucederle la presión intolerable que la urgencia restauratoria ejerce sobre el capital de pasado, siendo ésta tan grande, y mostrándose tan soberbia en lo últimos años, que, ciertamente, una corrección conservacionista —una *vuelta atrás*, si se desea— empieza a abrirse paso en el ánimo de este fin de siglo.

Y ello ante todo por el temor de que pronto *no quede ya nada por restaurar*.

Algo dice que la obra de arte, el monumento, el hito, en su ser y fundamento no avanza, no debe avanzar. Ni debe ir mucho más allá de aquello que su funcionalidad determinó para él como condición misma de su existencia singular. En este quedarse detenido en el instante próximo al de su concepción primaria, se juega, ciertamente, toda su *aura*. Y en ello termina también su capital de futuro, al tomar conciencia de su puro ser efímero, afirmando su caducidad. Y es más, en ese mostrarse en sí mismo como una suerte de alegoría de la transitoriedad generalizada del mundo, halla entonces la obra de arte su destino primero y ejemplar como documento en esencia *trágico*. Pues, fundamentalmente, como escribió Riegl, un monumento debe ante todo *expresar* la contingencia.

Parece un mensaje conservador, y quizá lo sea en esencia, pero que el hito monumental no sea *tocado* en su dimensión aurática ha sido justamente el objeto de una serie rigurosa de discursos; discursos ciertamente hoy «dormidos», hijos de un esteticismo decimonónico que los explota en multitud de visiones crepusculares, y que si en el caso español están representados por esos teóricos de las ciudades levíticas que fueron nuestros Azorín, Unamuno o Miró, en un plano más general dentro del contexto europeo se abrieron con ese texto ejemplar a todos los efectos que fue *Los asesinos de catedrales*, del novelista Marcel Proust.

En esa misma estela abierta en profundidad por quien, como Proust, pasa por ser entre nosotros el máximo definidor de la memoria como estructura de permanencia, y como bloque cerrado de pasado al que se puede «visitar» (como un visitante recorre cualquier «fábrica» cultural), para revelar en él la potencia de significación allí inscrita, ahí ciertamente se ubica la reflexión de Gadamer, abriendo, como decíamos, un vector *conservador* en el seno mismo del movimiento moderno.

Reflexión del filósofo padre de la hermenéutica moderna, que se produce, además, pero no casualmente, según el sentido de nuestra interpretación, en el momento de un viaje por España. El lugar donde la sombra del Antiguo Régimen es más alargada.

La escenografía, ciertamente, parece romántica, y hay en ella algo del mecanismo de una epifanía y de una revelación, tal la que se produjo en los primeros románticos franceses que

descubrían en la «península metafísica» un laboratorio de emociones pasatistas.

Se trata del reencuentro con el aura perdida del objeto espiritual y, mejor que perdida, diríamos disimulada, ocultada, en las operaciones de *aggiornamento* y en el tratamiento puramente fisiológico de lo patrimonial, que es la característica más marcada en lo que es la intervención técnica, cosa que ya fuera denunciada por Huysmann a comienzos del siglo al predicar una nueva atención a:

«Esa simbólica de las iglesias, esa psicología de las catedrales, ese estudio del alma de los santuarios, tan perfectamente omitido desde la Edad Media por esos profesores de fisiología monumental que son los arqueólogos y los arquitectos.»

Pero, sin duda, se trata aquí de una emoción que es nueva, contemporánea, producto cansado de la era del capitalismo triunfante, pues Gadamer es, precisamente, un teórico de la interpretación, de la recepción del objeto estético; vale decir, el constructor, el fundamentador de la actividad hermenéutica inserta en el mundo contemporáneo. Así que, él, como a estos efectos nadie, conoce los mecanismos que pone en juego un proceso semiótico. En este caso, el que abre la posibilidad de un *conocer*, de una revelación del sentido y del proceso de la significación que el objeto guarda para el sujeto.

He aquí, por fin y en sustancia, el núcleo de lo que conmovió al filósofo:

«El entrar por fin en una catedral en que ninguna *luz eléctrica* había oscurecido todavía con su iluminación el auténtico lenguaje de las antiguas catedrales.»

El presente, pues, las condiciones de presente —marcadamente aquí ese vector «inmaterial» que es la luz eléctrica— no potencian, no revelan nada sustantivo en el pasado; antes bien lo oscurecen, anulan su mensaje, lo *desaurifican*, desinvistiéndolo simbólicamente. Parece una metáfora, pero es una realidad el que la luz artificial destruya por completo aquello que no fue concebido para sufrir ese sofisticado «efecto tecnológico».

He aquí, suficientemente presentado, un problema central sobre el que descansa, o debe hacerlo, toda la filosofía de la conservación, toda la práctica de la intervención sobre una serie de objetos de alta condensación simbólica, que en nuestra reflexión hemos de circunscribir a una época mítica de la cultura española, la conocida como Edad de Oro o «Siglo de Oro», en la que se inscribe todo el arte renacentista y barroco.

