

Antígona, veladora de la memoria, o el problema de la conservación del patrimonio arquitectónico

Julián Esteban Chaparría, Jefe del Servicio de Arquitectura. Generalitat Valenciana. ALPRM

"Todos viven la memoria, pero nadie la posee. La casa de la memoria no es simplemente nuestras costumbres, rituales y tradiciones, nuestros cuerpos, instituciones y monumentos, ni siquiera nuestras personalidades íntimas y nuestro inconsciente individual. Es en última instancia ese lugar del ser concentrado que es el zumbido histórico de nuestro hábitat terrenal"

Iain Chambers: *Culture After Humanism: History, Culture, Subjectivity* (2001)

El género humano se encuentra consignado a un exilio permanente, expuesto a la enfermedad furiosa del mundo, donde el tiempo, la verdad y los objetos son devastados por la historia y el error de sus caminos. El pasado es la escena de huellas persistentes. Como signos, silencios y resonancias, nos vemos dirigidos hacia lo que está irremediabilmente perdido para nosotros y, sin embargo, sigue con fuerza en nuestros pensamientos poniendo en entredicho nuestro sentido del presente. Abrir el cuerpo de la historia y exponerlo a la reivindicación del mundo implica la adopción de una figura de tiempo, de conocimiento, que es también una figura de discurso, de escritura, capaz de mantener en suspensión la ambigua verdad de nuestra continua reescritura del pasado mientras investigamos el potencial histórico del presente.

En este sentido, una de las cuestiones sustanciales relacionadas con los testimonios materiales de la historia es el de su conservación o, más bien, el de cómo intervenir en ellos con el fin de atender a aspectos tan ineludibles como son los de proteger su integridad material y frenar su degradación; restañar las heridas, algunas mortales, que el hombre o la naturaleza le ha infligido; hacerlo más comprensible al tiempo que evidenciar su carácter identitario de una generación, un tiempo y un lugar y de su transcurso histórico; y fomentar su apropiación y uso simbólico o funcional.

Pero debe explicarse con claridad, y desde el principio, que la intervención que aquí interesa es aquella entendida en los términos fijados por Ignasi de Solà-Morales de exégesis arquitectónica, interpretación única, personal, que resulta de la fusión entre texto y lector, estructuras del material histórico existente y su utilización como pauta analógica del nuevo artefacto. Es decir, la intervención como la tan denostada y temida operación arquitectónica que siempre se ha considerado atentado contra el documento existente, porque no hay operaciones inocentes en el patrimonio.

Sirve a mis argumentos, y por ello da título a este texto, el mito de Antígona, como representación de la trasgresión de la norma, de la ley pública decretada por Creonte para que no se enterrara a Polinices, cuyos restos debían quedar expuestos a la intemperie, sin tributo ni lágrimas, como alimento de perros y aves de rapiña, en definitiva, para su olvido. El objetivo de Antígona era, por el contrario, enterrar a su hermano, lo que implicaba realizar los ritos necesarios, valorarlo, conocer su significado y ponerle un nombre, ubicarlo como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria. Es por ello que se la conoce como la veladora de ésta, y tiene connotaciones con la arquitectura y los monumentos.

En efecto, se ha depositado en este mito una serie de categorías y concepciones con las que se ha esforzado en penetrar en su esencia: la causa triunfante y la causa perdida, el juego y el contrajuego, derecho contra derecho, culpa trágica y expiación, libertad personal y destino, individuo y comunidad política... que la hacen profundamente sugerente por la relativa perennidad de sus valores. Pero quizás su mayor interés es que las representaciones trágicas, como ha explicado el historiador Vidal-Naquet, sitúan al espectador ante un espejo quebrado devolviéndole una imagen alterada, a veces magnificada, a veces criticada y a veces profundamente invertida, de sí mismo y de su comunidad. Este extraño reflejo deja al espectador ante un pensamiento ambiguo y multidimensional de gran riqueza.

¿Cómo puede interpretarse la desobediencia de Antígona, su trasgresión y su mensaje de rebelión de la conciencia individual frente a la razón de estado, recabando la aprobación del público y de los dioses? No interesa aquí la interpretación ortodoxa de esta tragedia, es decir, su generosa entrega y su valiente defensa de la piedad personal y de los lazos familiares, sino aquella que representa el aspecto más árido de la trasgresión. En el mundo representado por Sófocles, lo que se esperaba de la mujer era que se limitara a actuar en el ámbito estrictamente privado. Como decía el proverbio griego, el mejor adorno de la mujer es el silencio y el mejor elogio la reclusión y la insignificancia. Cuando Antígona desobedece a Creonte, y busca con ello la gloria inmortal, se comporta de una forma que es completamente contraria a la que se espera de una mujer, y su desobediencia es una acción política. Debe entenderse, además, que las tragedias se realizaban en el seno de rituales en honor de Dionisos, en los que cabía establecer un disenso profundo, como un ejercicio de auto-esclarecimiento realizado desde dentro. Y así me gustaría que se entendiera este texto.

