

PATRIMONIO: RESISTIR EN LA GLOBALIZACIÓN*

SIMÓN MARCHÁN FIZ

Doctor en Artes. Ensayista en Historia y Teoría del Arte

ASTRAGALO, 20 (2015)

Attribution-NonCommercial-ShareAlike - CC BY-NC-SA

Artículo, ISSN 2469-0503

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2015.i20.04>

A medida que nos envuelven los espacios de la homogeneización, la indiferenciación y los flujos, lo real, revestido con los ropajes de lo local, sigue ejerciendo sobre nosotros una suerte de atracción en proporción inversa a cómo se consume la inmersión en lo virtual y se esfuman las diferencias. Una atracción que brota de la necesidad radical de contrarrestar la plausible absorción por el nuevo universalismo de lo global. El patrimonio es también una de las manifestaciones de un *retorno de lo real* que tiende vínculos peculiares con el mundo, se deja contaminar por la historia y la prosa de la vida o, exonerado de toda ilusión metafísica, se zambulle en la inmediatez de las existencias individuales y colectivas.

El patrimonio es uno de los ámbitos del retorno de lo real en una geopolítica de la di-

versidad y las diferencias, en una época de la globalización que tiene como uno de sus contrapesos la glocalización. En el orden espacial de las ciudades y los territorios globales tienden a desaparecer las oposiciones clásicas y modernas entre los centros y las periferias, la ciudad y el campo, en beneficio de una fragmentación, incluso una diseminación inédita. En ellas se impone una complejidad que acentúa las tensiones entre dos movimientos contrapuestos: la sobrecentralidad, reducto de la historia pero en la que triunfa cada día más el espectáculo y el simulacro, y la descentralización espacial del tejido productivo hacia las periferias urbanas y el territorio. Ambas figuras inciden sobre el patrimonio, ya que mientras la sobrecentralidad fortalece el monumental y los centros históricos, la descentralización favorece las

* Este tiene su origen en la ponencia para el *Foro de debate: O valor crítico dos bens Culturais*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 23 de octubre de 2008.

preexistencias postagrícolas y postindustriales, promoviendo la expansión del mismo.

EL VALOR HISTÓRICO Y EL VALOR DE CONTEMPORANEIDAD

Corresponde al historiador del arte Alois Riegl el mérito de haber sido pionero en reflexionar sobre *El moderno culto a los monumentos* y, por analogía, del patrimonio artístico y arquitectónico. Aunque, en el presente, el culto no es tan devoto como lo era en la época de los Historicismos, tras los olvidos modernos nos reencontramos con el mismo. De igual modo, cuando se le aplican los calificativos de histórico, artístico, arquitectónico, cultural, etnológico o cualquier otro, no se indica si no que es abordado desde las diferentes funciones, separadas o conjuntas, que en un momento dado puede portar o bien que, percibido en su disfrute individual y social, es valorado con distintos criterios, por motivos diferentes.

Precisamente, la perspectiva funcional fue la que adoptó Riegl al analizar los *valores del monumento y su evolución histórica*, anticipándose a una tendencia que más tarde siguió W. Benjamin en el análisis de obra artística y que afecta a las definiciones funcionales del arte desde Jan Mukarovsky a Nelson Goodman y las teorías contextuales actuales. A pesar del tiempo transcurrido, los valores sugeridos por Riegl no han perdido vigencia si los extrapolamos, con las debidas precauciones, al objeto preferente de mis glosas: el patrimonio de los bienes inmuebles.

Los valores del patrimonio tensan los extremos de un arco que discurre entre el origen y la meta, entre lo histórico y el presente, mientras que en los tramos intermedios se

despliegan los restantes. Creo que no fue fortuito que el *valor histórico* se reconociera a lo largo del Siglo XIX, en la Edad de la Historia, cuando las investigaciones arqueológicas e historiográficas conjugaban la lógica ilustrada del *cuadro*, es decir, la clasificación de los objetos de la arqueología, la arquitectura y del arte, con la lógica de la sucesión en el tiempo, entrelazando la espacialidad y la temporalidad. Para que ello aconteciera, se requería tomar conciencia de la historia no sólo como una ciencia empírica de los acontecimientos, como una compilación de hechos, o ni siquiera únicamente como un dominio de nuestra memoria individual o compartida, sino, sobre todo, a la manera de Foucault en *Las palabras y las cosas, como este modo de ser radical que prescribe su destino a todos los seres empíricos*.