Arte monumental que se presenta como acumulación de pasado de límites rígidos, de puntos de referencia autosuficientes, o, también, como sedimentación de decurso temporal en nódulos fuertes. Pero arte, sobre todo, cuya *hybris*, cuya afirmación axiológica y axiomática, lo hace en verdad, pura y simplemente inadaptable a las condiciones de presente.

Así, el aura del objeto espiritual depende de modo exclusivo de su memoria, de la fidelidad que sepa, pueda o le quepa mantener con respecto a lo que es su «huella mnémica». El problema que en ello juega en su conjunto es el de la misma «memoria de la humanidad», cuya salvaguarda, en el caso europeo, comienza a estar globalmente amenazada por la era

de las grandes destrucciones que se abren en 1914, en el comienzo mismo de la primera Guerra Mundial. Y es que en el seno del vértigo de violencia y destrucción, el monumento aurático será el único núcleo de racionalidad frente al entorno irracional que se va haciendo dueño del espacio.

Pero si nos remontamos un poco más lejos en el tiempo, entonces DEMOLICIÓN, CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN, pueden ser los conceptos claves que, relacionados con el culto al monumento, entran en dialéctica histórica con él. Era, tiempo histórico, primero, de las grandes demoliciones, de que es símbolo la intervención de Haussmann en París y que, a mediados del XIX, amenaza a todas las capitales y ciudades históricas obligadas a perder, por motivos de comunicación y crecimiento interior, las primitivas morfologías cerradas que configuraban su imagen reconocible en el espacio. Años aquellos, donde la erradicación de bloques enteros de pasado que desaparecen sin huella ni memoria, fuerza aquel primer texto denunciativo de Victor Hugo: *Guerra a los demolidores* (1832).

Años también que mermaron en lo mucho significativo el patrimonio artístico español, pero que no produjeron en el espacio crítico ningún gran debate, ni se manifestaron tampoco en la organización de una reflexión en torno a una memoria colectiva, por entonces ya en riesgo franco de venir a perderse.

Y esto es porque, herederos en lo sustancial de los presupuestos teóricos que durante la Ilustración habían mostrado su combatividad contra estilos «irracionales» como el plate-

resco y el barroco, los intelectuales españoles de mediados de siglo, podríamos decir que se «alegraban» de la pérdida definitiva de los testimonios de una sociedad incommunicativa y violenta, y saludaban, como si se tratara de una real liberación, tanto la desaparición de las primitivas murallas y entornos defensivos, como la apertura de grandes huecos abiertos ahora a las nuevas operaciones urbanísticas en la trama coherente de la en otra hora «ciudad eclesiástica», ciudad levítica, ciudad que había expresado el anhelo metafísico de la acción propagandística de la Contrarreforma.

La «modernización española», ello en el pensamiento liberal, pasaba por la erradicación de todas las posesiones que manifestaran, por un lado, el poder de representación alcanzado por la organización eclesial y, por otro, fueran también expresión de un violento orden piramidal, de un régimen absolutista de poder que se hubiera manifestado, en esta dirección, a través de una arquitectura militar y palaciega, abiertamente antidemocrática y hostil a la marcha del progreso. En Mendizábal, en sus disposiciones, cuajan, sin duda, todos estos presupuestos que tuvieron largas consecuencias para los «lugares de la memoria» española.

La memoria y su aniquilación. De Bergson a Benjamin

Pero a la demolición le suceden históricamente, en un proceso dialéctico fuerte, los ideales contrapuestos de la conservación y la restauración. La conservación se sitúa enteramente bajo la órbita de un interés por la memoria, de una reacción no exenta de urgencia dramática,

ante la percepción final de que el proceso capitalista, promoviendo la aceleración y la circulación crecientes, transforma el mundo en su paisaje físico y moral, produciendo así un efecto anunciado por Karl Marx: el de que «todo lo sólido acabe disolviéndose en el aire».

Bandera para los decadentes del «fin de siglo», la conservación, la intangibilidad que se reclama a ultranza para las marcas constructivas fuertes que ha dejado el pasado, tienen en Ruskin y en su comité de defensa de Venecia, la máxima definición. Se trata en todo momento de defender el aura amenazada por la creciente ola violetteducana. El aura se hace depender entonces de la propia piedra —*Piedras de Venecia*—; pero esta misma piedra (y sólo ella y nunca su trasunto y su «repuesto») no es sino la condición propia y esencial de la emergencia de un *espíritu* que se posesiona del objeto, de la construcción, que toma carne en ella, haciendo, en expresión unamuniana, que la piedra histórica sea una suerte de «carne de nuestra alma».

Leyendo al propio Ruskin, leyendo a Huysmans y su *Catedral*, se pone en evidencia entonces que el aura del monumento estriba sobre todo en su *vida ritual*, en lo que es el desarrollo de las funciones para las que fue creado. De modo que el monumento no es sino el *locus* donde una función, una ceremonia, un rito o una vida se ejercen con pleno dominio, y hasta se podría decir que las más de las veces con un sentido trágico o sagrado, en todo caso manifiestamente representativo.