Una mirada hacia la historia de la restauración, historia de la arquitectura se quiera o no, nos muestra cómo aquella nació como forma de reivindicación nacionalista, una manera de trabajo patriótico y de formación de la conciencia nacional, lo que habría de influir notablemente en el trabajo sobre ellos. En ese período, la restauración sólo se puede entender dentro de la cultura del historicismo: conservando y restaurando los documentos históricos se puede conocer la historia, y la historia sirve para conocer el presente. Documentos verdaderos de un momento histórico, pero también, como acaba reconociéndose, de los procesos históricos cuando se pasa de la sincronía a la diacronía, aunque no deje de reconocerse que sólo uno de esos procesos es el representativo del monumento, momento que se convierte en punto de referencia más o menos velado para el resto del monumento, aplicando en la restauración los principios que servían para componer la historia. El antes pertenece a la no historia y, por tanto, no interesa. Es la restauración la que introduce el documento-monumento en la historia fabricando si fuera preciso las ruinas.

La restauración ha sido, y es, tanto una operación de arquitectura como de resignificación ideológica, de fabricación de mitos, símbolos, identidades y memorias, y también de dignificación artística. Habría de influir en la restauración decisivamente la definición de valores depositados en el patrimonio, valores en los que se fundamentaba el aprecio individual y colectivo por él y, de manera especial, la diferente actitud ante los fragmentos históricos específicos y ante su materialidad, que podía ser sustituida, reproducida, añadida, borrada o reinterpretada.

Las reglas del juego han sido laboriosamente elaboradas. En Italia no se han mezclado nunca las leyes y las cartas de restauo, que a modo de normas e instrucciones servían de guía en el trabajo de los técnicos encargados de velar por la memoria. Tan sólo se produjo un intento en sentido contrario, y ocurrió en los años treinta, en el período fascista, cuando se buscó hacer un res-

tauro de stato, sin que llegara a cuajar la iniciativa. Es interesante recordar que en esos años se produjo el debate sobre la manera arquitectónica de intervenir, *passatista* o *modernista*, debate de trasfondo ideológico en el que la primera opción fue sostenida desde posiciones liberales y la segunda desde fascistas, esta última en una ecuación que ligaba moderno, progreso y fascismo. Por el contrario, en España, que no ha tenido la práctica de las Instrucciones o Cartas, sí existe el hábito de introducir en la legislación los controles sobre la reconstrucción, y ello en los dos textos elaborados, uno en período de la II República (1933) y otro en plena democracia (1985), respuesta a desabridos momentos anteriores.

En el ámbito español, los cincuenta años que transcurrieron desde el primero de los textos hasta el segundo evidencian una cesura insalvable entre la arquitectura moderna y la histórica. Los arquitectos restauradores de todo ese período fueron unos magníficos historiadores pero no estuvieron interesados por la arquitectura moderna, y el acercamiento del Manifiesto de la Alhambra (1953) fue un acercamiento ahistórico y sin retorno. En los veinte años que han transcurrido desde el segundo hasta hoy, cuando los restauradores somos peores historiadores que nuestros antecesores, cabe señalar un despertar confiado de la arquitectura moderna que además ha llegado a “contaminar” saludablemente a la histórica en un fenómeno que no se ha producido en otros países y que caracteriza la reciente restauración de monumentos, eso sí, trasgrediendo, la mayoría de las veces, la legislación sin excusas ni pretextos de daños bélicos que han justificado en el mundo las actuaciones de reconstrucción.

La revisión hoy del texto legal vigente, a mi juicio, debería dejar fuera, sin matices, los criterios de actuación sobre los monumentos. Éstos deberían ser recogidos en instrucciones de orden general, o de orden particular para cada monumento, a pesar de que, de manera evidente, son más adecuadamente permeables a modificaciones de nuestra constante dinámica de entenderlos y valorarlos, evitando así que sean los muy respetables jueces quienes, oídas sesudas peritaciones, dejen nuestras trasgresiones al margen de la ley. De la realidad de nuestras intervenciones, de sus aciertos y errores, se deducen con el tiempo teorías, generalizando lo ingeneralizable, y de éstas, tiempo después, las cartas internacionales que con imposibles equilibrios tratan de establecer lugares comunes, acatadas a la vez que incumplidas sistemáticamente al menor desastre bélico o natural. Estas cartas son las que finalmente dejan su poso “científico” en la legislación sectorial, como de manera inequívoca los textos elaborados en Atenas y Venecia viven en la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 y en los textos autonómicos posteriores.

Para comprender bien la procedencia de estos dictados, puede servir de estímulo el conocimiento del pensamiento estético que se desarrolló en los años cincuenta en Italia tras las reconstrucciones de posguerra, cuando las preguntas fundamentales que se formularon en torno a la restauración, y que habrían de influir decisivamente en los principios establecidos en la Carta de Venecia y de ahí hasta nosotros, fueron: cuál era el campo de acción de la intervención sobre los monumentos, y si debía tener ésta una función restitutiva o conservativa. Pero para ello quizás sea preciso determinar cuál era el papel que en el hacer, en el intervenir, se confería a la materia nueva y a la ulterior fisonomía, siendo la respuesta que la conservación, aún en la modestia de una operación que estaba subordinada al conocimiento del monumento, no podía no ser sino expresión estética en cuanto se dirigía a salvaguardar la forma.