Lo histórico nos indica, pues, que un bien patrimonial ha sido producido en un momento dado y encarna simbólicamente una fase concreta en la historia humana. No obstante, dado que preexiste al individuo y a la colectividad, en cuanto se impone de algún modo desde el exterior, el patrimonio puede ser considerado como un *hecho social* en el sentido de Emile Durkheim o, mejor, una *forma simbólica* en la acepción de Ernst Cassirer. En consecuencia, por residual que a veces se estime, el patrimonio se reclama a una ontología de la permanencia y de la presencia, perceptible objetivamente, aunque sólo sea en las huellas inscritas en la materialidad del objeto, y tanto más palpable y respetable cuanto menos se haya visto alterado. Por eso se supone que, en principio, la investigación arqueológica y la historia positivista del arte son las disciplinas que más se acercan al mismo, las que más apuestan por mantenerlo, cuando ello sea posible, o restituirlo a su estado primigenio.

La permanencia de lo idéntico, sin embargo, no siempre es visible en el tiempo, ni la conservación arqueologista posible, pues, por ambiciosa que sea, no apura las funciones ni agota los valores, del mismo modo que la historia del arte no se circunscribe a la positivista. A este respecto, el valor histórico no está reñido con las alteraciones materiales en el tiempo ni, tampoco, con el fluir en los usos y la acción social. Sobre todo, cuando en los bienes inmuebles se interponen cambios entre las funciones primarias y las secundarias, las utilitarias y las simbólicas, o entra en acción una hermeneútica a cargo de unos sujetos, de cada uno de nosotros, que estamos en condiciones de captar e interpretar de un modo personal o colectivo unos significados, que todavía nos afectan en el presente, y requieren la conservación o la protección de sus significantes de cara al futuro. Precisamente, la armonización entre estas tres temporalidades confiere al patrimonio los *valores de contemporaneidad*.

Si reparamos en una consideración *histórico-cultural*, esta denominación no ha de ser interpretada tanto como una oposición binaria cuanto como una antinomia de la que no es fácil escapar. Cuando hoy en día se acentúa en exceso el valor cultural, se corre el riesgo de trasladar el foco de interés de lo protegido al protector, de los bienes a conservar al sujeto que los cuida.

Es evidente que la conciencia y la noción del patrimonio, al igual que la de paisaje, brotan en el marco de la cultura y la libertad, pero ello no implica que sean únicamente culturales. Si bien es cierto que lo cultural amplía el patrimonio, también es proclive a pasar por alto que éste no es sólo una *construcción cultural*, pues desde la ignorancia o la manipulación

puede escorar con facilidad, con buena o mala intención, a una invención cultural.

Ciertamente, la idea de patrimonio es un asunto subjetivo, una construcción mental, pero, frente al *constructivismo* exagerado del enfoque culturalista, sólo se elabora si se impregna de una sensibilización previa que se cosecha en un peregrinar por las apariencias físicas y perceptibles de sus permanencias. No puede prescindir, por tanto, del objeto del que se nutre y al que tamiza e interpreta. En otras palabras, el patrimonio tiene que ver con unas estructuras físicas tal como cristalizan en ciertos bienes que han sido producidos por el hombre en un momento dado de su historia, permanecen en el tiempo y, como cualquier otro sistema social y forma simbólica, son inteligibles gracias a las descodificaciones, las catalogaciones, los inventarios y los análisis de sus formas.

La invocación abusiva del valor cultural es tal vez un indicio de la crisis actual de la historicidad en una situación en donde la lógica espacial desplaza e impera sobre la temporal. No obstante, aunque lo cultural parezca gozar de preferencias respecto a lo histórico, ambas caracterizaciones no sólo no se excluyen, sino que se necesitan mutuamente, toda vez que la temporalidad de lo histórico requiere una espacialidad y la espacialidad de lo cultural se condensa en un momento concreto del devenir.

En esta doble dirección, si lo histórico es una categoría temporal que remite al pasado, lo cultural se reclama a una consideración espacial localizada preferentemente en el presente. Si lo histórico, so pena de tornarse algo evanescente, se filtra a través de una matriz espacial en la que cristalizó una vez, la hegemonía de lo cultural puede abocar a una petrificación e invariabilidad que no se compaginan fácilmente

con el reconocimiento de unas obras que han sido producidas en un determinado momento y en ocasiones, se han visto sometidas a cambios de funciones y significados. En suma, cuando nos comprometemos en la protección del patrimonio, combinamos de algún modo los rasgos de la permanencia con los del cambio; es como si cada generación realizase una parada en la corriente, pero al mismo tiempo, dado que tiene que asumirlo como propio, se viera arrastrada por la corriente en la parada.