Y es entonces cuando crece en toda Europa una defensa de la Iglesia Católica, como la

institución conservadora por excelencia, cuya sola desaparición comprometería grandemente la presencia del pasado entre nosotros.

Gustavo Adolfo Bécquer aboga, en aquel momento, mediados del siglo XIX, singularmente en sus *Templos de España*, por esa visión de una iglesia que hay que conservar a toda costa, pues ella sola prácticamente posibilita la conexión con la tradición y el mantenimiento de la estructura de la memoria.

Para Bécquer, como para todos los posrománticos que la descubrían por entonces, la cultura eclesiástica era el hilo conductor para dotar de sentido teleológico a la historia transcurrida. Siendo, además, esta misma cultura de lo cristiano el único canal y en realidad la sola vía por donde se podía establecer un *transfer* entre el pasado y el futuro.

Y, todavía más, sin ella, sin su discurso de amparo, el monumento se convertía en una suerte de Babel, carente de significación:

«Acaso cuando, ya reunidos sus fragmentos, pongamos en pie el coloso de las creencias, sus gigantes proporciones humillen y confundan la raquítica Babel de la actual impiedad.» (*Templos de España*).

Pero la conservación, entendida sobre todo como el mantenimiento y consciencia del pasado en la estructura del presente, tiene en el amplio «fin de siglo» una «filosofía» mucho más articulada conceptualmente, que es en definitiva la que va a amparar la necesidad de que la memoria, la «memoria de la humanidad», sea preservada en el seno de una cultu-

ra que se manifiesta como crecientemente profana y, sobre todo, *profanadora*.

Así, el temor a la aniquilación de la memoria —no importa si personal o colectiva— se manifiesta como construcción teórica de la necesidad de su preservación y coexistencia con el presente en la obra de dos grandes analistas de ese tiempo: Bergson y Freud.

En la obra del primero logra su estatuto, por vez primera en la historia, el papel de la memoria para el individuo. En el segundo, sobre todo, se pone en pie una hermenéutica para la «lectura» del fragmento o la tesela del pasado personal, *runa* o texto hundido a menudo en la estructura inconsciente de lo psíquico, convertido en clave de porvenir.

86

El hito, el lugar de memoria, el «fondo de memoria» misma, se vuelve, pues, pregnante en este análisis, pues aquél se convierte en un núcleo de simbolización que se ofrece a la conciencia, y ello como único objeto estable en medio de tránsitos incesantes de velocidad (o su consecución: el olvido) cada vez mayor.

El monumento *fija* la memoria de la colectividad, detiene la hemorragia en deriva y la conciencia de pérdida, asegurando una *imago* de continuidad en el seno de un flujo esencialmente destructor. Pero, además, el monumento se ofrece como único lugar posible donde practicar las ceremonias simbólicas de la renovación y aclimatación del presente.

Para ello lo que genera el monumento es efectos de interioridad. Un concepto se destaca por entonces en el ámbito español que defien-

de la existencia de un aura o «mandorla» que debe sacar al *objeto espiritual* de la corriente fluida de lo temporal. Se trata del concepto de «dintorno», asegurando en él la relevancia nueva de todo lo que quede enmarcado por la estructura rígida de la fábrica material. El monumento es lugar, *dintorno* , para un acontecer, o no es nada. En los términos en que ha expresado esto mismo Deleuze:

«Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento.» (*¿Qué es filosofía?*)

Esto es justamente lo que se encuentra amenazado por el uso creciente de la tecnología, capaz de intervenir en los objetos hasta el punto de lograr su clonación, su hibridación monstruosa. Fenómeno que veremos extenderse vastamente en la cultura americana a través de la implantación de una Xanadú generalizada, promovida como instrumento rey de auscultación y videncia del pasado por parte de las masas que entran en comunión con lo que es su propia historia y destino a través de los arcos voltaicos de los parques temáticos de la antigüedad. «En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos», escribía P. Valéry por los años veinte (*Pièces sur l'art*). Ello deviene entonces en *anastilosis* general del pasado, reducción de su supuesto de permanencia, para que en la fragmentación y dispersión de su vocabulario formal, y a través de su recomposición, pueda alzarse una nueva frase, un discurso nuevo de lo humano.

En sus líneas más generales, la restauración que emerge como concepto a mediados del siglo XIX, pero que se intensifica extraordinariamente en sus finales, es parte fundamental de un mecanismo profundo que permite a la nueva industria reproducir el *unicuum*. La reproductibilidad de la que se hace eco el trabajo fundador de Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*), es un proceso por el cual algo desaparece y algo continúa bajo la misma apariencia morfológica. Lo que desaparece es sustancial, lo que permanece, sin embargo, tiene un carácter simulatorio y representa más un efecto retórico, un *trompe l'oeil* —un *trampantojo*, como se decía en la España áurea—, y ello antes que una esencia o una presencia dotada de densidad histórica.