Se consideró que el problema de la restauración había aparecido en el momento en que la arquitectura se había vuelto consciente de su papel cultural, y en esa óptica repercutieron las reflexiones de la restauración crítica, especialmente de Pane y Bonelli y su necesidad de atribuir nuevamente sentido a la restauración. Estas reflexiones se produjeron en un particular momento en

el que toda certeza era conjugada con violencia, en el que los sistemas filosóficos cedieron el puesto a actitudes problemáticas, produciéndose una fractura entre ideología y pensamiento. En este contexto y en el campo de la estética, el tema de la forma, que había atravesado ya dos siglos y que Croce había cultivado como aspecto individualizante del arte, asumió un nuevo papel. La visión sincrónica se dilató para comprender la historia: el tiempo de la cultura, pero el desarrollo histórico no era aprehensible a través de un sistema predefinido positivista, sino a través de la experiencia que de la cultura se tenía en el tiempo. Se señaló que la continua metamorfosis que es la historia mostraba cómo el hombre se acerca a la naturaleza de las cosas confiriéndoles nuevas formas, y que las arquitecturas transformadas en el tiempo, en cuanto han sido sustraídas a su original fisonomía, en su actual estado constituyen la forma de nuestra memoria. La conservación, custodia de los signos que han hecho de la tierra el lugar del hombre, no podía ser más que depositaria de ella, de manera que las constantes metamorfosis y la irreversibilidad del tiempo eran dos constataciones a las cuales no era posible sustraerse.

Pero mientras la operatividad del pensamiento y de la práctica se entendía objeto de aprendizaje, el arte no. Ningún artista podía sustituir a otro. Se señaló que no se puede considerar falso a un sabio que se apropia de pensamientos ajenos, en todo caso será un hurto intelectual; nadie que emule el comportamiento de otro es un falsario, en este caso se habla de plagio. Pero quien trata de reproducir una obra realiza un falso, porque la autenticidad es el resultado de una expresión personal que implica la capacidad de sentir y proyectar. La síntesis de esta capacidad, que expresa la unicidad del autor y persigue la unicidad del momento en el cual ha estado realizada la obra, es irrepetible.

Los binomios clásicos (materia-forma, forma-contenido) no aparecían ya como aspectos conectados en una relación de tensión. A la dialéctica había de sustituirle las interacciones dinámicas. Las categorías no eran ya consideradas nociones en conflicto, sino horizontes diversos convergentes en el mismo objeto y capaces de permitir un análisis estructural. Éste era el nuevo aspecto que surge como instrumento de lectura. Más allá del organismo estético los temas que se entendieron emergentes fueron la evocación y la memoria, la materia y la completación. Pero la arquitectura es el resultado de un proceso formativo en el que la misma técnica ejecutiva se constituye en el momento en el que el objeto a realizar se pone de manifiesto. Las obras se muestran en su aspecto total completo cuando la actividad formante está agotada, y nadie podrá reclamar o evocar el acto de formar cuando el objeto se haya perdido. La restauración no es regeneración, no es resurrección. En el momento en el que la obra inicia su dimensión histórica inicia también su proceso de envejecimiento, proceso propio de todo ente. En el curso de su vida la obra reclama intervenciones de conservación, pero no se puede reemprender el acto de su específico formar porque la operación está concluida; esta actividad se consideró exclusiva para su creación.

Si el procedimiento de creación es un quehacer del cual el autor no conoce a priori el resultado, así como la forma formada es al mismo tiempo forma formante, este procedimiento no puede en ningún momento ser reabierto. La arquitectura es organismo, y las partes que lo componen, recíprocamente, asumen su significado; la cuestión está en si lo que todavía queda, en cuanto que las partes se contienen y contienen la totalidad del organismo, está en disposición de reclamar las faltantes. Pero el organismo ha venido a menos en el momento en el que una parte o más han sido sometidas a la degradación o a la destrucción, y cuanto queda alude a lo que ya no es, y también al proceso con el que se formó. Por lo que en el momento en que una parte se ha perdido, la reciprocidad entre la parte y el todo ya no es relevante. Si la obra no es conocida en su estado precedente y nadie puede afirmar qué fisonomía tuvo, tanto menos es posible recu-

perar su aspecto en su exacta configuración, y es intrínsecamente imposible hacer ser nuevamente su individualidad. Pueden ser formuladas filológicamente hipótesis reconstructivas, o pueden ser avanzadas soluciones sobre la base de datos comparativos y técnico-científicos, pero ya no serán las condiciones en las que la edificación fue realizada, ni los artifices ni los materiales, en su estricta individualidad.