LA AUTENTICIDAD, UN VALOR AMBIVALENTE

Del valor histórico se desprende a su vez el de *autenticidad*, la cual, de un modo paradójico, es un valor moderno. Si seguimos la conocida definición de W. Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, la *autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica*. A primera vista la autenticidad se identifica con *el aquí y ahora del original*, pero, en contra del sentido común, pronto se desdobra bien como testimonio de una permanencia en el tiempo que tiende a la pura y simple duplicación, a la identidad con el supuesto origen, o como residuo del valor cultural que es transferido a la apariencia única de la obra y escora hacia la trama de una interpretación que discurre desde lo actual a lo originario.

Desde tal ambivalencia si, por un lado, el patrimonio remite a lo primigenio, por otro, no es un rastro inerte del pasado, pues es la historia la que lo transforma y encumbra a tal condición, sin pasar por alto el valor añadido que le ha otorgado el nuevo espectador en la ex-

periencia artística moderna. Ya sea, por tanto, asociado con el inicio o el estado *originario* en el que escarba la arqueología y ratifica la historia positiva o espoleado con más soltura por la experiencia artística y las elaboraciones del proyecto hacia el original, en cuanto irreductible diferencia sobre el fondo de algo ya iniciado, la autenticidad es siempre problemática.

Este es el motivo por el cual se han suscitado en el pasado, y todavía en el presente, agrios debates entre los arqueólogos e historiadores y los arquitectos en torno a la extensión y la comprensión de la reconstrucción y la restauración. Y es que, si el patrimonio no puede por menos de remitir a un origen cronológico, no es éste el que despierta la conciencia sobre su presencia, sino que es la historicidad la que apunta hacia su reconocimiento y reclama la identidad, unas veces impalpable, otras, inaccesible y siempre problemática, con lo que fue en origen. Dado que, por lo general, no somos contemporáneos del origen, éste se perfila a través del tiempo de las cosas, del patrimonio como lo que nos es más cercano para cada uno de nosotros, en nuestro presente. Sólo por este proceder se afianza como un hecho social y una forma simbólica.

El imaginario de la autenticidad, por precario que sea, opera como un factor activo en la complicidad con el patrimonio, pero al mismo tiempo se cuestiona o matiza desde el momento en que la testificación histórica de las obras se tambalea por mor de su historicidad, las interpretaciones y, no digamos, las modificaciones y añadidos introducidos en los bienes patrimoniales a lo largo del tiempo y, todavía más, si entra en acción la reproducción, cuando no la sustitución del original por la copia. Una sustitución que tanto en el patrimonio artístico

como en el arquitectónico incide en dos direcciones contrapuestas.

En efecto, si, por un lado, visitar el patrimonio de una ciudad o región equivale a desafiar la idea que nos habíamos forjado gracias a las imágenes y los relatos que nos informan sobre ellas, al mismo tiempo que nos depara la ocasión de gozar al comparar nuestra imagen mental con la realidad física que encontramos en el lugar, con las existencias irrepetibles en donde se encuentran, por otro, como está sucediendo en las simulaciones de las cuevas prehistóricas, los museos arqueológicos virtuales y las *reproducciones auténticas* de ciertas arquitecturas y ciudades, tenemos que resignarnos cada vez más a visitar réplicas absolutamente icónicas, hiperreales, o, lo que es más frustrante, a dejarnos llevar por la inmersión en las copias virtuales.

Ante estos sustitutos (*Ersatzes*) suele reaccionarse de una manera a veces curiosa y otras, paradójica. Si en ocasiones, la reticencias ante las réplicas delatan las pervivencias de la experiencia de la autenticidad desde el recuerdo o la añoranza de lo originario y del original, otras veces, cuando se acepta la reproducción de los modelos de prestigio, convertidos en más reales que los originales, lo hiperfalso (*hiperfake*) suplanta a lo verdadero histórico y puede pasar a ser encumbrado como lo falso verdadero. Esto nos condena a buscar y localizar el patrimonio histórico en los simulacros, los pastiches, las parodias etc.