«Autenticidad», «aura», «dintorno», «significado»... tal vez todas ellas sean las palabras que refieren todo lo que desaparece definitivamente en el proceso reproductor y sustitutorio que pone en marcha la máquina capitalista adaptada. Conceptos que ocultan en su formulación abstracta una pérdida real de las condiciones espacio-temporales del objeto u obra de arte. La reproductibilidad opera un vaciado de la temporalidad intrínseca al ser-en-sí de la obra, mientras que por otro lado la arranca también de la tierra (en sentido esta vez heideggeriano) donde encuentra su asiento. Se trata de la organización de un *simulacro*, en el sentido de que simular es siempre, y sobre todo, fingir tener lo que no se tiene.

Metáfora real de ello lo pueden ser hoy esas cirugías totales que se aplican por doquier a

edificios de la Edad Moderna en condiciones terminales. Entonces, en ese caso, antes que preferir su paso al estado de ruina y dar por terminado un ciclo funcional que acaba en un bello agotamiento alegórico, el monumento es arrancado de la tierra que le vio asentarse, para ser revitalizado en una suerte de reconstrucción micrológica de sus elementos, lo que termina con el paciente regresando al mundo y a la tierra real de la que un día fue «abducido».

En el conjunto del proceso lo inasible, lo *espiritual* (es preciso acudir a esta terminología decimonónica) desaparece «triturado» (es expresión esta vez benjaminiana). Pero también podríamos decir que muere por evaporación, y ello es algo que quizá sólo se puede sentir ante el agujero negro que deja en su lecho el edificio sometido a esta ultraquirúrgica casi mágica y holística, puesto que primero hace desaparecer por completo, para luego reponer pieza a pieza en el lugar mismo donde una vez acaeció su muerte orgánica, su colapso de existencia.

Y es que la restauración que *restablece* un orden visible, no puede con todo alcanzar la dimensión mítica con la que operaba aquel concepto que la precede históricamente: el *embalsamamiento* en el que, entonces sí, una dimensión oculta se trabajaba simbólicamente para lograr una inmortalidad.

La transmutación violenta de categorías que van de la existencia a la no existencia, pasando por una suerte de limbo donde la cosa está, pero ni en su tiempo, ni mucho menos en su espacio, nos remite a una cultura que ha hecho de las variadas formulaciones de la despari-

ción, del escamoteo y la simulación de lo que en verdad ya no existe, una especie de arte supremo y de praxis fantasmática servida para espectáculo —y asombro y maravilla— a las masas.

Estética de la desaparición, pues, para decirlo con Virilo. Y es que ha sido preciso para ello que lo que se manifestaba como una lejanía y una superioridad difícilmente alcanzable y revestida por la aureola de un ideal a menudo de corte metafísico, acabe «acercándose espacial y humanamente», y ello como la aspiración más clara que se manifiesta en el programa moderno de una cultura democrática.

El despojamiento realizado por las tareas sutiles de la restauración, implica sobre todo arrancar el objeto al contexto natural al que pertenece, para mostrar otra imagen, ésta operativa y política, de él. De nuevo se trata de oscurecer en él y despotenciar todo el factor ritual que lo ha venido construyendo como *locus* para las prácticas de representación de un conjunto social, anclado, por lo demás, en un régimen arcaico y supersticioso. El vaciado de la historia y el desarraigo con respecto a la vida íntima anterior del objeto, lo deja preparado, en el análisis que del asunto hace Benjamin, para servir a cualquier otra cosa y en cualesquiera otra función, incluyendo las más lejanas y contradictorias entre sí.

Y eso es una tendencia que no ha hecho sino crecer en nuestro tiempo, en el que toda intervención patrimonial de carácter, digamos restauratorio, supone el fin de régimen para la antigua vida del edificio o el objeto, y el «alumbramiento» a una nueva realidad, las

más de las veces chocante. Cuando no ciertamente paradójal y oximórica, en tanto que radicalmente opuesta a un primer destino inaugural del objeto. Lo aristocrático, se torna plebeyo, turístico; lo sacro-profano, se convierte en ensayo para la inspección desinvertida de las leyes distanciadoras de la ceremonia, la reverencia y el temor ante lo sublime; lo artificioso en origen, se torna «naturalista» en destino; lo críptico y enigmático se transmuta en lo abiertamente captativo, persuasor, y el silencio orgulloso de la obra, por fin, se desata en las nuevas cláusulas oracionales que hacen nacer de ellas las jergas profesionalizadas.