Con ese posicionamiento sólo quedaban dos condiciones: la evocación y la memoria. En la primera se advierte que la obra del pasado es un organismo diferente respecto a como ahora aparece; en el segundo caso se tiene memoria de una parte que ya no existe. La primera es significativa sólo si regresa en la segunda, la evocación puede ser de hecho una ilación y su existencia se para en la denuncia, otra cosa no sirve para señalar la unidad perdida. La segunda condición, la memoria, es una presencia sólo en cuanto reenvía a una ausencia, pero sus contornos necesariamente son diferentes de los datos perdidos. Una cosa es la presencia, otra el recuerdo. Los dos planos, presencia y memoria, se excluyen recíprocamente y manifiestan su intrínseco valor significativo. El pensamiento puede evocar lo ausente cuando existe una estructura capaz de contenerlo, pero la arquitectura es tal sólo en el momento en que está presente y su integridad aparecerá únicamente a quien sabe ver el todo en el acto de animar las partes, de construirlas, reclamarlas y ordenarlas. Pero, según Pareysson, la degradación, o la pérdida, no era ciertamente el peor de los males que podían ocurrir a la arquitectura, el olvido quizás era el mal más pernicioso.

Pero hoy, medio siglo después de darse esta manera de pensar, las condiciones pueden ser planteadas en otros términos, algunos de ellos complementarios. La incubación híbrida que reside en el patrimonio arquitectónico, encuentro de historia, arquitectura y de símbolo, es decir, depósito de anhelos de preservación de memoria social, lo convierte en producto de una riqueza y matices especiales.

Una manera de tratar el pasado más problemática, plural, porosa y rica, distante de la dictada desde la ortodoxia y la vigente legislación, aunque también más insegura, sería aquella que no se centra en la continua confirmación del sujeto de observación. Esta nueva posición se opone al control del presente y a la institucionalización del pasado, lo que cuestionaría la autoridad de los lenguajes críticos y de la historiografía seguida hasta hoy, poniendo en entredicho el particular acomodo histórico que considera la intangibilidad del monumento. Revisemos, pues, nuestras maneras, o amaneramientos, y modalidades de pensamiento, poniendo en juego la trasgresión y la revisión radical de los dictámenes heredados y el acomodo cultural.

El respeto al documento histórico que es el monumento nunca ofrece el cuadro completo, hay siempre algo más que excede de ese marco, de ese sentido del monumento en el que el “no tocarás” es la única actuación posible, la mera conservación como el medio transparente de expresión, y esa verdad como representación del racionalismo. ¿Cómo era el monumento en origen? ¿Qué ocurre con su arquitectura y con su subjetividad? Esta perspectiva no es nueva y, desde luego, no inaugura un universo antehistoria ni anuncia el final del monumento, sino que propone un sujeto diferente y una ética diversa del entendimiento.

Se nos ha indicado hasta ahora la necesidad de una distancia crítica y de una mirada desinteresada en la apropiación del monumento, y la subordinación de nuestro trabajo al consenso universal de una razón. Con esta racionalización del sentimiento, la base del juicio crítico y la continua autoridad del sujeto están aseguradas, pero ver, escuchar y experimentar los monumentos debe ser también perturbación, una brecha en la textura de lo esperado, con un lenguaje que convierta lo ordinario en extraordinario, que supere lo que siempre se deja suspendido y silencioso, aunque esto suponga la ruptura del paradigma humanista.

Más allá de los límites del documento histórico surge el sentido del documento arquitectónico, de la arquitectura en definitiva, que no es ni sistemático ni concluyente, en la dirección tanto de un avance como de evidenciar una pérdida de lo que ha sucedido, lo que nos transportará más allá de nosotros hacia el papel del tiempo y el subsiguiente sentido de pérdida que proclama una identidad. El alejamiento crítico de la historia de subjetivismo posesivo, y su conocimiento auto-confirmador, no significa enajenar los monumentos a la modernidad. Proponer actuaciones de inquietud como posibles consiste en plantear lazos y medios reales, no virtuales, de comunicación, saboteando los órdenes establecidos, revisando sin piedad las premisas del sujeto y, con ello, una vuelta a la comprensión de la complejidad cultural que encierra el patrimonio. Las respuestas con arquitectura no buscan solamente comunicar una ausencia o representar la realidad, sino que servirán para atraer la atención sobre el medio en sí mismo con una actitud histórica y cultural que termina por revelar mucho más que cualquier mensaje intencional. Y más allá de la autoridad cultural y política de la arquitectura yace la intrigante conexión de un estilo de inscripción que es también el síntoma de un tren de pensamiento: una práctica textual, un sentido y una dirección que simultáneamente sirve y sobrepasa lo significado.

Cuando se interviene sobre un monumento se establece una proximidad con él. La manera de apreciar dicha proximidad no está tanto en investigarlo de nuevo, en su calidad de incomparable asunto histórico, sino más bien en escuchar las preguntas que surgen de aquella realidad particular, preguntas que se interesan por el eventual concepto y por la representación de aquel entonces y de ahora. El retorno al momento en que fue construido, o los procesos a los que fue sometido, podría ser experimentado como una cuestión inquietante que pone en entredicho nuestra manera de utilizar, comprender y construir el pasado, que en cualquier caso requiere describir y escribir la versión que prevalecerá hoy.