Semejantes figuras proliferan en la actual cultura del simulacro, con la cual se alía cada vez más el patrimonio desde una visión postmoderna o cuando es presionado por la lógica que impone la industria del turismo cultural. Las reproducciones auténticas que se iniciaras en la reconstrucción de más de qui-

nientos sitios en la colonial y mítica Williamsburg (Virginia), pionera en la recuperación del *heritage* norteamericano, o los debates más recientes en la prensa alemana sobre el *penoso retorno hacia sí mismo*, que se ha intentado llevar a cabo en el centro de Francfort, la ciudad europea de las finanzas y los rascacielos, son síntomas extremos de las tensiones que atentan a nuestras ciudades a medida que, apenas restañadas las heridas modernas, se traspasan los umbrales de las metrópolis en la época de la globalización.

EL VALOR DE ANTIGÜEDAD Y LAS IMÁGENES QUE RELAMPAGUEAN

A primera vista nadie dudaría de que el valor de antigüedad es consustancial al patrimonio, pues se trata de un criterio objetivo, aparentemente indiscutible, que se apoya en la mera datación histórica. Incluso, en las apreciaciones populares y del lenguaje común el enunciar que un objeto patrimonial *es muy antiguo*, le reporta una respetabilidad adicional. Si esta aseveración nos llama la atención en cualquier lugar, la admiración que suscita se acrecienta en los espacios geográficos en donde el patrimonio remite a temporalidades cortas. Puede sucedernos a cualquiera cuando, visitando una ciudad canadiense o norteamericana, como es plausible en otras geografías, el guía exclama con aplomo y cierto orgullo: *Este edificio tiene más de doscientos años. ¡Es muy antiguo!*. ¡Poco importa que la admiración afecte a San Agustín de Florida, de origen español y ciudad más antigua de Norteamérica, o a Quebec en Canadá, de fundación francesa!

Incluso comprobando tales evidencias, los años no son sino un valor añadido que se

identifica de un modo impropio con el *valor de antigüedad*, pues éste en un sentido estricto, como señalaba con motivo Riegl, es algo subjetivo. A saber: el efecto que surte en el hombre actual la idea del ciclo natural de crecimiento y muerte, la impresión subjetiva que causan los bienes patrimoniales, sobre todo si se hallan en un estado de ruina, y la distancia que interpone nuestro imaginario entre el presente y el pasado. Matizando, diría que mientras en el *valor de lo antiguo*, en la acepción histórica habitual, la meta es el origen y su objetivo suele aspirar a la reconstrucción arqueológica o histórica de los hechos, en el *valor de antigüedad* el presente se reencuentra subjetiva y afectivamente con el pasado, no como historia, sino como memoria.

Un monumento, escribía Chateaubriand en *El Genio del Cristianismo*, no es digno de veneración sino en cuanto está impresa en sus bóvedas, ennegrecidas por los siglos, una larga historia de su pasado. He aquí por qué nada hay de maravilloso en un templo que hemos visto construir, y cuyos ecos y cúpulas se han formado a nuestra vista. Una reflexión que, por extensión, podemos aplicar al patrimonio en general. El valor de antigüedad es, por tanto, un valor subjetivo e incierto que brota, por un lado, del valor histórico y, por otro, de las improntas y huellas que el paso del tiempo deja sobre las obras tal como las conocemos y transformamos mediante la percepción en una experiencia subjetiva. Precisamente esta deriva convierte, de un modo paradójico, al valor de antigüedad en uno de los valores contemporáneos.

En las tensiones que se suscitan entre el *valor histórico* propiamente dicho y el *valor de antigüedad*, en la segunda acepción indicada, nos embarga a menudo la sensación que sintiera Hegel en la *Fenomenología del Espíritu* cuando

abordaba la recepción de las obras de los antiguos: *A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar la certeza de sí mismo. Ahora, ya sólo son lo que son para nosotros: bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga...El destino no nos entrega con las obras de arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en que florecen y maduran, sino solamente el recuerdo velado de esta realidad.*

Algo parecido había insinuado Chateaubriand en la obra citada cuando, refiriéndose a los monumentos egipcios y griegos, afirma que han perdido su principal belleza: *sus relaciones con las instituciones y las costumbres de entrambos pueblos*. Y una sensación similar embargará a W. Benjamin en las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, (nº5): *Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca ser más vista, en el instante de su cognoscibilidad.*