El monumento y la estructura de la memoria cultural

En estos tiempos, se hace inevitable encarar una fuerte paradoja, la de que en realidad la recuperación y salvaguarda patrimonial es una operación que violenta la dinámica de progreso. Si aceptamos que éste es, sobre todo, la acelerada y urgente aniquilación de los depósitos históricos supersticiosos y abiertamente antidemocráticos, entonces la misión de nuestro tiempo no puede ser otra en verdad que la de hacer desaparecer, liquidar o sobrepasar, precisamente a través de la reconstrucción, toda la huella de la sociedades pretéritas. Y ello por una razón que en su día comprendera Victor Hugo: porque en realidad tememos y odiamos ese pasado del que siempre acabamos de salir y del que nunca nos encontraremos suficientemente lejos ni a cubierto:

«Nada menos popular entre nosotros que estos sublimes edificios. Les guardamos rencor por todos los crímenes de otros tiempos de los que

ellos han sido testigos. Queríamos borrar nuestra historia. Devastamos, pulverizamos, destruimos, demolemos por nacionalismo.» (*Guerra a los demoleedores*)

O quizás podamos también decir de una manera más formal que, en su lógica, la dinámica de transformación actúa sobre las condiciones de un «dintorno» transmutándolas en una nueva e inusitada relevancia concedida al «contorno». Allí donde las formas en el pretérito no fueron por sí significativas, y, por el contrario, toda la densidad semántica del objeto estaba volcada en su servir de, en su funcionalidad a menudo en cuanto cosa sagrada, la modernidad acentúa el énfasis morfológico, en una operación que trata de ocultar la carga ideológica que constituye *en sí y para sí*, la verdad del monumento. Aquello, ciertamente, que importaba «no perder ni perderse» de él (Heidegger).

Tratado de superficies, el proyecto restauratorio globalizado de nuestro tiempo mira generalmente más hacia la luz que se insinúa en el futuro, que a las sombras en que se ve habitualmente envuelto la genealogía toda de lo monumental. Como si en cierto modo se tratara, volviendo a la imagen de Gadamer, de arrojar una violenta luz sobre todo aquello que se acoge a la sombra de la historia.

Éste es el modo como nos es dado tal vez el entender esa metáfora central del discurso del método y la verdad cartesiana. Allí la «ciudad derruida» figura como el punto de partida sobre el que construir la era de la razón. Aniquilando el espíritu del pasado, pero manteniendo su estructura morfológica, es el modo

en que Descartes introduce a la humanidad en su nueva era.

Se trata, si lo queremos entender así, de la destrucción de la metáfora y del aniquilamiento de la alegoría para hacer del antiguo territorio donde la excepción se alzaba un nuevo lugar coextenso, una metonimia, un espacio en verdad *contiguo* y no ya más *excepcional*.

Convertir la historia en transitable —«patear» una exposición, un museo, una ciudad histórica, se dice hoy en día—; hacer del lugar del imposible el espacio franco de un fácil acceso, es a todas luces la empresa en que nos encontramos embarcados. Gran preocupación de nuestro tiempo: las vías de ingreso a los grandes museos estatales, a las iglesias; haciendo de la elección de *parking* el problema central de la intervención en los núcleos históricos.

Y esto sin duda es así, y no puede ser más que como es, porque la esencia misma del proceso de producción capitalista se encuentra basada en un ideal de transformación permanente, vale decir de lucha constante contra las formas arcaicas que tienden por naturaleza a cristalizar en vacuolas de incomunicabilidad y auto-absorción vegetativa (pues entre otras cosas, los monumentos, se puede decir, están «cansados» de significar). La restauración es el concepto «fórceps» que encuentra un acceso hacia la rentabilidad nueva de lo que se ha decretado ser ya definitivamente obsoleto y sobrepasado. La operación cosmetológica de la memoria debe tener, sin embargo, un carácter benefactor; ha de constituir un lenitivo, y en muchas ocasiones se presenta como un proceso que

restaure el peso del presente (digamos su autoridad nueva, pues después de todo no somos «enanos cabalgando a hombros de gigantes»), agobiado por la inflación y grandilocuencia e hipertrofia de lo monumental.

Por su parte, el vector propiamente político en que se manifiesta el capital, al proclamar un ideal igualitarista y homogeneizador, entra naturalmente en colisión frontal con cualquier forma anquilosada de pretérito, representativo esto último, claro es, de formas de organización social absolutista en lo político e integristas en lo religioso. Nuestro presente choca así con las cargas ocultas que soporta la edificabilidad antigua, verdaderos hitos consagrados a los principios de la violencia social y el aplastamiento (también aplastamiento retórico, producido por la persuasión que *ilusiona* el espacio del espectáculo de poder). Pero de ese choque lo que se espera es la transformación que, a fuerza de superficializar toda la interioridad de lo que la historia nos deja como duro legado, logre su «lavado».

«Blanqueo patrimonial» que deja el *stock* acumulado, el que podríamos llamar «capital patrimonial», preparado para nuevas rentabilidades.

Todo ello genera la necesidad de una gestión específica de los flujos de acción y de los vectores intervencionistas que debe actuar en el terreno de lo simbólico transfiriendo las marcas visibles de lo indeseable y represor hacia una neutralización por ocultación y opacidad. Como de alguna manera, también, se pasa del verdín, de las manchas de óxido o de la corrupción interna de la piedra a una nueva vida del material conseguida por la cirugía, por la

prótesis o por clonación de lo que ya existía y cumplió su ciclo vital.

De este modo, la percepción de un Quevedo se hace verdad en cualquier momento del proceso reconstructivo en el que, en verdad, el peregrino busca en Roma a Roma misma, pero en Roma a Roma no la hallará en modo alguno.