El hecho de repensar el tiempo y el lugar de ese objeto supone dislocar el historicismo que ha dirigido su cultura e historia, y reabrirlo a una distinción entre el consuelo cerrado de lo ya determinado y la vulnerabilidad de una situación susceptible de otras modalidades narrativas. Una situación crítica, abierta y vulnerable, por el contrario, podría ser concebida como una determinación arquitectónica, una narración o versión, suspendida entre la inclusión y la exclusión, entre la representación y la represión, en la cual la última palabra nunca llega. Sería una respuesta situada más allá del diseño del destino histórico, algo que escapa a la representación empirista y a la tiranía discursiva de un realismo supuestamente objetivo que ingenuamente considera posible abstraerse de las condiciones de la existencia y que, por tanto, se convierte en una sombra exangüe de lo que fue. El historicismo, y las propuestas respetuosas que de él se han derivado, propone la seguridad de una coherencia impermeable al cuestionamiento, ya que confía en una retórica que olvida la arquitectura.

El restaurador no es tanto quien vuelve a escribir el pasado, sino más bien el guardián del cada vez mayor archivo del conocimiento humano, un archivo que permanece inestable en su forma y fundamentalmente inalterable en sus premisas. Pero el tiempo histórico del objeto de la intervención puede ser cruzado, construido e impugnado por la arquitectura, de manera que, en vez de simplemente dar testimonio de la memoria oficial, se pudiese tratar de extraer de aquel acontecimiento o documento las energías para doblar una y otra vez el presente con vistas a impugnar un destino aparentemente impuesto por la historia, alegoría del carácter precario de la modernidad. Se trataría de pensar en el mundo en el que habitamos como un producto del tiempo, en la modernidad impregnada del tiempo, y considerar las categorías que hacen comprensible este tránsito terrenal, lo que permite apreciar la construcción cultural de cómo el tiempo viene a ser representado.

La representación del pasado está subordinada a la insistencia del progreso, y el tiempo, oficialmente custodiado en monumentos, museos y archivos, siempre es recibido, transmitido y aprehendido en la formación cultural e histórica donde nacemos y damos sentido a nuestras vidas. Tal historia no está fuera de cada uno de nosotros como si fuese un objeto independiente para ser investigado y explicado, sino que es una historia en la que estamos incorporados. La historia y, en ese ámbito, la intervención sobre los monumentos, resulta del acto de incorporación que en verdad es un acto de interpretación. Ha escrito Salman Rushdie: “el primer paso para cambiar el mundo es describirlo de nuevo”; efectivamente, de la supuesta división entre relatos imaginarios y realistas, construcciones virtuales y reconstrucciones, surgen las modernas disciplinas entre literatura e historia, arquitectura y ruinas. El hecho de que la historia esté considerada como la base firme de la explicación y la arquitectura como su adorno imaginario es una forma de narración, una articulación social, que habla de la historia de una particular formación cultural cuya hegemonía es indiscutible. Sus límites, esos que la restauración institucional representa y reprime, sí pueden ser reconocidos e inscritos en configuraciones impugnadoras del tiempo, lo que implica la expulsión de la modernidad lejos de la tiranía de una racionalidad omnipotente y del universalismo de un punto de vista único y lineal.

A la luz de una modernidad positivista y segura de sí misma lo que surge no es la expresión de duelo por las figuras perdidas de la certidumbre, sino el necesario entierro de los muertos para investir de nuevo el mundo y el yo con importancia simbólica, como hizo Antígona. No se trata de abandonar el sueño ni la utopía, sino de transformarlos en un acto contemporáneo, es decir, en una ética atenta a la incierta configuración histórica en la que habla y le permite hablar. Pero ¿cuál es exactamente esa configuración? ¿Dónde surge y a qué responde? Contestar a esta pregunta requiere reconocer una diferenciación del lugar cultural e histórico desde donde se habla, lugar que en la actualidad no está anclada en los historicismos nacionalistas sino cada vez más dependiente de una estructura global que evita las respuestas universales y tiene confianza, como instrumento de lenguaje, en la arquitectura.

¿Existe otra manera de relatar el pasado, los pasados, a través de los monumentos? Indudablemente, y una de ellas, es la adición de nuevas arquitecturas a las del pasado por medio de reconstrucciones, reinterpretaciones o reintegraciones. El edificio establecido por la historiografía no desaparece por ello, sino que persiste y sobrevive pero atormentado por una serie de interrogantes y, probablemente, todo es una cuestión de coherencia, las soluciones que hablan de una modernidad múltiple, en la que pasado y presente se unen e interrogan mutuamente, pues en su afiliación contemporánea, tanto el sentido del presente como el de futuro son deudores de las cuestiones que provienen del pasado. El pasado surge en el presente no sólo anunciando el otro lado reprimido de la modernidad, sino también sembrando una perturbación rebelde. No solamente la modernidad se vuelve más compleja por la adición de lo no reconocido, sino que permanece desarticulada por las cuestiones que ya no puede contener más. Lo arcaico, que supuestamente permanece en la niebla del tiempo, aparece en medio de la modernidad con otro sentido, otra dirección.