Tanto el *recuerdo velado* como la *imagen que relampaguea* son bellas y pertinentes metáforas para designar la impotencia que nos invade ante la representación del pasado y, no digamos, ante la duplicación. Aunque la primera se ponga más en evidencia cuando el patrimonio se halla en un estado físico de ruina, afecta también cuando el valor histórico permanece incólume, como una totalidad originaria aparente. Incluso entonces, en el *valor de antigüedad* es más oportuno supeditar los datos de la memoria, no tanto al *aura* del pasado patrimonial que se ha desvanecido, cuanto a la huella que se manifiesta como un recuerdo velado; el rastrear las huellas, por lo demás, tampoco se sustrae a la nostalgia de reencontrar la realidad para siempre perdida en el *aura* de lo auténtico, pues el conservarlas o borrarlas es una tarea política que depende tanto de su estado físico como del marco histórico y social

en donde se encuentren. A este respecto, las situaciones y las percepciones son muy distintas en las actuales geografías de la globalización y varían enormemente de unas a otras.

Parece por tanto, pertinente distinguir entre la valoración del patrimonio en cuanto nostalgia del aura de lo auténtico y la patrimonialización. Esta puede significar tanto un acaparamiento, un control o una manipulación de la historia y la memoria, cuanto la tendencia a enaltecer toda huella del pasado como un patrimonio excelso. En esta segunda versión la patrimonialización generalizada provoca unos efectos similares sobre el patrimonio a los que incoa la estetización generalizada o difusa en la experiencia cotidiana: si todo es estético, puede suceder que nada sea estético, o en el enunciado artístico nominalista: si todo es artístico, puede ser que nada acabe siéndolo.

Si la estetización se revela como un enemigo declarado que hoy en día opera contra el arte, la patrimonialización puede atacar igualmente contra el patrimonio en un deslizamiento hacia una homogeneización que no consiente melodías diferenciadas, intensidades ni prelações; Incluso, como ya sucediera en alguna vanguardia de la arquitectura moderna ortodoxa, corre el riesgo de derivar en ocasiones a una museificación sin discernimiento del pasado, si es que no, al proclamar que cualquier objeto del pasado por el mero hecho de serlo es ya patrimonio, puede suceder que nada lo sea, o, al menos, engendrar una inflación tal, que amenaza con diluirlo en la indiferencia. Ello sin entrar en las delicadas coyunturas políticas de las construcciones culturales e invenciones tendenciosas del pasado a beneficio de los inventarios identitarios, cuando no totalitarios.

El desplazamiento a la *igualación horizontal* de los bienes y objetos a proteger es reactivo a las distinciones axiológicas cimentadas sobre las relevancias históricas o simbólicas y las calidades artísticas. Unas categorías despreciables a los ojos del populismo culturalista que, como diría Fredric Jameson, son sacrificadas en aras de las nivelaciones indiscriminadas de las *nuevas superficialidades*. Se trata de una apreciación preñada de consecuencias pragmáticas en la vida social, ya que el diferenciar o no la condición patrimonial incide sobre la selección y concierne, para bien o para mal, a la declaración jurídica formal de los bienes a conservar y a su régimen de protección.

LOS VALORES REMEMORATIVOS

El *valor de antigüedad* es, por lo demás, uno de los *valores rememorativos* del patrimonio y en las consideraciones recientes de la filosofía de la historia (Ricoeur, Kosellek, Heller, Todorov) tensa los vínculos entre la historia y la memoria como vida abierta a la dialéctica del recuerdo y del olvido, a los afectos y los sentimientos, pero, también, es sensible a las deformaciones del inconsciente y de la memoria involuntaria o está expuesto a las manipulaciones mágicas, emocionales o de cualquier otra índole.

Sin duda, el patrimonio es un producto objetivo de la historia. No obstante, desde un punto de vista subjetivo su reconocimiento es una tarea confiada a cada uno de nosotros en la que desempeñan un papel destacado el recuerdo y la memoria, las cuales seleccionan en el transcurso del tiempo ciertos objetos del pasado para encumbrarlos a una condición de patrimoniales. La memoria no es sólo la facultad que explora y se acerca al pasado en el recuerdo, sino el

escenario en donde, según otra bella metáfora de Benjamin en la *Berlin Chronik*, excavamos a la manera de una exploración arqueológica diversos estratos.