La reconstrucción generalizada, el deseo imperialista que acomete hoy la puesta en día patrimonial, desaloja de manera eficaz el «malestar del pasado», actúa sobre esa «enfermedad» que es siempre el pasado, y permite una transición hacia una nueva pedagogía de la historia.

La estrategia mediante la cual el pasado es reconstruido y ofrecido a la mirada serena en la forma de «depósito» (vale decir también de «museo», de lugar estabilizado y «estabilizado» de una selectiva memoria colectiva), constituye un programa, y es en realidad un velo de opacidad que se coloca entre las masas, la temporalidad, la historia y la crisis permanente de lo social. Se trata de sortear la amenaza real de una implosión de lo cultural, de la generalización del malestar en la cultura, y, al revés, se trata también de seguir extrayendo de ésta una plusvalía que es necesaria para el mantenimiento de lo social, tal y como lo conocemos.

Pero en ese proponerse como depósito, se exonera definitivamente a la historia de aquello que en realidad podemos pensar (pero desde luego «tememos pensar») como lo que en realidad es: una sucesiva serie de catástrofes, historia de padecimientos irredimibles; sino es por esta nueva cosmética, persuasiva, retórica y eficaz que nos promete el gran pro-

grama restauratorio, que naturalmente abarca mucho más que el patrimonio objetal.

Podríamos decir de este patrimonio ennoblecido bajo el manto de las «nobles artes» lo que dice Shakespeare de la historia y de la vida misma: el cuento de un loco lleno de furia y ruido.

Se trata, en cierto modo y por estas razones, de perpetrar una suerte de «muerte del pasado» (Lynch), sin crimen y sin asesino, precipitando para ello su colapso formal, para salvarlo de una vez y ponerlo más allá, al otro lado de la historia. Si el edificio o la ciudad histórica es un organismo, entonces se trata de absolverlo de su pasado, de lobotomizar sus áreas inviables o entrópicas (tal todo lo que hace en él referencia a la muerte y a la inmortalidad). Así se libra el peso de una corrupción y de una desviación supersticiosa, en una suerte de «transfiguración» desublimada del objeto, ya que, ciertamente, lo que no es de ningún modo posible es la correspondiente transfiguración «fuerte» (es decir, la promesa de vida eterna) de las propias masas.

Subsidiariamente se logra la cesación del sentimiento de continuidad, presente siempre en las sociedades arcaicas, donde el pasado en modo alguno era, como lo es hoy, el lugar desde donde se huye, sino en realidad el destinador, el lugar de la promesa. Y ello como muestra de una aptitud moderna liquidatoria, y ejecutiva, pues es preciso aceptar que como escribe Plumb «pocas sociedades han asistido a una disipación tan rápida del prestigio del pasado».

Bajo la cobertura de una pasión restauratoria, quizás se larva el proceso de un desalajo por fin absoluto, total. Quizá estemos tratando sin

saberlo del capítulo final de una desocupación de pasado en nombre de un tránsito rápido hacia situaciones de futuro que se tornan cada día más urgentes ante el proceso de aceleración de la historia. Jugada estratégica en donde aquello que está eminentemente fundado en el proceso violento de cambio y de transformación constante, segrega de ese mismo su hacerse una *imagen* que encarna la apoteosis retórica de la permanencia y el respeto.

Por eso la reinterpretación monumental actúa cada vez con menor lapso de tiempo entre la datación originaria del objeto, y el momento de su reintroducción deturpada en el nuevo discurso. Cabe que, muy pronto, el producto se conciba ya en su segura futura dimensión procesada. Puede suceder así la posibilidad inversa a lo que ha venido ocurriendo hasta ahora: que habiéndose convertido las iglesias en auditorios, en el futuro los auditorios se construyan abiertos a la posibilidad de transformarse en iglesias.

Coartada, o, más bien, «faceta piadosa», necesaria en último término para la legitimación de lo que es pura estructura dinámica, acelerador de los tiempos, a base sobre todo de hurtar a la conciencia de las colectividades el hecho mismo de un transcurso sin finalidad, que sólo puede acercar aún más en su dinámica fatal el tiempo inminente de una muerte.

Es posible que la restauración, como tantas cosas en nuestro tiempo, sea en realidad una operación del inconsciente colectivo que, tratando de evolucionar hacia formas de mayor razón y gestionabilidad, tiene como finalidad disimular la resolución final de acabar con el molesto resto del pasado, y ello a cualquier precio.

«A cualquier precio...», incluso al precio de rescatarlo como nueva fantasmagoría, como simulación de un referente en verdad perdido en las sombras del Leteo. Como si a Orfeo le hubiera sido dado regresar, sí, con algo en las manos y que ese algo fuera tan sólo la réplica (arcaica, figurativa, sobre soporte; o, por el contrario, posmoderna, virtual, igual da) de Eurídice.