Frente a la distancia temporal y cultural impuesta por la racionalidad instrumental o las certidumbres trascendentales del historicismo puede surgir un dinamismo insospechado que rompa la aguda distinción entre el universo supuestamente natural y estático de lo primitivo y el perpetuo movimiento cultural de lo moderno. Si la arquitectura se introduce en lo antiguo quebrantando cualquier ilusión de recuperar aquel mundo tal y como era, lo antiguo surge de nuevo para convertirse en una instancia contemporánea de la arquitectura, que busca representarlo y circunscribirlo. El

mundo tal como era se perdió para siempre, lo que queda son los restos de su representación. Sin embargo, tales rastros no son objetos muertos a la espera de ser clasificados y explicados en una lógica universal, sino interrogaciones vivas que pueblan fantasmalmente nuestro entendimiento con otras historias. Lo antiguo se esfuerza en resurgir, no está simplemente ahí, antes de nuestro tiempo, sino que es asimismo una presencia inquietante que propone y permite una nueva configuración de nuestro presente. Se trata de insistir en otros órdenes de sentido -arcaico, mítico, inconsciente, poético- para volver a escribir los monumentos, establecer historias con otro ritmo y convertir en mágico lo mundano. El hecho de insistir en lo antiguo como una narrativa estratégica que desestabiliza las presunciones, las racionalizaciones, las represiones y las negaciones de la modernidad no es buscar la recuperación de una inocencia perdida, sino más bien proponer una investigación crítica sobre cómo relatar lo real.

Frente a la opción de no reintegrar, reponer, completar o reconstruir, debe recordarse que lo material es lo que se reafirma y lo que espera una forma. Es lo que viene a nuestro encuentro y nos desestabiliza; lo que, cuando lo encuadramos, nos invita a considerar el propio proceso de encuadre que constituye la perspectiva del sentido, del conocimiento y del afecto, pero que simultáneamente, al llamar la atención sobre el acto del encuadre, acentúa y reconoce los límites de tales registros. Aunque hemos de ser conscientes de que llegar a este punto e investigar las posibilidades de un sentido menos seguro de “verdad” histórica viola las fronteras existentes de la representación institucional y amenaza con cortar el cordón umbilical que tradicionalmente vincula los monumentos con las humanidades y su tratamiento racionalista y humanista. Este sentido, menos seguro, se basa en un lenguaje crítico que extrae su ética de las experiencias, prácticas y propuestas de lo subalterno. Pretende ser el conocimiento del otro; no se trata de una ventriloquia académica que habla en nombre de lo subalterno para así confirmar la existente hegemonía, sino de un conocimiento del otro que irrita, molesta y en última instancia interrumpe un arreglo precedente de conocimiento y poder.

La “post-no-intervención”, como cuestión crítica, actitud intelectual y práctica institucional, es seguramente también el signo, el síntoma de una permutación que deliberadamente proponga configurar de nuevo el cuerpo de conocimiento y de las definiciones anteriores e invoca un encuentro histórico y teórico en el que todos estamos invitados a repasar y reconsiderar sus posiciones sobre el mundo en la articulación y administración del juicio histórico y de las definiciones culturales. Y con ello se propone implícitamente una crítica fundamental de las instituciones, lenguajes y disciplinas que históricamente organizaron, definieron y explicaron la actuación sobre los monumentos en los siglos XIX y XX.

De este modo el pasado se desliza desde las débiles exigencias de un depositario silencioso hasta una insistente descalificación del presente. Aunque esta relocalización radical de ningún modo garantice una ausencia de narcisismo intelectual, si se persigue con insistencia, conduce a consecuencias irreversibles para el entendimiento histórico y cultural. Como también impone una interrupción en la aparente inevitabilidad histórica del “progreso”. El despliegue lineal del desarrollo y del paso desde lo primitivo hasta las perfecciones del futuro está aquí intercedido por una serie en espiral de retornos transversales que transmiten el pasado en el presente, lo arcaico en la vanguardia. En esta puntuación inesperada, la narrativa histórica no sólo se ve forzada a ampliar sus créditos, sino también a reconsiderar su diseño, sus impulsos y sus deseos.

Al insistir en los límites de la representación histórica no simplemente se busca llamar la atención sobre una potencial pluralidad y diversidad de puntos de vista, sino que se intenta establecer los términos más radicales de lo no visto y de lo invisible, de lo que persiste como un punto

de corte, como un límite, como una dimensión desconocida y un cuestionamiento potencial. Como una perturbación crítica que reverbera por sitios diferentes, proporciona un sentido simultáneo de conexión y distinción, mientras que sugiere eslabones entre mundos antes separados en la distancia intelectual, histórica, política y física, acerca lo que antes fue reprimido, exorcizado de la ecuación o, simplemente, ignorado.