La reivindicación del *locus* y del *place* tiene también que ver con las cristalizaciones a través del tiempo, por lo cual el retorno de ambos es inseparable de la historia y la memoria. A causa de ello, a veces el patrimonio se confunde con la historia, pero, también, con la memoria, siendo así que puede desempeñar funciones en los dos ámbitos. Clío y Mnemosina se relacionan, pero, hablando de un modo pertinente, ni la historia es la memoria, ni la memoria la historia, si bien ambas son representaciones del pasado.

Como pone al descubierto la enfermedad neurovegetativa del Alzheimer, a título individual la memoria y la identidad se hallan estrechamente ligadas, pues no en vano la memoria puede reforzar con el recuerdo o debilitar con el olvido el sentimiento de identidad. En especial, cuando contemplamos las obras del patrimonio que nos resultan familiares y queridas, que identificamos con la infancia, no sólo las percibimos con los ojos, sino que las vivenciamos con las sensaciones corporales, los afectos y los recuerdos velados que quedaron grabados en la memoria, casi en la propia piel. Nuestros cuerpos no se sienten sensibilizados, afectados, únicamente por las percepciones visuales, sino también por otras impresiones que actualizan nuestra historia personal y pueden llegar a alumbrar sentimientos colectivos.

Como solía señalar Paul Ricoeur, aun que el sujeto de la memoria y la identidad sea el yo en primera persona del singular, ya que las únicas memorias biológicamente verificables son las individuales, el patrimonio, de un modo

similar a los mitos, las leyendas o las creencias, se adscribe también, por analogía, a la memoria colectiva, por vaga que sea esta noción o, tal vez con más pertinencia, a la memoria compartida y a las identidades colectivas. Una memoria esta que no es una entidad exterior a los individuos, que colgaría de un cielo platónico, ni una reproducción del pasado que brotaría del conjunto de memorias individuales, operando de modo paralelo a un inconsciente colectivo, y, menos, el alma del pueblo al modo de una *Volkskunde* etnicista cualquiera.

La memoria compartida no es una memoria unívoca, sino que se gesta, más bien, como un sistema de intercambios e interrelaciones de memorias individuales, como un *constructo* colectivo resultante de las interpenetraciones e influencias entre las memorias personales, así como de las representaciones del pasado que superponen capas sedimentadas de memorias múltiples y plurales, procesos de confluencias, reencuentros y agregaciones de recuerdos posibles, convergentes, divergentes o incluso antagónicos. Una memoria compartida que, reforzada por la identificación y la repetición, por los procesos de aprendizajes individuales y sociales (enculturación y aculturación) de los sociotransmisores o *cuadros sociales*, instaura vínculos entre las memorias individuales hasta sedimentar en unos contenidos tan parecidos, que propician representaciones similares.

De estas representaciones comunes del pasado, en la doble acepción latina de lo idéntico: lo parecido y lo propio (*idem* e *ipse*), se nutren las identidades culturales en el patrimonio. En particular, las representaciones del mismo se ven fortalecidas por la metamemoria, es decir, por la conjunción de la representación o idea

que cada uno tenemos del patrimonio en nuestra memoria y lo que decimos, los relatos que ofrecemos. Sumados estos materiales, son elevados a la categoría de las identidades narrativa que alimentan el imaginario en los miembros de una colectividad y modelan el patrimonio con el que la memoria compartida se identifica.

Más arriba he distinguido entre la valoración del patrimonio en cuanto nostalgia del aura de lo auténtico y la patrimonialización que puede originar el discurso patrimonial. En este marco, el discurso y las ideologías comunitaristas tienden a reforzarse mutuamente, si bien en tal alianza se corre el riesgo de que el patrimonio, como temía en otras circunstancias históricas W. Benjamin, sea monopolizado por las instancias del poder: *Articular históricamente el pasado*, nos alerta en *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*, significa adueñarse de un recuerdo tal como relumbra en el instante de un peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase (casta, dirían algunos hoy) dominante. En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla.

Teniendo en mente además, la frecuente transversalidad del material patrimonial que anida en la universalidad de los estilos o las similitud de las formas y los significados, el patrimonio no es siempre ni tanto algo exclusivo del lugar, pues en otros muchos puede encontrarse con rasgos similares, cuanto, como salta a la vista en la fascinante fachada ecléctica y la implantación topográfica de la Catedral de Santiago a la manera romántica, se asienta en su lugar, en su puesto, *en un aquí y ahora intransferible*. El lugar o sitio específico (*specific site*) le confiere la originalidad y la particularidad, la

unicidad y el carácter irrepetible, es decir, los rasgos que promueven los actos de una identificación individual y colectiva, así como la identidad cultural resultante de las mismas.