Sometidos a un régimen de disneylandización generalizada, lo que retorna entre nosotros, precisamente, es lo emasculado de su muerte, de su drama, de su duelo. Se trata de sortear la condición de ruina, de ocultar la póstula histórica, algo que en tiempos arcaicos había sido un elemento poderoso para la conceptualización y representación de la historia humana, se ha revelado, como asimismo el cadáver o la corrupción, en tanto que potente agente desmovilizador que habrá que ocultar a todo trance.

Y sin embargo, no digo que la ruina no pueda volver como categoría estética, y ni que el cadáver después de todo pueda seguir haciéndose presente ante los ojos de las multitudes. Pero, ciertamente, esto ya sólo lo hará bajo su condición artificial, representada, simulada, holográfica.

Las cosas, los objetos espirituales, regresan pues en nuestros días de su viaje a la disolución (o sería más correcto decir, interrumpen, cortocircuitan su viaje a la disolución), no vestidos todavía con el sabor a ceniza de sus funerales, sino poseídos de una energía funcional renovada. Y ello en virtud de que tal cirugía se aplica sobre todo a hacer vivir lo transplantado, mientras que provoca subrepticamente la muerte clínica o la desaparición,

bajo la férrea armadura de la prótesis total, de aquello sobre lo que se realiza el implante.

Lo decía en términos todavía gráficos y poderosos un escritor conservador español de hace un siglo, Pedro Antonio de Alarcón:

«¡Vamos a nuestras viejas ciudades castellanas antes que por razones de ornato público les sacudan el polvo de los siglos! ¡Vamos antes de que las reformen, antes de que las mejoren, antes de que las profanen (que todo viene a ser lo mismo)!»

Y es que por entonces —mediados del XIX— ya parecía urgente afrontar por última vez la mirada terrible del pasado histórico, antes que el rostro fuera convertido en máscara.

Ha podido suceder que la bandera a todas horas agitada de la restauración se haya convertido en hábil para transferir y depurar las *cargas trágicas* del objeto espiritual hacia las nuevas *rentabilidades estéticas*. En tal caso hay que agradecer este suave respiro que ha traído a nuestras vidas.

En estas condiciones, el concepto de restauración se presenta dotado de una labilidad que denuncia en él la pantalla sobre la que se imprime un juego de lenguaje de doble carácter, sin significado estabilizado. Fundado en último término en la nostalgia incurable que el sistema padece por culpa de aquello que pierde (como si el patrimonio fuera al final una juventud presente de una humanidad hoy radicalmente envejecida y rencorosa), su aparición en el panorama de las estrategias de acción contemporánea estaría marcada por una accionabilidad constantemente entregada a su deconstrucción o a su ironía.

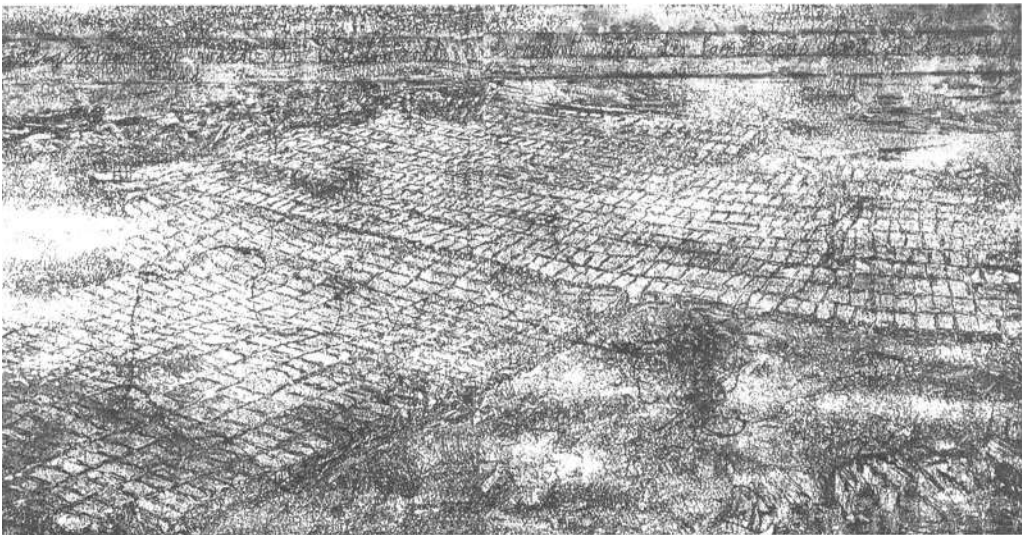
No bien se pone en marcha la estrategia restauradora, ella misma se niega con violencia y acomete los actos pertinentes mediante los cuales su intención final declarada se pone en suspenso, girando pronto, como un concepto operativo vacío, imposible de pensar en la realidad, atrapado en el imposible de su signi-