Lo añadido o reconstruido nos transforma en seres distantes al volver desconocidas e inquietantes nuestra historia y nuestros monumentos. En esta interrupción, difícil de aceptar sobre todo por los que siempre han vivido la historia como el espejo de sus personalidades, se fuerza a vivir la historia como una apertura ética, como una invitación a replantear las propias premisas de lo histórico y, por tanto, las consecuencias culturales, políticas, síquicas y poéticas que surgen al importunar los monumentos. La rigidez unilateral de la relación observador-observado/sujeto-objeto que hemos heredado del humanismo cede el paso a un lenguaje diverso: menos violento en su insistencia y más abierto en su significado, alejado de un ensimismamiento que convierte la historia, la cultura y el mundo en una preocupación por un estado que es estéril y, en última instancia, cruel. El artificio de la distancia intelectual debe ser sustituido por la contingencia histórica y cultural y, así, el cuestionar y deshacer esa distancia crítica, justificada en nombre de la ciencia, del conocimiento y de la verdad, es configurar de nuevo una situación en la que vivimos.

La historia no es simplemente la excavación del pasado sedimentado, la historia es la representación institucionalizada del pasado, es una actividad contemporánea que recuerda el pasado en una configuración en marcha del presente. La historia, el monumento, no es lo que fue, sino el testimonio de lo que es, como conocimiento, discurso, debate, representación e interpretación. La insistencia de la intangibilidad como modalidad privilegiada de actuación es particularmente incontestable en el ámbito de nuestra cultura, sólo en la literatura o en las representaciones virtuales se permiten otras exploraciones imaginativas, pero que son consideradas bastante lejanas de las pretensiones de verdad perseguidas en las facultades de humanidades, más objetivas o con inclinaciones “científicas”. Esta reducción de la intervención a una sintaxis objetificadora no es ni accidental ni arbitraria, sino que se encuentra en la historia de la profesionalización de las disciplinas que establecieron la epistemología como norma científica del siglo XIX. Pero tal pensamiento, y existen tantos ejemplos de singular origen y justificación, no refleja el mundo de todo el mundo, sino el mundo de algunos.

La ilusión realista que asume que pasamos directamente a través de las ruinas para observar, capturar, describir y explicar los monumentos, puede ser directamente desafiada, como lo ha sido en otros ámbitos. Por medio de la reescritura de la historia, del lenguaje y de las estrategias de relatar el pasado, no sólo se vuelve responsable la naturaleza de la realidad sino que las estructuras de la representación dejan de estar subsumidas en una problemática simplemente formal o retórica, como si la realidad estuviera ahí, de vuelta, a la espera de ser recuperada por el sujeto. La reescritura de la historia se encuentra directamente inscrita en la historicidad del propio monumento, y se trataría más bien de abogar por una responsabilidad histórica y ética de la arquitectura en la que la verdad, el conocimiento y el sentido de nosotros mismos estén localizados y expresados.

Atrapada la arquitectura en el tiempo y el tiempo en la arquitectura, no existe ningún pasado, sólo hay el paso del presente, permanentemente abierto a la nueva configuración por medio del cuestionamiento del pasado: tanto del pasado que es cuestionado como del pasado que cuestiona. Esto significa que el pasado no se puede cancelar ni negar. Más bien, el pasado sigue siendo claramente pasado al reconocer en los procedimientos de rememoración y en los regímenes de representación/intervención nuestro acceso único al paso del tiempo. Puede ser visitado de nuevo

y reescrito desde un realismo limitado e impugnado, pero en su regreso también puede plantear el desafío de lo irrepresentable e inconmensurable.

El desafío a la autoridad de una disciplina como la restauración de monumentos, a lo que ésta pretende decirnos sobre cómo tratar el pasado, es también un desafío a un entendimiento del presente y un desafío a nosotros mismos. El edificio disciplinario de la historia, en su calidad de archivo moderno, continuamente renovado de las desiguales y contradictorias ataduras de un “progreso” inmanente, queda así transformado en la estructura inconclusa y mucho más inquieta de una ruina que da testimonio con conocimiento de las representaciones del mundo, de sus historias y de su verdad. El hecho de reconsiderar el régimen de actuación que le permite hablar a la historia y reconducirla a través de la arquitectura puede desestabilizar el concepto de fuentes primarias, de los documentos y de los archivos, así como liberar una inquietante proximidad entre los hechos y la ficción, pero su trascendencia reside en la insistencia de que el conocimiento surge en la narración continuada del mundo que pretende curar la herida de la memoria.