LOS VALORES ARTÍSTICOS Y LAS NOSTALGIAS DEL AURA

Nuestra época atribuye también valores artísticos al patrimonio en general. Su experiencia plena no se consume hasta que el sujeto moderno despliega su capacidad para diferenciar en un edificio, una propiedad o cualquier bien inmueble entre el interés o la utilidad que pueda proporcionar a sus propietarios, incluso a la colectividad en general, y el placer que con el que gratifica tanto o los primeros como a cualquier espectador gracias a las formas y la capacidad de las mismas para prolongar el acto de percepción. En este desdoblamiento entre la posesión y la belleza se activó el desinterés estético, una categoría central desde el empirismo inglés y la estética kantiana, como algo separado del *análisis de las riquezas* y la *economía política* posterior. La diferenciación que imprime el comportamiento estético en la captación de las formas respecto a otros vínculos con los objetos fue y es una condición previa para el reconocimiento del patrimonio en sus valores artísticos.

Sin embargo, hoy más que entonces, nos damos cuenta de los problemas que los valores artísticos acarrearán, pues, por relevantes que sean en muchas situaciones, no siempre están presentes y son operativos en el patrimonio o no lo son de la misma manera. Por ello, me parece que es oportuno asumir, una vez más, gradaciones en su artisticidad. En segundo lugar, no es preciso ni insinuar que, desde el momento en que tras la disolución del clasicis-

mo no existe un canon universal, los valores artísticos son relativos. Por último, se da la paradoja de que, extrapolados al patrimonio como a cualquier otro ámbito, los valores artísticos penden de los juicios estéticos subjetivos, pero al mismo tiempo son encumbrados como valores de contemporaneidad consagrados por la alta cultura y enarbolados por la industria del turismo.

Incluso, la confluencia entre de las *mira-bilia* y las *regalia* como embriones de la génesis moderna del patrimonio sugiere la siguiente secuencia: si en los primeros momentos era un residuo de un valor cultural que, al secularizarse, se transforma en un valor cultural, en tiempos posteriores acaba derivando a un valor expositivo o artístico en el sentido de un mostrarse para ser contemplado y exponerse a cualquier eventualidad. Retomando la frase de W. Benjamin en *Algunos temas sobre Baudelaire*: si en lo bello aparece el valor cultural como valor de arte, sugeriría que el valor cultural en el que se gestó el patrimonio alcanzó un sentido genuinamente profano cuando su belleza entró en relación pura con su historia en los sucesivos actos de recepción y apropiación estéticas.

En esta dirección, la experiencia del valor artístico en el patrimonio no responde únicamente al grado de belleza objetiva que posea y le sea reconocida, sino que, parafraseando de nuevo a Benjamin en *Las afinidades electivas de Goethe*: *Según su existencia histórica lo bello es una llamada para que se reúnan los que lo han admirado precedentemente...La apariencia de lo bello (en esta ocasión del patrimonio) consiste en cuanto a esta determinación en que el objeto idéntico, ese por el que se afana la admiración, no se encuentra en la obra. La admiración cosecha lo que generaciones anteriores han cosechado en él.*

Desde esta sugerente perspectiva, el patrimonio reproduce la doble composición de lo bello (léase en nuestros días lo estético en general) que enarbolara Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*: el elemento invariable de una belleza objetiva y el elemento relativo, circunstancial propio de la época, del momento, de la moda, de la pasión de cada cual. En consonancia, las sucesivas generaciones que aprecian un bien inmueble patrimonial confluyen en la unidad de la impresión que les despierta, en la superposición de admiraciones, pero difieren en la variedad de cómo les impresiona y afecta a cada una en lo personal.