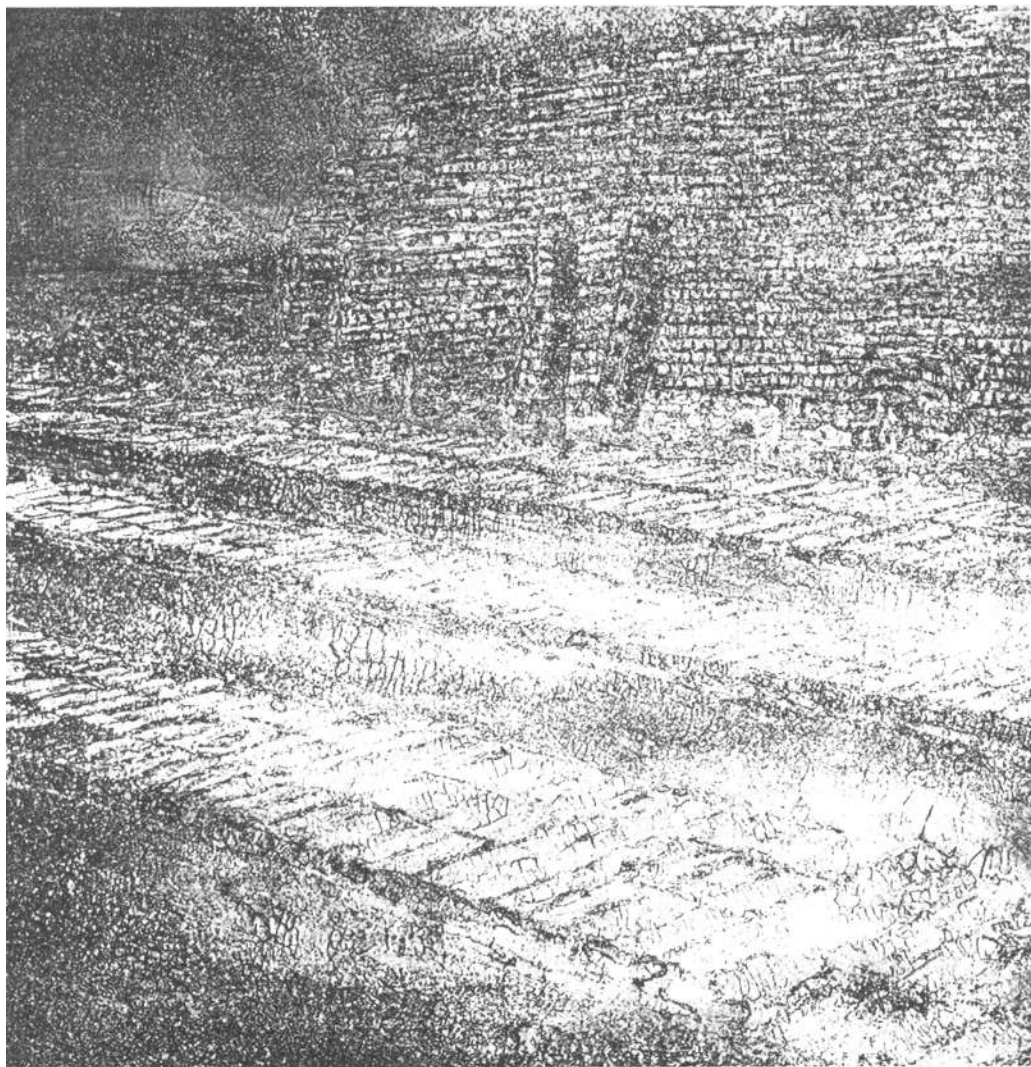
ficación, pues nada puede en última instancia ser propiamente «restaurado».

Se trata de algo en verdad impensable para aquello que está inscrito en nosotros, al menos como origen: nuestra madre, la naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA

- G. C. Argan *et alii*: *El pasado en el presente*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- J. Benavides Solís: «El componente cultural en el origen, la evolución y el contenido de los conjuntos históricos», en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*. III/10 (1994), 28-34.
- Bergson: *Memoria y vida*. Madrid, Alianza, 1977.
- A. Fernández Alba: *Domus Aurea. Diálogos en la casa de Virgilio*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- S. Freud: *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza, 1989.
- H. G. Gadamer: *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1991.
- J. González: *Pulchra Leonina*. León, Oficina Tipográfica, 1913.
- H-J. Huysmanns: *La catedral*. Madrid, Escelicer, 1961.
- P. León Florido: «La parábola de la ciudad destruida. Renacimiento, tradición y modernidad», en *Astrágalo*, 8 (1998), 9-27.
- P. Morand: *Venecias*. Barcelona, Península, 1988.
- S. Neumeister: «La ciudad como teatro de la memoria», *Revista de Occidente*, 145 (1993), 65-79.
- Ortega y Gasset: «Profundidad y superficie», en *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Cátedra, 1991.
- H. Plumb: *La muerte del pasado*. Barcelona, Seix Barral, 1979.
- A. Riegl: *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1987.
- R. Sennet: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 1997.
- M. E. Vázquez: *Ciudad de la memoria*. Valencia, Novatores, 1996.
- L. White: *El intelectual contra la ciudad*. Buenos Aires, Infinito Ediciones, 1967.





Anselm Kiefer, pintura, 1997.