La arquitectura no es un ornamento ocioso sobre los monumentos, sino una insistencia ética que nos invita a pensar de nuevo. Pero no se trata de proponer una distinción abstracta entre la no-intervención y la reconstrucción, eso sería una perspectiva demasiado superficial, sino de proponer una distinción entre una postura subjetivista que presume de objetividad y un intento de actuar, pensar y estar de manera más expuesta. Mientras que la antigua actitud permite el consuelo de asegurar la autoridad moral y la distancia crítica, la otra abandona la comodidad de la confirmación intelectual y procura más bien interpretar una política en la cual escuchar voces, historias, experiencias... silencios, enfrentándose a lo que está inmediatamente disponible al deseo y al designio del que escucha. Reestablecer unos límites que antes no existían. Pero el reconocimiento de estos límites también puede reforzar el cuestionamiento mediante el enfoque más preciso de la pertinencia de la crítica posterior, aunque ésta debería producirse sin aparatos formales o metodologías explícitas, pues lo que aquí interesa no es la naturaleza concluyente del monumento arruinado o congelado en el tiempo, sino el poder de articulación y la política del conocimiento que crea el nuevo objeto y su explicación posterior.

Es quizás la trasgresión de los instrumentos con los que operamos con los monumentos lo que mejor revelará nuestra relación temporal con ellos, que soportan nuestra vida y nuestra historia, confirmándola y refutándola al mismo tiempo, invirtiéndola y excediéndola simultáneamente, llevándola al límite y allí consignándola en el lugar seguro de lo posible. La aparente homogeneidad del discurso institucional se ve intrincada y cuestionada por la propia obra, que ocupa a la vez modalidades diversas: como objeto de la mirada occidental, académica en su fetichismo estético y comercial, como un ritual, signo mítico o religioso, como un modo cultural e histórico del ser. El efecto compuesto de tales diferencias, irreducibles a una explicación, trabaja para promover una dinámica del cambio, con la que rehacer maneras de intervenir bajo una luz más vulnerable, lo que implica escuchar las sombras donde el oído interior de la historia percibe lo nunca dicho y lo no decible, conforme el tiempo se devora a sí mismo buscando una liberación inalcanzable. El volverse en estos términos hacia los testimonios materiales de la historia es concentrarse en la posición central del recuerdo y la rememoración, de manera que lo que se puede incluir en la representación, nuestra nueva arquitectura, vive como una sombra o como la huella que refuta y excede la economía centrada en el sujeto de la apropiación y su pedagogía de la identidad. El dejar que las cosas sean, en vez de que sólo aparezcan dentro de las representaciones virtuales que reflejan nuestros deseos y designios, significa dejar un espacio abierto a la llamada de lo que nos excede, evitando la abstracta acumulación del entendimiento subjetivo.

¿Por qué la arquitectura puede ser una respuesta frente al silencio? Vivimos en unas condiciones que no hemos escogido, pero ¿qué sucede a partir de ellas? Responder con arquitectura al silencio de la arquitectura histórica es visitarla de nuevo, readaptar una herencia hasta ahora restringida al silencio superando la distancia entre lo físico y lo virtual, la manera en como respondamos a un espacio susceptible es una manera de responsabilizarnos de él, física y metafísicamente, el entendimiento de uno está ligado al entendimiento del otro, y responde a nuestro sentido de estar en el mundo.

Las arquitecturas, los monumentos, son misivas del tiempo destinadas a la descomposición. Algunos han adoptado una estética que asume que un edificio nunca es nuevo, que sus paredes y ornamentos siempre están gastados, bautizados de suciedad y mugre, que nunca existió el punto cero del día en que el edificio comenzó. En este punto la arquitectura histórica se vuelve una acumulación cambiante de huellas, un palimpsesto que se ha de leer y reescribir una y otra vez. Hay otros que han decidido sumergir y reprimir tales inscripciones de transición, éstos son los que niegan hoy la respuesta de la arquitectura. Escoger la antigua perspectiva, pero sin caer en la esterilidad de la nostalgia o de un historicismo estúpido, es negarse a ser esclavos emocionales que bajan los brazos ante el espectáculo de la mortalidad. Adoptar la arquitectura como un destello que ilumina el presente permite considerar una relación entre monumentos y ser. La arquitectura se vuelve el arte del recuerdo, que recoge historias en su construcción material y en su diseño, y revela su sentido en el encadenamiento de regímenes económicos, políticos y culturales. Cuestionar la arquitectura es cuestionar el monumento como lugar simultáneo de memoria y amnesia, ya que la disminución del lugar es una disminución de la memoria.

La memoria no es nunca una mera continuidad que ofrece viajes temporales instantáneos entre el presente y el pasado. Es una construcción en la custodia del lenguaje, está sobredeterminada por su presente representación. La memoria implica selección, represión y articulación posterior, y eso se hace con arquitectura. Así, una preservación sistemática del pasado en una conservación acrítica de edificios y calles supone también una represión de la ambigua salud y del poder curativo de la memoria, pues la memoria es tanto el sitio de construcción y conservación como de destrucción de la nueva formulación. Una memoria que funciona sin reconstrucción es una memoria estéril y propensa a la nostalgia. Pero la violencia de ese acto de apropiación, con el que la nueva arquitectura construye en el edificio histórico, queda reprimida o debe quedar matizada y reprimida en la racionalización del hecho de construir.