Gracias al reconocimiento de este valor artístico, el patrimonio se inscribe hoy en día en la órbita de la reauratización, de una experiencia nostálgica del aura con capacidad para abrir las miradas, aunque sea mendigando a veces sus rastros en las ruinas físicas o metafóricas del pasado. Sólo así confía en reencontrar la realidad emborronada o diluida del patrimonio en el aura de lo auténtico que todavía se encarna en el reino de las bellas apariencias y sus permanencias físicas. Una *reauratización* que se acentuará todavía más en la época de la reproductibilidad telemática, pues, al actuar como contrapeso a la inmersión en lo virtual, el patrimonio es revalorizado no sólo como presencia o huella del aquí y ahora, de lo particular e irrepetible en el lugar en donde se encuentra, sino en la singularidad que le otorga el viajero como espectador cuando lo contempla y, aunque sea mediante una percepción estética distraída, lo vivencia el turista como promesa de bondades. Por este motivo, el patrimonio no solamente es un hecho social y una forma simbólica, sino que se inscribe en la excepcionalidad del acontecimiento, en lo que denominaré una estética de lo performativo.

Incluso, a medida que la belleza de un patrimonio no posee un carácter objetivo y universal para devenir algo subjetivo y particular o se debilita el valor de antigüedad, la comprensión histórica sólo accede al mismo como pasado en virtud de que la conciencia estética lo rescata. En este deslizamiento se produce una transición del Historicismo, incluso de sus jirones, hacia una versión del Esteticismo según la cual el patrimonio podría entrar a formar parte del museo imaginario o de la museificación, variantes de la actual estetización generalizada.

De igual modo, cuando en el patrimonio entran en acción los dispositivos duchampianos y dadaístas de las transfiguraciones artísticas mediante la desfuncionalización y las desviaciones de las funciones, la condición artística puede llegar a ser hegemónica. Probablemente, a ello obedezca la incorporación al patrimonio de las preexistencias fragmentarias y la revalorización de las ruinas postindustriales que atraen nuestras miradas tanto por la inevitable nostalgia que despiertan las transfiguraciones estéticas de la era industrial, como porque, una vez que han perdido las funciones primarias originales: constructivas y utilitarias, sus estructuras operan como jirones de una finalidad sin fin, haciendo visibles cualidades formales y expresivas que evocan no sólo los dispositivos estéticos del dadaísmo, sino la mirada surrealista. No es tampoco gratuito que, en ocasiones, sean incorporadas como *materiales encontrados* a los nuevos proyectos.

En la actualidad, los monumentos y los cascos históricos no sólo se ven reforzados en la ciudad tradicional sino en los espacios postmodernos de la sobrecentralidad como valores de contemporaneidad. Esto se refleja, por ejemplo, en la atracción que ejercen los lenguajes simbó-

licos y auráticos del patrimonio en el mundo de las finanzas, el prestigio que alcanzan los centros históricos como residencia *gentrificada* o en la apropiación que fomenta la industria del ocio como una mezcla entre la cultura, el *entertainment* y el comercio.

Precisamente, en el cruce entre la expansión casi indiscriminada del patrimonio artístico-cultural y el turismo se gesta el imaginario errante del turista en cuanto un sujeto casi innominado y sin atributos. Sus vivencias, que tienden a desplazar las experiencias del viajero, no anulan necesariamente los valores sugeridos del patrimonio, pero sí los subordinan o, incluso en casos extremos, los sacrifican a una *cultura del disfrute* y del entretenimiento que los incorpora plenamente al sistema productivo.

En la proporción, por consiguiente, que en su recepción predominan los valores ligados al imaginario del turismo y al sistema productivo, la misma noción de patrimonio se torna ambivalente, pues si, por un lado, permanece grabado en la memoria como un recuerdo velado anclado en su lugar, por otro, provoca curiosos fenómenos de nomadismo y desterritorialización. Como sucede cuando realizamos atropelladamente recorridos turísticos por muchos lugares, la ubicación y la permanencia ontológica pueden resultarnos indiferentes y al desperdigarse por cualquier lugar, pueden retornar al *no-lugar*.

Dejando de lado la experiencia personal que cada uno pueda cosechar en su disfrute, es evidente que la única manera de conservar y proteger el patrimonio es manteniendo su permanencia física en el lugar. Asimismo, mientras en las vivencias subjetivas de cualquiera que lo contemple pueden primar las teorías emocionales que despiertan actitudes, afectos

y sentimientos, en la conservación tienen que prevalecer las teorías cognitivas. O, en otras palabras, si en la identificación opera con frecuencia lo emocional, de cara a la conservación se antepone lo cognitivo. El reconocimiento individual y colectivo no se sustenta de un modo

exclusivo en una identificación mítica ni identitaria con el pasado, ni siquiera solamente en las empatías, pues su comprensión y protección se despliegan en las sensibilidades y complicidades cognoscitivas que vibran en el presente.

